

*a cura di*

Teresa Spignoli

Gloria Manghetti

Giovanna Lo Monaco

Elisa Caporiccio

Biblioteca  
di Studi  
di Filologia  
Moderna

---

# “Il tramonto d’Europa”

Ungaretti e le  
Poetiche del secondo  
Novecento

FIU  
FIRENZE  
UNIVERSITY  
PRESS



BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

ISSN 2420-8361 (ONLINE)

- 72 -

DIPARTIMENTO DI FORMAZIONE, LINGUE, INTERCULTURA,  
LETTERATURE E PSICOLOGIA  
DEPARTMENT OF EDUCATION, LANGUAGES, INTERCULTURES,  
LITERATURES AND PSYCHOLOGY (FORLILPSI)  
Università degli Studi di Firenze / University of Florence

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA (BSFM)

Collana Open Access “diamante” fondata a e diretta da Beatrice Tottossy dal 2004 al 2020  
“Diamond” Open Access Series founded and directed by Beatrice Tottossy from 2004 to 2020

*Direttori / Editors-in-Chief*

Giovanna Siedina, Teresa Spignoli, Rita Svandrlík

*Coordinatore tecnico-editoriale / Managing Editor*

Arianna Antonielli

*Comitato scientifico internazionale / International Scientific Board*

(<http://www.fupress.com/comitatoscientifico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>)

Sergej Akimovich Kibal'nik (Institute of Russian Literature [the Pushkin House], Russian Academy of Sciences; Saint-Petersburg State University), Sabrina Ballestracci, Enza Biagini (Professore Emerito), Nicholas Brownlees, Martha Canfield, Richard Allen Cave (Emeritus Professor, Royal Holloway, University of London), Massimo Ciaravolo (Università Ca' Foscari Venezia), Anna Dolfi (Professore Emerito), Mario Domenichelli (Professore Emerito), Maria Teresa Fancelli (Professore Emerito), Massimo Fanfani, Federico Fastelli, Paul Geyer (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn), Paolo La Spisa, Michela Landi, Marco Meli, Anna Menyhért (University of Jewish Studies in Budapest, University of Amsterdam), Murathan Mungan (scrittore), Ladislav Nagy (University of South Bohemia), Paola Pugliatti, Manuel Rivas Zancarrón (Universidad de Cádiz), Giampaolo Salvi (Eötvös Loránd University, Budapest; Academia Europae), Ayşe Saraçgil, Robert Sawyer (East Tennessee State University, ETSU), Angela Tarantino (Università degli Studi di Roma 'La Sapienza'), Nicola Turi, Letizia Vezzosi, Vincent Vives (Université Polytechnique Hauts-de-France), Laura Wright (University of Cambridge), Levent Yilmaz (Bilgi Üniversitesi, Istanbul), Clas Zilliacus (Emeritus Professor, Åbo Akademi of Turku). *Laddove non è indicato l'Ateneo d'appartenenza è da intendersi l'Università di Firenze.*

*Comitato editoriale / Editorial Board*

Arianna Amodio, Stefania Acciaioli, Alberto Baldi, Fulvio Bertuccelli, Sara Culeddu, John Denton, Alessia Gentile, Samuele Grassi, Giovanna Lo Monaco, Sara Lo Piano, Francesca Salvadori

*Laboratorio editoriale Open Access / The Open Access Publishing Workshop*

(<https://www.forlilpsi.unifi.it/vp-289-laboratorio-editoriale-open-access-ricerca-formazione-e-produzione.html>)

Direttore/Director: Marco Meli

Referente e Coordinatore tecnico-editoriale/Managing editor: Arianna Antonielli

Università degli Studi di Firenze / University of Florence

Dip. Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia

Dept. of Education, Languages, Intercultures, Literatures and Psychology

Via Santa Reparata 93, 50129 Firenze / Santa Reparata 93, 50129 Florence, Italy

*Contatti / Contacts*

BSFM: giovanna.siedina@unifi.it; teresa.spignoli@unifi.it; rita.svandrlík@unifi.it

LabOA: marco.meli@unifi.it; arianna.antonielli@unifi.it

“Il tramonto d’Europa”.  
Ungaretti e le poetiche  
del secondo Novecento

a cura di

Teresa Spignoli, Gloria Manghetti,  
Giovanna Lo Monaco, Elisa Caporiccio

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2023

“Il tramonto d’Europa”. Ungaretti e le poetiche del secondo Novecento / a cura di Teresa Spignoli, Gloria Manghetti, Giovanna Lo Monaco, Elisa Caporiccio. – Firenze : Firenze University Press, 2023.

(Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 72)

<https://books.fupress.com/isbn/9791221501254>

ISSN 2420-8361 (online)

ISBN 979-12-215-0125-4 (PDF)

ISBN 979-12-215-0126-1 (XML)

DOI 10.36253/979-12-215-0125-4

The editorial products of BSFM are promoted and published with financial support from the Department of Education, Languages, Intercultures, Literatures and Psychology of the University of Florence, and in accordance with the agreement, dated February 10th 2009 (updated February 19th 2015 and January 20th 2021), between the Department, the Open Access Publishing Workshop and Firenze University Press. The Workshop (<<https://www.forlilpsi.unifi.it/vp-289-laboratorio-editoriale-open-access-ricerca-formazione-e-produzione.html>>, <[laboa@lilsi.unifi.it](mailto:laboa@lilsi.unifi.it)>) supports the double-blind peer review process, develops and manages the editorial workflows and the relationships with FUP. It promotes the development of OA publishing and its application in teaching and career advice for undergraduates, graduates, and PhD students, as well as in interdisciplinary research.

Editing and layout by LabOA: Arianna Antonielli (managing editor), with Lucia Antretter, Diletta Giuca, Lucy Marschall, Rebecca Massafra, Alessia Mazzeo, Sofia Pantalone, Viola Romoli, Luana Salatino (interns), and with the collaboration of Francesca Salvadori.

Graphic design: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

Front cover: © Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

#### *Peer Review Policy*

Peer-review is the cornerstone of the scientific evaluation of a book. All FUP’s publications undergo a peer-review process by external experts under the responsibility of the Editorial Board and the Scientific Boards of each series (DOI 10.36253/fup\_best\_practice.3).

#### *Referee List*

In order to strengthen the network of researchers supporting FUP’s evaluation process, and to recognise the valuable contribution of referees, a Referee List is published and constantly updated on FUP’s website (DOI 10.36253/fup\_referee\_list).

#### *Firenze University Press Editorial Board*

M. Garzaniti (Editor-in-Chief), M.E. Alberti, F. Vittorio Arrigoni, E. Castellani, F. Ciampi, D. D’Andrea, A. Dolfi, R. Ferrise, A. Lambertini, R. Lanfredini, D. Lippi, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, A. Orlandi, I. Palchetti, A. Perulli, G. Pratesi, S. Scaramuzzi, I. Stolzi.

#### *FUP Best Practice in Scholarly Publishing* (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

 The online digital edition is published in Open Access on [www.fupress.com](http://www.fupress.com).

Content license: except where otherwise noted, the present work is released under Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

© 2023 Author(s)

Published by Firenze University Press

Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy

[www.fupress.com](http://www.fupress.com)

# Sommario

Introduzione <i>Teresa Spignoli</i>	7
Nota all'edizione <i>Gloria Manghetti</i>	11
La poesia di Ungaretti e le evoluzioni della critica novecentesca <i>Eleonora Conti</i>	15
Tra “nuova allegria” e “frattura abissale”: la poetica di Ungaretti negli anni Cinquanta <i>Teresa Spignoli</i>	33
Ungaretti e i dati di realtà nel secondo Novecento: interpretazioni e letture di Raboni, Sereni e Luzi <i>Francesco Sielo</i>	51
Un maestro d'inquietudine. Ungaretti, Sanguineti e il Gruppo 63 <i>Giovanna Lo Monaco</i>	63
Ungaretti e i “giovani”: una riflessione sulla poesia negli anni Settanta <i>Stefano Giovannuzzi</i>	79
Ungaretti attraverso metafisica e barocco: Góngora, Shakespeare, Baudelaire, Mallarmé <i>Mario Domenichelli</i>	95
La poetica della conchiglia. Tra Ungaretti e Joyce <i>Monica Venturini</i>	105
L'“impronta” di Ungaretti e il linguaggio visivo di Dorazio <i>Alexandra Zingone</i>	123

"Che il tempo torni ad essere tempo". Note sull'ultimo Ungaretti teorico e critico della letteratura <i>Antonio Saccone</i>	143
"In principio era il verso". Giuseppe De Robertis e le varianti di Ungaretti <i>Antonio D'Ambrosio</i>	155
Ungaretti nella seconda metà del Novecento attraverso l'archivio di Leone Piccioni <i>Silvia Zoppi Garampi</i>	171
Autori	189
Indice dei nomi	193

# Introduzione

Teresa Spignoli

L'Ovest all'incupita spalla sente  
Macchie di sangue che si fanno larghe,  
Che, dal fondo di notti di memoria,  
Recuperate, in vuoto  
S'isoleranno presto,  
Sole sanguineranno.  
(G. Ungaretti, Coro 12, *Il Taccuino del Vecchio*)

Il 12 gennaio del 1959 Ungaretti scrive a Enzo Paci una lunga lettera per spiegare il 'coro' 12 del *Taccuino del Vecchio*, utilizzando un'immagine evocativa che ben rappresenta lo scenario culturale e storico in cui si colloca l'ultimo tempo della sua attività, e che quindi abbiamo scelto di porre a suggello della presente pubblicazione:

Immagino il tramonto d'Europa (ma sarà tramonto?) visto in lontananza di memoria (o in memoria senza coscienza=sogno). Il fenomeno, in natura, presenta a volte quei rossi che si prolungano soli, nel silenzio [...]. Rossi che hanno l'orrodo del sangue. (Ungaretti 1972, 60)

La tragedia della seconda guerra mondiale, gli anni della ricostruzione, le tensioni della guerra fredda, lo sviluppo del neocapitalismo determinano un cambiamento radicale nella nostra storia culturale e nel modo di fare letteratura, che coincide con la percezione dell'esaurimento della grande tradizione simbolista e l'elaborazione di nuove soluzioni poetiche. Il rosso cupo che avvolge

Teresa Spignoli, University of Florence, Italy, [teresa.spignoli@unifi.it](mailto:teresa.spignoli@unifi.it), 0000-0002-9325-651X  
Gloria Manghetti, Gabinetto G.P. Vieusseux, Italy, [gloria.manghetti@gmail.com](mailto:gloria.manghetti@gmail.com)  
Giovanna Lo Monaco, University of Florence, Italy, [giovanna.lomonaco@unifi.it](mailto:giovanna.lomonaco@unifi.it), 0000-0002-0886-3703  
Elisa Caporiccio, University of Florence, Italy, [elisa.caporiccio@unifi.it](mailto:elisa.caporiccio@unifi.it), 0000-0001-9279-719X

Referee List (DOI 10.36253/fup\_referee\_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

Teresa Spignoli, Gloria Manghetti, Giovanna Lo Monaco, Elisa Caporiccio (edited by), *"Il tramonto d'Europa". Ungaretti e le poetiche del secondo Novecento*, © 2023 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0125-4, DOI 10.36253/979-12-215-0125-4

l'Occidente nella 'notte' rappresenta in modo emblematico la 'frattura epocale' che secondo Ungaretti segna la fine della modernità, decretando una cesura storica e culturale che rende inattuabile la tradizione e pone in questione la persistenza stessa del linguaggio poetico e della poesia.

L'indagine che si è voluto proporre attraverso i contributi qui raccolti ha dunque come argomento l'ultimo segmento dell'attività ungarettiana che si sviluppa in tale periodo, dimostrando la vitalità di un percorso che interagisce variamente con le sollecitazioni della contemporaneità, e che appare ben lontano dall'essere confinato alle sole prove della prima parte del secolo – *L'Allegria* e il *Sentimento del Tempo* – come troppo spesso emerge, ad esempio, dai frettolosi panorami scolastici. L'intento è quindi quello di misurarne l'attualità a contatto con la storia e con le vicende culturali e poetiche che caratterizzano il travagliato 'secolo breve'. I diversi contributi qui raccolti si interrogano infatti sia sul complesso fenomeno della ricezione dell'opera ungarettiana, tentando anche di metterne a fuoco l'incidenza sulla produzione dei giovani poeti, sia sugli elementi che ne contraddistinguono l'attività poetica, traduttoria e critica, in rapporto e in dialogo con le altre poetiche che si sviluppano nella seconda parte del Novecento.

Il primo gruppo di saggi è centrato sul tema della ricezione, a partire dall'attenta analisi di Eleonora Conti ("La poesia di Ungaretti e le evoluzioni della critica novecentesca") che ne ripercorre le fasi principali: dalle prime recensioni al *Porto Sepolto*, da cui emerge un ritratto stereotipizzato e aneddotico – a tratti caricaturale – dell'"uomo di pena" e del "poeta soldato", sino alla sua 'consacrazione' come poeta internazionale che avviene sul finire degli anni Quaranta. Teresa Spignoli ("Tra 'nuova allegria' e 'frattura abissale': la poetica di Ungaretti negli anni Cinquanta") propone invece un'analisi della collocazione delle sue ultime raccolte all'interno del panorama poetico degli anni Cinquanta, mentre Francesco Sielo ("Ungaretti e i dati di realtà nel secondo Novecento: interpretazioni e letture di Raboni, Sereni e Luzi") si concentra sulla complessa eredità ungarettiana nelle interpretazioni di Raboni, Sereni, Luzi; Giovanna Lo Monaco ("Un maestro d'inquietudine. Ungaretti, Sanguineti e il Gruppo 63") affronta l'"altro" versante dello scacchiere poetico novecentesco, mettendo a fuoco i rapporti di Ungaretti con i poeti della neoavanguardia, mentre Stefano Giovannuzzi ("Ungaretti e i 'giovani': una riflessione sulla poesia negli anni Settanta") traccia un bilancio dell'influenza esercitata dal magistero ungarettiano nei poeti nati intorno agli anni Cinquanta, con specifica attenzione alla 'costellazione' di *Niebo*.

Il secondo gruppo di saggi è dedicato all'analisi di aspetti specifici dell'attività ungarettiana: il confronto con la grande tradizione europea, i rapporti con l'ambito artistico, la riflessione critica e teorica sull'attualità letteraria. Nello specifico, Mario Domenichelli ("Ungaretti attraverso metafisica e barocco: Góngora, Shakespeare, Baudelaire, Mallarmé") si concentra sull'asse Petrarca-Góngora-Mallarmé, come anello di congiunzione tra la 'prima modernità' e l'"ultra modernità" del Novecento, mentre Monica Venturini ("La poetica della conchiglia. Tra Ungaretti e Joyce") evidenzia le riprese joyciane nelle poesie di *Dialogo* e riflette sulla nuova poetica ungarettiana che emerge dagli ultimi componimenti; Alexandra Zingone ("L'impronta" di Ungaretti e il linguaggio

visivo di Dorazio”) si sofferma invece sul magistero del poeta presso gli artisti, con particolare attenzione alle ‘convergenze’ tra l’opera di Ungaretti e quella di Dorazio; Antonio Saccone (“ ‘Che il tempo torni ad essere tempo’. Note sull’ultimo Ungaretti teorico e critico della letteratura”), infine, ricostruisce il contributo di Ungaretti al dibattito critico degli anni Sessanta, individuando nel binomio ‘novità e tradizione’ il *fil rouge* dei suoi interventi critici e teorici, dedicati alla scena letteraria coeva.

In ultimo, chiudono il volume due interventi legati ai fondi documentari, che aprono la strada a nuove e fruttuose ricerche, grazie al rinvenimento di nuovi materiali inediti che ampliano la già ricca messe di documenti disponibili sull’opera di Ungaretti. Si tratta del contributo di Antonio D’Ambrosio (“ ‘In principio era il verso’. Giuseppe De Robertis e le varianti di Ungaretti”), che analizza le carte preparatorie allestite da Giuseppe De Robertis per la pubblicazione delle *Poesie disperse*, prima e pionieristica edizione genetica dedicata ad un autore vivente, e del denso e dettagliato saggio di Silvia Zoppi (“Ungaretti nella seconda metà del Novecento attraverso l’archivio di Leone Piccioni”), dedicato al fondo posseduto da Leone Piccioni, che raccoglie documenti di imprescindibile valore per comprendere l’ultimo terzo dell’attività ungarettiana.

Ne risulta un panorama poliedrico e sfaccettato che ambisce a tracciare un primo, quanto provvisorio, bilancio dell’attività ungarettiana nell’ultimo scorcio della sua stagione nonché della sua incidenza presso le generazioni future, avviando un confronto che ci auguriamo produttivo, con l’eredità di una delle voci poetiche più significative della contemporaneità letteraria europea.

In conclusione, due parole sulle circostanze che hanno portato alla realizzazione del volume: l’idea iniziale, nata durante le conversazioni con Maria Carla Papini, che con le sue lezioni e i suoi saggi critici su Ungaretti ha formato una generazione di allievi, prevedeva l’organizzazione di un convegno di studi presso il Gabinetto G.P. Viessesux nel febbraio 2020, per ricordare i cinquant’anni dalla morte di Giuseppe Ungaretti. Più volte rimandato, a causa dell’emergenza pandemica, l’evento si è dunque trasformato in un volume. Sebbene non possa giovarsi della proficua discussione che l’incontro avrebbe senz’altro garantito, questo lavoro testimonia comunque il desiderio di tornare ancora una volta a riflettere sul lascito e sulla portata di un’esperienza, quella ungarettiana, che si pone come centrale per lo sviluppo della poesia del nostro Novecento.

#### Riferimenti bibliografici

Ungaretti Giuseppe (1972), *Lettere a un fenomenologo*, con un saggio di Enzo Paci, Milano, All’insegna del Pesce d’Oro.



## Nota all'edizione

Gloria Manghetti

Quando, nel corso del 2019, iniziammo a programmare le iniziative per ricordare in modo adeguato i cinquant'anni dalla morte di Giuseppe Ungaretti (1888-1970), non avremmo mai potuto immaginare che il 2020 si sarebbe aperto con la drammatica notizia di un contagio su larga scala internazionale, che nel giro di poche settimane ha stravolto le nostre vite così come equilibri geopolitici ritenuti inattaccabili. In quel difficile contesto, che ci costrinse ad annullare o rimodulare tutte le attività dell'Istituto, non perdemmo comunque di vista un anniversario a cui, insieme all'Università di Firenze, tenevamo molto. In particolare al Gabinetto Vieusseux, dove fin dalle sue origini ottocentesche la poesia è di casa – basti pensare al rapporto di stima ed amicizia che legò il padre fondatore a Giacomo Leopardi –, volevamo testimoniare il profondo debito di riconoscenza nei confronti della figlia di Ungaretti, Annamaria, Ninon (1925-2015). Fu infatti lei, con un gesto di rara generosità, a decidere di donare al Gabinetto Vieusseux l'archivio del padre. Un significativo nucleo documentario di grande rilievo culturale, pervenuto presso l'Istituto fiorentino, nella fattispecie all'Archivio Contemporaneo "A. Bonsanti", nel 2001.

Da tempo ordinato e catalogato, il Fondo Ungaretti è costituito dalla corrispondenza ricevuta dal poeta – circa 5500 lettere inviate tra il 1919 e il 1970 da oltre 1600 mittenti; ma anche circa 300 minute dello stesso Ungaretti –, da un consistente insieme di manoscritti e dattiloscritti della produzione poetica, saggistica e di traduttore, e da una cospicua raccolta di ritagli di giornale. Su

Teresa Spignoli, University of Florence, Italy, [teresa.spignoli@unifi.it](mailto:teresa.spignoli@unifi.it), 0000-0002-9325-651X

Gloria Manghetti, Gabinetto G.P. Vieusseux, Italy, [gloria.manghetti@gmail.com](mailto:gloria.manghetti@gmail.com)

Giovanna Lo Monaco, University of Florence, Italy, [giovanna.lomonaco@unifi.it](mailto:giovanna.lomonaco@unifi.it), 0000-0002-0886-3703

Elisa Caporiccio, University of Florence, Italy, [elisa.caporiccio@unifi.it](mailto:elisa.caporiccio@unifi.it), 0000-0001-9279-719X

Referee List (DOI 10.36253/fup\_referee\_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

Teresa Spignoli, Gloria Manghetti, Giovanna Lo Monaco, Elisa Caporiccio (edited by), *"Il tramonto d'Europa". Ungaretti e le poetiche del secondo Novecento*, © 2023 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0125-4, DOI 10.36253/979-12-215-0125-4

questi preziosi materiali sono stati impiantati numerosi progetti, talvolta veri e propri cantieri di lavoro che ne hanno permesso, attraverso occasioni diverse (pubblicazione di saggi critici, edizioni di testi e di carteggi, esposizioni, ecc.), una consona valorizzazione, offrendo l'opportunità di approfondire vari aspetti della personalità e dell'opera ungarettiana.

Non solo le carte d'autore hanno confermato la sensibilità del poeta per la lezione dei classici – da Petrarca a Shakespeare – e lo stretto rapporto con i suoi contemporanei – da Saint-John Perse a Henri Michaux, da Murilo Mendes a Francis Ponge –, ma hanno anche evidenziato l'intensa partecipazione di Ungaretti alla vita letteraria e artistica del tempo, fino ad affermarsi quale maestro delle nuove generazioni poetiche. In tale ambito un contributo notevole è stato dato proprio dagli epistolari, che testimoniano l'interesse dei più giovani per il significato e il valore dell'intenso lirismo della poesia ungarettiana e per la novità assoluta del suo linguaggio nudo ed essenziale. Una dimensione che fu pienamente riconosciuta anche al momento della scomparsa di Ungaretti, come lasciano trapelare senza incertezza le meditate parole di Vittorio Sereni:

Muore per la seconda volta mio padre. Dire questo gli è dovuto. [...] Mi sono sentito suo figlio e come un figlio ho vissuto e sofferto le sue illuminazioni e le sue furie, le sue divinazioni e i suoi errori: un po' come per l'Italia, perché Ungaretti era, e come, anche l'Italia. Portava attorno a sé, nella sua sola presenza, un dono sempre più raro: la memoria, oscura e lacerata fin che si vuole, di una gioia d'origine. Nella convivenza imperterrita di questa, [...] oppure nel suo urto col senso onnipresente della catastrofe, va forse cercato il segreto della poesia di Giuseppe Ungaretti, del suo chiaroscuro, dell'energia risorgente ogni volta: la sua *allegria*. (Sereni 2013, 657)

Ed è proprio in questa prospettiva che insieme a Teresa Spignoli abbiamo ritenuto proficuo concentrare l'attenzione. Non avendo potuto realizzare il previsto convegno che avrebbe dovuto tenersi nel settembre 2020, abbiamo infatti deciso di promuovere un volume che, nel restituire la centralità di una riflessione sul lascito ungarettiano, auspichiamo possa rimanere quale concreta testimonianza di un'avventura esistenziale segnata da una voce universale, che ha contribuito ad accompagnare il tortuoso cammino del Ventesimo secolo. Una poesia caratterizzata da una peculiare dimensione internazionale, riconosciuta dallo stesso poeta – “Sono un frutto / d'innomerevoli contrasti d'innesti” (Ungaretti 2009, 95) –, e da una innata vitalità spirituale, intellettuale e morale. Quando nel 1968 il Governo italiano volle tributargli in Campidoglio solenni onoranze per i suoi ottant'anni, Ungaretti, nel ringraziare commosso, affermò:

Non so se sono stato un vero poeta, ma so di essere stato un uomo, perché ho molto amato e molto sofferto, ho molto errato e ho saputo, quando potevo, riconoscere il mio errore, ma non ho odiato mai. (Piccioni 1970, 217)

Gloria Manghetti  
Direttore del Gabinetto G.P. Viusseux

Riferimenti bibliografici

- Piccioni Leone (1970), *Vita di un poeta. Giuseppe Ungaretti*, Milano, Rizzoli.
- Sereni Vittorio (2013 [1970]), "In morte di Ungaretti", in Id., *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni, Milano, Mondadori.
- Ungaretti Giuseppe (2009), *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Carlo Ossola, Milano, Mondadori.



# La poesia di Ungaretti e le evoluzioni della critica novecentesca

Eleonora Conti

## Abstract:

Questo contributo intende fare il punto sulla ricezione critica della poesia di Ungaretti, dall'esordio nel 1916 alla consacrazione definitiva. Lo spunto di partenza è una rilettura della ricognizione condotta da Giuseppe Faso nel 1977, arricchita poi dai nuovi materiali documentari emersi, fino ai ritrovamenti più recenti. Ne emerge che la lirica ungarettiana non venne colta in tutta la sua portata innovativa dai primi recensori, compresi i meglio intenzionati, anche per le singolari contingenze in cui nacque – il crogiolo della Prima Guerra mondiale. Inoltre, per lungo tempo, la critica fu dapprima imprigionata in rigide categorie crociane e poi nelle esigenze di impegno del secondo dopoguerra: l'ermetismo ungarettiano fu tacciato di essere oscuro e l'umanità della sua ispirazione ne fu estromessa. Con i nuovi critici (Anceschi, Contini, Bo) si aprirono nuove piste di lettura che traghettarono Ungaretti verso un canone più stabile. Egli divenne allora un punto di riferimento per i poeti delle giovani generazioni.

**Parole chiave:** critica, ermetismo, poesia, umanità, Ungaretti

## 1. Prima fase: stereotipi e buone intenzioni

La ricezione della poesia di Ungaretti, fin dall'apparizione del *Porto Sepolto* nel 1916, ha conosciuto fasi di intenso confronto fra sostenitori e detrattori. Ricostruirne un quadro esauriente è quasi impossibile, ma cercare di delinearne alcune linee portanti può risultare utile per mostrare il peso che la società letteraria aveva all'epoca e come l'opera ungarettiana abbia inciso sulla formazione dei giovani poeti e giovani critici protagonisti del secondo Novecento. L'operazione permette anche di mostrare l'evoluzione delle diverse immagini di Ungaretti, fino alla consacrazione definitiva, avvenuta a partire dal 1948.

La novità che la lirica ungarettiana porta con sé nel panorama italiano mette a dura prova la critica, che nei primi anni fatica a misurarsi direttamente con essa, rifugiandosi in posizioni astratte o ideologiche, in qualche modo svincolando dai testi, come se le mancassero gli strumenti necessari. È una poesia che sollecita in particolar modo i giovani: e saranno proprio i poeti e i critici giovani

Teresa Spignoli, University of Florence, Italy, [teresa.spignoli@unifi.it](mailto:teresa.spignoli@unifi.it), 0000-0002-9325-651X

Gloria Manghetti, Gabinetto G.P. Vieusseux, Italy, [gloria.manghetti@gmail.com](mailto:gloria.manghetti@gmail.com)

Giovanna Lo Monaco, University of Florence, Italy, [giovanna.lomonaco@unifi.it](mailto:giovanna.lomonaco@unifi.it), 0000-0002-0886-3703

Elisa Caporiccio, University of Florence, Italy, [elisa.caporiccio@unifi.it](mailto:elisa.caporiccio@unifi.it), 0000-0001-9279-719X

Referee List (DOI 10.36253/fup\_referee\_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

Teresa Spignoli, Gloria Manghetti, Giovanna Lo Monaco, Elisa Caporiccio (edited by), *“Il tramonto d'Europa”. Ungaretti e le poetiche del secondo Novecento*, © 2023 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0125-4, DOI 10.36253/979-12-215-0125-4

a rispondere con maggiore entusiasmo e a fare dell'opera ungarettiana un modello per i decenni successivi.

In una rassegna ragionata della critica ungarettiana, pubblicata a sette anni dalla morte del poeta, Giuseppe Faso ripercorre tale faticoso approccio, fin dalla prima recensione papiniana al *Porto Sepolto*, pubblicata il 4 febbraio 1917 su *Il Resto del Carlino*<sup>1</sup>. Salutata con gioia e gratitudine da Ungaretti, essa appare così precoce da essere ingombrante, anche per la grande fama del recensore, e finisce per orientare le letture successive che si appiattiscono sullo stesso modello e sugli stessi schemi.

A complicare la ricezione ungarettiana, viene, al ritorno dal fronte, la pubblicazione, nel 1919 sia de *La Guerre* sia di *Allegria di Naufragi*: Ungaretti, infatti, raduna in volume ciò che veniva intanto pubblicando sulle riviste, ansioso di riconoscimenti. Ma, come ha ben evidenziato Carlo Ossola, se il *Porto Sepolto* si configura da subito come "origine" perfetta del percorso ungarettiano, nucleo intatto e quasi *ne varietur*, *Allegria di Naufragi* non ne ha la stessa compattezza "necessaria": in qualche modo è anche un "approdo quantitativo, il recupero [...], come dopo 'naufragio' delle 'cose sparse'" (Ungaretti 1990, 21). Tanto è vero che, di lì a qualche anno, una volta stabilita l'edizione definitiva sia dell'*Allegria* (1942) sia di *Sentimento del Tempo* (1943)<sup>2</sup>, Giuseppe De Robertis convinse un riluttante Ungaretti a radunare in un volume dedicato le cosiddette *Poesie disperse* (1945).

Le prime letture di Ungaretti sono debitorie a un "moralismo [di stampo] vociano" (Faso 1977, 11) e diffondono, a partire dalle autodefinizioni poetiche, l'immagine insistita dell'"uomo di pena": immagini che diventano quasi caricaturali, in una sorta di gara a chi delinea con più vigore il ritratto del fante che vive fuori dalla realtà, tutto rapito nella sua estasi e nel suo mondo poetico, ai limiti della norma, con tratti fisici caricaturali che oscillano fra residui di orientalismo (la semicicità, la provenienza dal deserto egiziano) e la retorica del fante derelitto (uniforme cadente, incapacità di mantenere la disciplina, sciatteria), sopravvissuto alla trincea e capace di ricavare dalla propria esperienza di umano dolore, "le parole ingenue" da "risillabare" (*Nelle vene*, 2020 [2009], 265). Faso sottolinea la difficoltà della critica degli anni Venti di analizzare i testi e la tendenza a giustificare la novità della poesia ungarettiana con argomenti di tipo umano e morale, anziché letterari. In effetti, a rileggere le recensioni del quinquennio successivo alla pubblicazione del *Porto Sepolto* (dal 1917 al 1922), colpisce la ripetitività di certi stilemi e fin da subito la distinzione fra appassionati ammiratori e rigidi detrattori, senza un vero dibattito critico e una rimessa in discussione degli strumenti ermeneutici.

Sembra che per Ungaretti sia necessario creare una nuova maschera poetica, che sostituisca quelle ormai stantie del vate, del fanciullino, del malato di tisi,

<sup>1</sup> Si veda in proposito Faso (1977); la recensione si trova ora in *Opere* di Giovanni Papini (1977, 709-714). Papini torna sul *Porto Sepolto* con un trafiletto rititolato "Voici un nouveau poète" sul *Mercure de France*, il 16 marzo 1917 (Livi 1988, 179).

<sup>2</sup> Entrambe le raccolte si trovano in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie* (Ungaretti 2020 [2009]).

dell'avanguardista fracassone per agganciare la poesia nuova a un poeta anomalo, esterno alla tradizione italiana, “frutto d’innunerevoli contrasti d’innesti”, maturato nella “serra” della trincea (*Italia*, 2020, 95). Ne nasce una sorta di icona così riconoscibile da essere ingombrante.

Si veda il ritratto tracciato da Giuseppe Prezzolini su *Il Popolo d'Italia*, il 19 maggio 1918:

Viene dall'Egitto, dove i suoi emigrarono da Lucca e si è fatto uomo in Italia e compiuto a Parigi. Il suo corpo è misero. Le sue ciglia si chiudono sugli occhi d'un azzurro di mare chiaro come quelli d'un gatto angora. La sua testa è curva. Le sue parole rade e un po' strascicate. C'è in lui qualche segno d'Egitto. È venuto qui, che non sapeva cosa fosse una salita: non aveva veduto la neve, di primavera gli ci voleva una coperta di pel di cammello. (Ungaretti 2000, 108)

Ungaretti è raffigurato come una sorta di disadattato, fuori luogo e fuori tempo, che da questa anomala posizione fra le culture, fra le patrie, uscito dal crogiolo della guerra, è riuscito a ricavare la poesia nuova del *Porto Sepolto*. Prezzolini sembra rifarsi a certe immagini appartenenti alla poesia inaugurale del *Porto*, *In memoria*, in cui Ungaretti ricorda il compagno “arabo” Moammed Sceab, che, una volta raggiunta l'Europa, “non [sa] più vivere nella tenda dei suoi dove si gusta un caffè” e allo stesso tempo, “Fu Marcel / ma non era francese” (2020, 59): Ungaretti, emigrato dal deserto egiziano, non resiste al freddo europeo senza “una coperta di pel di cammello” e allo stesso tempo i suoi occhi blu di “gatto angora” sono uno specchio di mare che registra l'esperienza straniente della guerra in trincea<sup>3</sup>.

Non è chiaro come un'aneddotta così insistita possa illuminare i testi del *Porto Sepolto* che, nonostante le buone intenzioni, ne vengono schiacciati: “Uno di questi libri lo metti tu sulla bilancia o piccolo trasandato fante semicicco che mi guati con la tua triste e rassegnata faccia” (Ungaretti 2000, 112), conclude Prezzolini, accentuando i toni patetici e legando a stretto giro il libro che inaugura il Novecento poetico italiano con il ritratto del fante che porta il peso della guerra su spalle troppo esili.

Due anni dopo, Alberto Savinio, che aveva frequentato Ungaretti a Parigi col fratello De Chirico, sulla rivista italo-francese voluta da Papini e Soffici, *La Vraie Italie*, nel maggio 1920, insiste sulla semicicicità: “deux yeux bleus-vert nas de cils, brûlés par les puissantes reverbérations du soleil africain: il les cligne, la plupart du temps, afin d'enregistrer des images aux contours effacés” (Faso 1977, 45). Qui gli occhi bruciati dal sole africano sono trattati come un disposi-

<sup>3</sup> Aveva evocato la solitudine, fra il deserto e la trincea, con toni lirici, su *La Diana* nel marzo 1917, Fiorina Centi (con lo pseudonimo di Paolo Argira), secondo cui il *Porto* era stato composto “dal poeta vissuto sempre solo e raccolto, smarrito nei reami azzurri della sua anima come in un deserto d'amore, rinchiuso da mesi e mesi in una trincea del Carso” (Saccone 2018). Anche nelle parole di Fiorina Centi si sente l'eco delle poesie ungarettiane, per esempio di *Fase*, che evoca “il pozzo d'amore” (2020, 70) trovato nel deserto, dopo un lungo camminare.

tivo capace di produrre immagini folgoranti che si stagliano nel vuoto intorno (forse a evocare o giustificare il bianco della pagina in cui Ungaretti le immerge?).

L'immagine si fa definitivamente grottesca nel ritratto che, ancora nel 1922, tratterà Adolfo Franci ne *Il servitore di piazza*: “braccia scimmiesche”, “gambine tentennanti”, “bocca sformata [che] assomiglia molto a quella di una vecchia bertuccia”, i soliti occhi quasi ciechi, insomma “l'ombra di un uomo”, verso cui “Iddio non è certo stato largo di favori”, “un triste spettacolo di disfacimento” (ivi, 45). Anche qui, certe scelte lessicali, come lo “spettacolo di disfacimento”, sembrano debitorie alla “decomposta fiera” e all’“appassito vicolo” tra le quali si snoda il breve corteo funebre di Moammed Sceab nella poesia inaugurale del *Porto Sepolto*. La poesia ungarettiana sembra scimmiettata, questa volta sì, dai suoi primi critici, come se non esistesse un linguaggio adeguato per analizzarla e interpretarla: in effetti la parola ‘pena’ torna due volte nel giro di poche righe in un contesto caricaturale<sup>4</sup>.

La recensione di Papini sul *Resto del Carlino* dà la stura a un fiume di polemiche e spesso i giornalisti e i critici dialogano con Papini anziché con la poesia di Ungaretti. Si pensi alla reazione di Francesco Meriano, furioso e ingiusto su *La Brigata*, che fa a pezzi la recensione di Fiorina Centi e quella di Papini. Meriano inaugura tutto un filone di critiche feroci che smontano, anziché offrire una lettura alternativa: in un certo senso le recensioni positive, proprio per la difficoltà a entrare nel merito dell’analisi dei testi, si prestano a rovesciamenti che a loro volta non argomentano ma semplicemente ribaltano le affermazioni, facendo muro contro muro: “idea comunissima e stupida” è per esempio la risposta di Meriano all’entusiasmo papiniano per la poesia *Tramonto* (2020, 66): “tutti possiamo essere poeti a questa maniera” (Saccone 2018). Una tendenza che toccherà l’apice con la *Stroncatura di Ungaretti* del 1934 di Sigfrido Wolfango, che farà sbottare un giovanissimo Anceschi: “prima di giudicare sommariamente un autore bisogna averlo capito a fondo” (Anceschi 1997, 85)<sup>5</sup>.

A rimettere in fila tutti i contributi si comprendono più agevolmente la stizza di Ungaretti, la sua ansia di affermazione, l’insistenza con cui rivendica il suo ruolo di apripista. Al contempo, però, e soprattutto a partire dagli anni Trenta, nel clima asfittico del fascismo, arriva alla ribalta una nuova generazione di poeti e critici nati negli anni Dieci (Anceschi, Bo, Contini, Luzi, Bigongiari, fra gli altri) che trovano nella poesia di Ungaretti una risorsa vitale, quasi un sorso d’acqua fresca.

<sup>4</sup> L’orientalismo torna nel *Ritratto di Ungaretti* di Pietro Pancrazi, pubblicato inizialmente su *Il Resto del Carlino* il 1° settembre 1923, poi inserito in *Scrittori d’oggi* (1946, 25-30): “Rannicchiato all’angolo di una quasi poltrona, tratto tratto Ungaretti ritirava la testa tra le spalle, stringeva in silenzio la bocca e gli occhi, e tutta la faccia allora gli si chiudevva, curiosamente, come il rientrare della testuggine (solo vivo restava il mezzo “toscano” in risucchio); ed io pensavo all’Egitto” (Faso 1977, 65). Anche qui, se quel rannicchiarsi nella poltrona richiama sia la lirica *Natale* (2020, 100) sia *C’era una volta* (2020, 78), la faccia di testuggine evoca un’immagine esotica.

<sup>5</sup> L’intervento di Anceschi, intitolato “Stroncatura di Ungaretti”, compare la prima volta sulla rivista *Il Cantiere* (1, 13) il 26 maggio del 1934.

## 2. Umanità o oscurità di Ungaretti?

Un poeta oscuro, privo di ispirazione: così sarà presentato Ungaretti negli anni Venti e Trenta dai critici suoi detrattori, che scambiavano la sua cura tecnica e il suo variantismo per arido tecnicismo. Lo ricorda a posteriori Giacinto Spagnoletti nel suo profilo del 1956:

In Ungaretti il grande impegno umano, che è quello che in definitiva produce la sua poesia, non è mai disgiunto dall'altro, per lui abbastanza rilevante, della ricerca formale. Diremo, anzi, che spesso alla valutazione della poesia di Ungaretti nocque proprio, negli anni passati, l'eccesso di rigore a cui egli condusse questa ricerca. Tanto rigore fu scambiato da molti, ora per gioco intellettuale, ora per vizio di ispirazione o un difetto di umanità, mascherati appunto dal gusto degli effetti nuovi. (Spagnoletti 1956, 37)

La diagnosi fa esattamente il punto sui capi d'accusa classici del primo dopoguerra. Si leggano le osservazioni di Francesco Flora, uno dei padri della controversa etichetta 'ermetismo', risalenti al 1921:

Lirismo essenziale, dicono; ma è una sintesi così schematica che l'arte se n'è ita e lo sforzo di riduzione non è che una minuta analisi camuffata da sintesi. L'emozione umana sembra allontanarsi e disperdersi. [...] Ma, Dio mio, dov'è mai l'umanità di questa poesia? [...] Stampate, prendendola a caso dal vocabolario, una parola sola in una pagina, e la vostra anima si lancerà a riempirla d'una infinitezza musicale. Stampate solo un verbo all'infinito: 'Dormire'. E voi riempirete questo schema di una lunga visione. Ma ciò non è arte. (Faso 1977, 78)

In questo modo di far critica, esemplata su uno schematismo crociano di fondo che oppone poesia e non poesia, sfugge necessariamente al Flora come la rottura del verso operata da Ungaretti sia rivoluzione senza rumore e polemica e come abbia già dentro di sé i semi della ricostruzione metrica (settenari opportunamente spezzati da enjambements arditi, endecasillabi trasformati in strofe). Gli sfugge il senso della parola ungarettiana, grossolanamente definita come presa "a caso dal vocabolario", e delle ragioni di tali scelte tecniche. Tali capi d'accusa danno la misura del fraintendimento sulla lirica ungarettiana che caratterizza una parte della critica degli anni Venti e Trenta. Esso è dovuto, oltre che agli irrigidimenti ideologici, a rivalità accese fra gruppi di intellettuali che si contendono la scena letteraria fra le due guerre, ma soprattutto, viene da dire, a una novità così dirompente e difficile da accogliere nel tradizionale panorama italiano. Agli occhi dei custodi della tradizione il nome di Ungaretti coincise con "tutto ciò che di più ingrato e ribelle la nuova poesia stava per creare e diffondere" (Spagnoletti 1956, 37). Fu così che i versi di Ungaretti "passarono presto a riempire, storpiati e messi in caricatura, le colonne dei giornali umoristici" (ivi, 38). Ci si accanisce contro la 'povertà' dei versi ungarettiani, che viene scambiata per penuria di mezzi espressivi, e al contempo, si soffre lo spezzarsi dei fili della tradizione nostrana per il riallacciarsi ungarettiano ai precetti mallarmeani, per lui unica strategia utile per rinnovare quella stessa tradizione ormai superata.

Mentre la critica del tempo si dibatte nelle sue aporie, Ungaretti continua il suo percorso poetico, affidando alle riviste e ai giornali testi poetici *in fieri*, lavorando per tutti gli anni Venti sia all'edizione definitiva dell'*Allegria* sia a *Sentimento del Tempo*, perché la poesia ungarettiana non ha stagioni e le due opere arrivano all'edizione definitiva a distanza di un anno, anche se destinate a provocare reazioni diverse. L'edizione Preda dell'*Allegria*, nel 1931, segna un traguardo importante per il poeta: ottiene l'importante Premio del Gondoliere e il dibattito intorno alla sua opera entra in una fase acuta.

### 3. Seconda fase: gli anni Trenta. L'opposizione ideologica e i critici nuovi

Nel febbraio del 1932, un Luciano Anceschi appena ventunenne pubblica l'articolo "Umanità di Ungaretti"<sup>6</sup> sul periodico fascista *Cronache latine*. La direzione si affretta ad apporre una nota in cui prende le distanze sia dalla poesia di Ungaretti sia dalle posizioni del critico e annuncia che pubblicherà in merito interventi dedicati per controbilanciare, in un certo senso, questo intervento positivo<sup>7</sup>. Questioni di *par condicio ante litteram*, verrebbe da dire, che documentano una volta di più l'esistenza di una battaglia, se non proprio di un dibattito, fra ungarettisti e antiungarettisti. In ogni caso il breve articolo vede la luce e il giovane critico pone premesse nuove.

"Parlando di Ungaretti, capita spesso di sentirne contestare il valore artistico, perché se ne nega il valore umano e lo si considera come puro letterato 'a freddo'", anche da critici e poeti intelligenti e preparati, esordisce Anceschi; "in sede di valutazioni estetiche, non mi sembra valido tale argomento critico" (Anceschi 1997, 57). Ungaretti ha ben chiarito, nella *Nota* premessa alle sue poesie nell'edizione Preda 1931 dell'*Allegria*, "che il suo libro è un 'diario' in cui le esperienze formali vanno, parallelamente, all'esperienza dell'uomo" (*ibidem*): tale affermazione, secondo Anceschi, autorizza a interpretarlo anche al di fuori degli interessi puramente artistici. Tuttavia, la prima esigenza è quella di aggiornare gli strumenti critici, con "particolare cura" e "puntualità metodica" (*ibidem*). Infatti, la produzione di Ungaretti non si presta a una rozza lettura dei contenuti: la raffinatezza delle esperienze artistiche vissute dall'autore fin dalla

<sup>6</sup> "Umanità di Ungaretti" viene pubblicato in *Cronache latine* (2, 8-9) nel febbraio del 1932 (Anceschi 1997, 57-61). Anceschi pubblica altri brevi contributi intervenendo nel dibattito, a favore della poesia di Ungaretti: "Ungaretti e Capasso" in *Tempo Nostro* il 14 aprile del 1933 (ivi, 63-65); il già evocato "Stroncatura di Ungaretti" su *Il Cantiere*, nel 1934 (ivi, 85), e curerà anche il fascicolo ungarettiano della rivista *Questi giorni*, 2-3, 5-20 dicembre 1945 per alleviare le pene di Ungaretti, particolarmente provato dai procedimenti di epurazione dei professori assunti senza concorso all'università; al fascicolo Anceschi contribuisce con un'introduzione, "Di Ungaretti e della critica", poi ripubblicato in *Galleria* nel numero 4-6, del luglio-dicembre 1968 (1997, 201-203).

<sup>7</sup> "Dichiariamo il nostro netto dissenso dall'apprezzamento che l'Aneschi fa della poesia di Ungaretti. Nei prossimi numeri avremo occasione di precisare la nostra posizione in proposito: cioè, tanto nei confronti della poesia di Ungaretti quanto di altre poesie che ne derivano o vi si allacciano" (Anceschi 1997, 60n.).

gioventù impone di essere molto cauti. Il valore di contenuto è spesso allusivo, accennato. Con finezza, Anceschi analizza, per esempio, una strofa della lirica *Noia* – “Guardo i testoni dei brumisti / nel mezzo sonno / tentennare” (2020, 44) –, soffermandosi sul verbo “tentennare” e mostrandone le suggestioni in termini di ritmo e gesti: sintesi estetica che per essere colta va trasportata in discorso analitico. “Il tema trattato, discorsivamente, da Baudelaire e Leopardi è, qui, risolto in pura immagine, in pura sintesi estetica, in cristallo” (Anceschi 1997, 57). In Ungaretti, conclude Anceschi, la poesia è “desiderio di ristabilire un rapporto tra la creatura e Dio”: fatto ciò, avrà raggiunto il suo equilibrio e la poesia “si affermerà, secondo la chiara intuizione di Novalis, come la grande arte in grado di produrre una guarigione trascendentale” (ivi, 60). Nel giro di poche paginette, Anceschi smonta le accuse di mancata umanità e di oscurità in Ungaretti e propone una lettura che approda a una idea di poesia come consolazione e guarigione esistenziale, portando l’accento fuori dalle secche sterili della ‘pena’, per come era stata letta fino a quel momento.

Nel novembre di quello stesso 1932 scende in campo un altro critico ventenne, Gianfranco Contini, che affronta a suo modo i temi della pena, della consolazione e dell’allegria. Dalla sua posizione defilata, quasi di frontiera, tra Domodossola e Pavia, dove non ha ancora completato gli studi universitari, si cimenta con i suoi ‘esercizi’ di lettura, misurandosi a lungo con i versi ungarettiani.

In linea con le rivendicazioni dell’autore, Contini parte dall’assunto leopardiano secondo cui poesia è sempre consolazione, anche quando ha per oggetto la vanità del tutto o l’assenza di illusione, e a partire dallo *Zibaldone* rende ragione del senso profondo dell’allegria ungarettiana:

Hanno questo di proprio le opere di genio, che, quando anche rappresentino al vivo la nullità delle cose..., tuttavia...servono sempre di *consolazione*, raccendono l’*entusiasmo*... [4 ottobre 1820].

[...] è certo che l’immaginazione e anche la sensibilità malinconica non ha forza senza un’aura di prosperità e senza un vigor d’animo che non può stare senza un crepuscolo, un raggio, un barlume d’*allegrezza* [24 giugno 1820]. (Contini 1974, 44)

In questo modo, la maschera dell’‘uomo di pena’ che era stata distorta in modo grottesco e impacciato dai recensori degli anni Dieci e Venti e infastidiva i crociani degli anni Trenta per la sua origine francese (*homme de peine*), riacquista il suo senso intero:

È allegria il perenne ricominciare e riprendersi, dopo ogni “naufragio” della propria storia. *Allegria di naufragi* (che non per nulla prima si intitolava *Filosofia del poeta*): “E subito riprende / il viaggio / come / dopo il naufragio / un superstite / lupo di mare”; poi tutta l’opera diventa *L’allegria*. E nulla vieta d’interpretare questa “favola” vitale come allusiva dell’intera poetica. (*Ibidem*)

Ma il giovane critico non si ferma a osservazioni di tipo filosofico e, da filologo, si addentra nella trasformazione poetica e linguistica delle immagini ungarettiane dell’‘allegria’ (“il punto in cui la sua etica diventa poesia”):

la “consolazione” specifica di Ungaretti sta nel puntare tutt’i significati, tutte le possibilità liriche sopra una parola; la quale resta ricca e carica abbastanza perché in essa s’esaurisca il “motivo” o la “situazione” poetica, e s’annulli qualsiasi necessità di ricorso a un’enunciazione logica o storica. (Ivi, 45)

L’esempio di *C’era una volta* mostra il processo ungarettiano di valorizzazione della parola: con fine intuizione, Contini rileva che il nucleo della lirica sta tutto nell’immagine del “caffè”, che tutto si muove o tende a quella: la “poltrona”, il “velluto verde”, il “declivio”, la “luce fiavole” (2020, 78). La trasfigurazione è così urgente che si serve di “mezzi economicissimi”, non ha bisogno di “infringimenti”. L’aspetto “popolaresco” di certi passaggi ungarettiani, così spontaneo, conferisce un aumento di energia a certi vocaboli. “Nel clima più rarefatto s’urta in qualcosa di corposo, d’immediatamente reale”: il “mio paese /d’Africa”, parole come strada, casa, casa sul mare, come un cieco, creano “un’immediata densità figurativa” (ivi, 46) che crea identificazione con chi contempla le cose.

La concretezza che Contini rileva nel linguaggio ungarettiano dell’*Allegria* è il contrario del tecnicismo freddo, astratto, senza umanità e poesia che vorrebbero denunciare i crociani; anche la semplicità dei riferimenti ne viene valorizzata. Mentre Croce ironizzava sull’inconsistenza e sull’assenza di durata dell’effetto poetico dei versi ungarettiani, Contini ci vede il fondo concreto in dialettico rapporto con l’evocazione di lontananze – “sperde le lontananze” (*O notte*, 2020, 141) –, assolvendo la funzione che la siepe e il vento rivestono in Leopardi rispetto all’immensità e all’eterno. In *Eternità* (poi *Eterno*, 2020, 43), “quel nulla è davvero espresso, e quest’oggetto esterno, questo dato linguistico, “un fiore”, è il saldo cavo a cui esso si appiglia” (Contini 1974, 47).

Egli mostra poi come sia avvenuto il passaggio a *Sentimento del Tempo*, dovuto alla necessità di ordinare in vicenda “quella sempre attiva virtù linguistica di trasformazione” (ivi, 51). La conclusione dell’intervento critico di Contini mette l’accento sul rapporto fra la poesia di Ungaretti (“quest’uomo necessariamente poeta”) e i suoi lettori: non esiste un “insegnamento” specifico di Ungaretti, ma “il lettore si accontenta di sapere che è stato ‘consolato’”, come ha cercato di dimostrare nel saggio. La poesia ungarettiana risponde a un’esigenza storica, “è radicat[a] nel nostro momento”, è poesia dell’oggi (*ibidem*).

In quello stesso 1932 in cui Contini scriveva questo saggio raffinato e precoce e Anceschi portava elementi per difendere l’“umanità” di Ungaretti, il poeta riceveva a Venezia, il 18 luglio, nell’ambito della Biennale d’Arte, il Premio del Gondoliere per la poesia, della consistenza di diecimila lire per *L’Allegria* (nell’Edizione Preda 1931). È la prima tappa della sua consacrazione. Tale ‘incoronazione’ ufficiale è tuttavia accompagnata da un profluvio di reazioni ironiche, negative, polemiche che prosegue per tutta l’estate.

Tra le reazioni infastidite, quella di Benedetto Croce, riportata in una lettera del critico Pietro Pancrazi all'amico Diego Valeri, che a Venezia aveva ottenuto un premio minore<sup>8</sup>:

– [il libro di Ungaretti] m'ha fatto tornare in mente un certo pittore di cui parla Maupassant. Dipingeva misteriosamente, si sapeva ch'era un maestro, ma nessuno aveva visto nulla. Alla fine decise di svelare il suo capolavoro; e radunò gli ammiratori dinanzi al quadro "Il passaggio del Mar Rosso". Si toglie la tela, e... non si vede niente. – E gli Ebrei dove sono? – Son già passati. – E gli Egiziani? – Devono ancora passare. Lo stesso effetto, ha fatto a me la poesia di Ungaretti. Te la racconto perché mi pare bellina. (Folena 1993, 327)

Il sostegno del Pancrazi a Valeri in tale occasione è oggetto di profonda delusione per Ungaretti, che ne scrive a Giuseppe De Robertis il 23 luglio da Marino: "Ha tradito sé stesso, e un'amicizia molto fedele. Queste cose mi fanno molto soffrire" (Ungaretti 2022, 608). In effetti, sarà solo l'inizio di un'opposizione che arriverà fino al parere negativo espresso dal Pancrazi verso il ripristino della cattedra ungarettiana alla Sapienza, nel 1945.

Quanto alla stampa italiana, mentre per esempio il *Diorama letterario* della *Gazzetta del Popolo* di Torino, a cui Ungaretti collaborava, propone una vignetta divertente di Amerigo Bartoli che lo omaggia ritraendolo come "poeta e gondoliere" (Bartoli 1932), risultano particolarmente infiammate le pagine del *Marc'Aurelio*, il giornale satirico noto per aver accolto gli esordi da disegnatore di Federico Fellini<sup>9</sup>. Nella rubrica "Alla cappelleria di Marc'Aurelio", Ungaretti viene sbeffeggiato per settimane, nell'estate del 1932, per via del Premio veneziano<sup>10</sup>: è rappresentato mentre trascina una sorta di vessillo con la cifra ricevuta (lire 10.000), presenta bernoccoli in testa e sul fondoschiena (in gergo romanesco: le ficozze), e interviene nei dialoghi. Dante Alighieri in persona, talora raffigurato col volume dell'*Allegria* sotto braccio, lo prende a pedate. Altrove si ironizza sul 'Lungaretti', commentandone i versi telegrafici e l'assenza di punteggiatura: tutto l'armamentario di riserve critiche sui versi dell'*Allegria* da almeno quindici anni, di cui i giornali sono fedele specchio<sup>11</sup>.

Fondamentalmente, a parte le letture precocemente aperte di Gargiulo, Giuseppe De Robertis, Bo, Anceschi, Contini, che anticipano sviluppi della critica del secondo Novecento proprio misurandosi sulla poesia ungarettiana, quest'ultima irrita molto. Ungaretti, uomo vicino a Mussolini, molto sensibile

<sup>8</sup> Si veda A. M., sul *Tevere* del 18 luglio 1932.

<sup>9</sup> Settimanale politico umoristico satirico fondato nel 1931, pubblicato dalla Società Editrice di Novissima (Rizzoli) e diretto da Vito De Bellis. Giornale polemico che subisce vari sequestri, si uniforma con gli anni completamente al regime fascista.

<sup>10</sup> L'amico critico Enrico Falqui ne conserva numerosi ritagli nell'archivio, che ora si può consultare sul sito della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.

<sup>11</sup> Si veda la rubrica del *Marc'Aurelio*, "Denari spesi bene" del 27 luglio e del 10 agosto 1932. Si veda anche la rassegna stampa dal *Becco giallo* e *L'attaccabottoni* in *Lettere a Raimondi* (Ungaretti 2004); si veda inoltre Sofia (1931).

a incarichi e riconoscimenti ufficiali, dal carattere facilmente infiammabile, è facile bersaglio di schermaglie a cui egli stesso non si sottrae. L'ambiente giornalistico e i circoli letterari sono poi frequentati anche da tanti personaggi che, per guadagnarsi visibilità, fanno dell'attacco polemico uno strumento di utilità. A livello sociologico, colpisce lo spazio riservato sulla stampa del tempo a un evento come il ricevimento di un premio per la poesia: Ungaretti è trattato alla stregua di un'icona pop.

#### 4. Stroncature

Apogeo di tale scontro frontale, fra incapacità di accogliere la reale portata della lirica ungarettiana e provocazione aperta è il pamphlet *Stroncatura di Ungaretti*, firmato nel 1934 per le Edizioni Aldine di Bologna dal giornalista e critico emiliano Wolfango Rossani, in arte Sigfrido Rossi o, nello specifico di questa pubblicazione, Sigfrido Wolfango<sup>12</sup>. Lo studio in volume di Francesco Flora, *La poesia ermetica* è di due anni dopo, ma già nel 1934 il suo lungo intervento su Ungaretti, scritto l'anno prima, era apparso nel *Leonardo*: Sigfrido Wolfango, che nel suo pamphlet definisce per due volte "ermetica" la produzione ungarettiana e il nuovo modo di fare poesia, sposa da subito la nuova fortunata e ambivalente definizione di Flora. Per entrambi i volumi, l'oggetto polemico non è soltanto la lirica ungarettiana, ma anche la lettura positiva che ne davano i critici ungarettiani, nello specifico il volume di Aldo Capasso, *Incontri con Ungaretti*, uscito all'inizio del 1933.

Flora, in uno studio ben più ricco, equilibrato e argomentato di quello di Wolfango, cominciava mettendo bene in luce il ruolo di apripista di Ungaretti, con tutte le conseguenze che questo avrebbe comportato, polemiche comprese:

Giuseppe Ungaretti, analogista genioso e sterile, musicale e prosastico, umano e futile, non è né l'inventore della tecnica analogica, né l'iniziatore o il profeta dell'ermetismo; ma ne è forse la vittima più candida e più onesta e il rappresentante meglio riconosciuto, sicché gli toccano i massimi furori di entusiasmo o di ripulsa. (Flora 1936, 103)

Alla serie positiva "genioso, musicale e umano" fa da contrappeso la sequenza aggettivale "sterile, prosastico e futile", che getta una luce opaca sul poeta cui è dedicata una cospicua sezione del volume. I tre aggettivi, che corrispondono ad altrettanti giudizi negativi, saranno in parte giustificati dalla disamina condotta da Flora sulla produzione ungarettiana, ma veicolano da subito il gusto dell'autore, la sua formazione e i suoi limiti. Nonostante lo sforzo di mantenersi a una giusta distanza e i molteplici esempi ricavati dal *corpus* delle liriche ungarettiane, la strumentazione ideologica messa in campo da Flora impedisce al critico di leggere senza lenti pregiudiziali i testi. I capi d'accusa principali sono la mancanza di forma, lo scadimento continuo della poesia a prosa, che porta con sé

<sup>12</sup> Wolfango Rossani era nato a Guastalla nel 1909 e morto a Bologna nel 2002.

prolissità e una “fredda volizione” (ivi, 111) che annulla il canto, una poesia fatta di esclamazioni, di sensazioni anziché sentimenti, di arbitrarietà sia nella scelta dei titoli sia negli interventi metrici, un lessico e una grammatica francesizzanti. Il critico non riesce a trattenere il proprio orrore davanti a certe soluzioni ungarettiane, soprattutto quando mettono a repentaglio la buona tradizione italiana. In sostanza, la poesia di Ungaretti gli sembra ermetica per difetto: Flora riconduce ad arbitrarietà, a mancanza di necessità le scelte ungarettiane: mancando di “forma”, le parole “son prive di chiarezza interiore e quindi si prestano alle più capricciose interpretazioni” (ivi, 116).

Benché Flora dedichi un intero paragrafo del suo capitolo ungarettiano a ciò che considera “il miglior Ungaretti” (ivi, 139) e benché si sforzi di portare numerosi esempi concreti, ogni volta che smette di argomentare con pacatezza, ricade nel gioco polemico e, ironizzando sui testi-cardine di Ungaretti, rischia di inficiare tutta l’analisi e le buone intenzioni della premessa. Valga per tutti l’esempio di *Mattina* (2020, 103), il testo che si trasforma nel cavallo di battaglia ideale delle accese polemiche degli anni Trenta:

I versi “M’illumino d’immenso” s’intitolano ora *Mattina*, ma in altra edizione [...] s’intitolavano *Cielo e mare*. Or la possibilità di mutare il titolo così ampiamente corrisponde alla possibilità di mutare a piacere i significati di quel gruppo aleatorio di sillabe. (Flora 1936, 122)<sup>13</sup>

Flora vede nei critici nuovi degli “idolatri” che fingono di comprendere i versi ermetici di Ungaretti – “auguri e aruspici che nel volo degli uccelli e nelle viscere della sua poesia, san leggere come in un libro ben aperto” (ivi, 110-111) –, tuttavia mette un punto fermo importante rispetto alle derive di impostazione vociana che dicevamo all’inizio, quando precisa: “Negando l’artista, siamo ben lungi dall’intaccare la figura morale di Ungaretti, come uomo, come soldato, e come fascista, che comunque rimane svincolata da ogni dipendenza. E questo [...] semplicemente per ammonire coloro, che esaltando la sua figura, hanno creduto di portare un contributo alla sua arte” (ivi, 22).

Al contrario, i giudizi di Sigfrido Wolfango non ammettono repliche e non conoscono argomentazione. Sono infarciti di espressioni come “non credo e non crederò mai”; di non-valutazioni come “il continuo tornare a capo [è] privo di senso”; di convincimenti del tipo: “poesia che non è educativa né utile all’umanità”; “il poeta così si è espresso, perché non gli veniva detto altrimenti” (Wolfango 1934, 43). Una delle definizioni più pittoresche recita: “l’analogia crea il gargarismo poetico-intellettualistico” (ivi, 44). Non sarà un caso se Ungaretti stesso e i suoi sostenitori insisteranno tanto sul concetto di “umanità”, quando si impegneranno a difenderne la poesia.

<sup>13</sup> Sigfrido Wolfango, incredulo di fronte all’estrema sintesi di *Mattina*, commentava: “questo disfacimento, che in meno di trent’anni per eccesso di reazione, ci ha fatti assistere ad una trasformazione che ha del paradossale (dalle *Laudi* d’Annunziane [sic] 7000 versi al poema ‘m’illumino – d’immenso’ 2 versi di Ungaretti), risponde alla disorganicità interiore del nostro tempo” (1934, 16). Ma Ungaretti non ha mai preteso che fosse un “poema”.

## 5. La svolta ermetica: Ungaretti, dimora della poesia. La poesia come ontologia di Carlo Bo

Gli anni Trenta sono per Ungaretti un decennio denso di pubblicazioni e riedizioni, di partecipazioni ai giornali, ai periodici e di viaggi da inviato. Nel 1933 arriva l'edizione in volume di *Sentimento del Tempo* per Vallecchi e per Novissima e poi ancora nel 1936 *L'Allegria* per Novissima. A fine decennio, quando ormai Ungaretti è professore all'Università di San Paolo del Brasile, nel fertile vivaio fiorentino in cui sono sbocciati i fiori della scuola ermetica, è di nuovo un giovane, il ventottenne Carlo Bo a fissare l'immagine di Ungaretti come "dimora" vivente della poesia. È il 1939, il saggio è stato composto l'anno precedente e vede la luce in un frangente tragico su una rivista tutta nuova, coraggiosa e fatta da scrittori giovani, *Campo di Marte*. Nello stesso anno il saggio viene accolto nella raccolta *Otto studi* (1939). Si tratta di "Poesia di Ungaretti", poi "Dimora della poesia" (Bo 1939, 119-138; 2021, 49-81), che inaugura un lungo rapporto di fedeltà fra il critico e il poeta. Il termine "dimora" è particolarmente pregnante: nel passaggio tra la crisi di *Frontespizio* e l'esperienza di *Campo di Marte*, insieme a Luzi, Parronchi, Bigongiari ed altri, Bo aveva in mente una nuova rivista, da intitolare *Dimore*, come ricorda Bigongiari nel 1981: "il luogo in cui uno scrittore o un poeta sente di abitare totalmente, integralmente, di esplicitare integralmente l'idea di *Letteratura come vita*: che per noi, almeno per me, voleva dire vivere poeticamente, secondo la lezione di Hölderlin". Intorno, conclude Bigongiari, "non vedevamo che cenere" (Tabanelli 1986, 97-98). "Vivere sulla terra poeticamente, come vuole Hölderlin" "è l'ultima nostra fede" ribadisce Bo e "Ungaretti è fra noi colui che ha vissuto di più": in questo senso i suoi libri sono dei diari, "testimonianza della sua vita poetica", "l'ossessione del reale in lui quasi non esiste" (ivi, 64-65). È necessario per Bo e per i suoi amici mantenere aperto l'incontro umano da cui nasce lo scambio intellettuale e spirituale e, soprattutto per Bo, forse il più 'oltranzista', non distrarsi da tale compito, non uscire da tali 'dimore' verso il 'tempo minore', contingente e soggettivo.

Bo riesce a rappresentare quel punto di autorità definitivo che ancora mancava, tra i giovani critici. Un anno prima aveva pronunciato il celebre discorso *Letteratura come vita*, divenendo un punto di riferimento del gruppo fiorentino. L'impostazione 'esistenzialista' di Bo probabilmente ispira a Ungaretti il titolo che a partire dal 1942 diventerà quello collettivo di tutta la sua produzione di poeta, critico, saggista, traduttore, professore, giornalista, nei volumi che saranno editi di lì a poco nella collana dello "Specchio" Mondadori: *Vita d'un uomo*.

La lettura di Bo spazza via la vulgata ingombrante dell'"uomo di pena" per come era stata fissata da Papini e Prezzolini nel 1917, immagine poi trasformata – come si è visto – in icona trita e grottesca. Egli, pur condividendo l'idea che il lavoro poetico di Ungaretti si risolve sempre "al di fuori della pagina", parla del lavoro sulla parola come "del lavoro assolto di uomo" (Bo 2021, 50-51). Secondo Langella, Bo ha il merito di superare la lettura filologica di Contini (che in quello stesso 1939 riunisce i suoi tre precoci studi ungarettiani nel volume *Esercizi di lettura*), verso una poesia come ontologia. Inoltre liquida duramen-

te le diatribe su forma e contenuto di stampo crociano e riconosce senza dubbi una continuità fra *L'Allegria* e *Sentimento del Tempo*, come già Contini: dalla ricostruzione della parola alla ricostruzione della frase. Con il linguaggio cifrato e impegnativo della più acuta stagione ermetica, accompagna l'inizio di un rapporto di fedeltà a Ungaretti che si interromperà solo con la sua stessa morte, nel 2001. Fra tanti interventi, particolarmente significativo è quello dedicato a *Il Dolore*, nel 1947, per *La Fiera Letteraria* (ivi, 100-128), e il bilancio definitivo *Ungaretti, un poeta da vivere*, nel 1972 (ivi, 199-230), dopo la morte del poeta. Sarà sempre Bo a operare un'altra svolta nella ricezione ungarettiana, a traghettarlo definitivamente fuori dall'ermetismo, nel 1948. Si può collocare a quest'altezza la consacrazione internazionale definitiva di Ungaretti.

#### 6. 1948: Ungaretti fuori dall'ermetismo e dentro il Novecento

Sarà in effetti il terzo libro ungarettiano, *Il Dolore*, nel 1947, a orientare definitivamente lettori e critici, offrendo una parabola poetica ormai chiara. Finiti gli anni opprimenti del fascismo, usciti penosamente da una guerra traumatica, entrati in una fase nuova della storia del paese, l'anno 1948 rappresenta una tappa importante per la ricezione di Ungaretti, ormai poeta, traduttore, critico e professore.

Nel febbraio del 1948, in concomitanza con il sessantesimo compleanno, Ungaretti ottiene a Milano il Premio San Babila per *Il Dolore*. Premio voluto da Germana Marucelli, stilista celebre per il suo salotto letterario<sup>14</sup>, e dalla pittrice Evelina Canalin: un contesto meno ostile rispetto alle rigide dinamiche di certo ambiente letterario. L'evento lo commuove profondamente, come non mancano di rilevare anche i quotidiani nazionali<sup>15</sup> che lo documentano azzardando anche qualche chiave interpretativa della poesia ungarettiana. È il caso del *Corriere della Sera* del 19 febbraio 1948, in cui il giornalista (O.V.) scrive: "Egli può essere considerato, in Italia, il padre di quella che, con un termine forse facile, si è chiamata poi la poesia ermetica, alla quale egli ha però dato sempre un intimo respiro classico e una limpida illuminazione" (Bo 2021, vol. II, 73).

Di questa gioia profonda restano tracce nel carteggio con Bo<sup>16</sup>, che faceva parte della giuria e commentò il risultato del San Babila con un articolo uscito sul periodico *Omnibus* dal titolo "Ungaretti cominciò da zero" (Bo 2021, vol. I, 129-137).

<sup>14</sup> Si veda in proposito l'articolo di Vittorio Bonicelli, "La sarta dei poeti", apparso su *Il Tempo* del 20-27 agosto 1949.

<sup>15</sup> *Ungaretti non ha saputo o voluto nascondere la sua commozione: piangeva* (Bo 2021, vol. II, 28, n. 9). Ungaretti si era schermato con Anceschi, circa la partecipazione al premio San Babila, nella lettera del 21 dicembre 1947 (si veda Ungaretti 2022, 728-729), sottolineando la delusione ancora fresca per il mancato riconoscimento per *Sentimento del Tempo*. Si sentiva anche molto sotto stress per la lunga vicenda del processo di epurazione legato alla cattedra che ricopriva alla Sapienza per chiara fama dal 1942: la vicenda si era conclusa da poco, ma nell'estate del 1947 era stato colpito da un attacco di *angina pectoris*.

<sup>16</sup> Si veda la Lettera a Bo del 23 febbraio 1948 da Roma (Bo 2021, vol. II, 27-28). Per il contesto del premio, si veda anche l'Introduzione a Bo 2021, vol. I.

In questo articolo-bilancio su un'intera stagione poetica ormai alle spalle, Bo sgombra il campo da pregiudizi e malumori intorno alla produzione ungarrettiana e intorno all'ermetismo stesso:

L'importanza del poeta Ungaretti è enorme per la storia della nostra letteratura ma si badi bene che l'ultimo libro è importantissimo per Ungaretti e quindi per tutta l'invenzione della sua voce. È un uomo e si sottolinei il senso preciso del suo titolo maggiore, *Vita d'un uomo*. E sia detto anche per tutti quelli che da vent'anni predicano contro l'astrazione e l'infondatezza umana della nuova poesia: il cosiddetto [*sic*] ermetismo ungarrettiano finalmente si è dimostrato molto più vero, molto più umano di tanta poesia che voleva fare credere alla sincerità ed era soltanto una vergognosa prova di esibizionismo e di retorica. (Bo 2021, 134)

La sottolineatura di Bo cerca di traghettare la poesia ungarrettiana fuori dai fraintendimenti legati all'astrattezza e all'intellettualismo o fuori dalle semplificazioni grossolane che avevano dominato negli anni Dieci-Trenta. Allo stesso modo, Bo precisa la differenza con l'opera di Valéry (parallelo indagato anche dai critici degli anni Trenta) che spesso era dato come punto di riferimento scontato per Ungaretti, operando quasi una sovrapposizione fra le due vicende intellettuali. Invece, scrive Bo, Valéry si colloca come in chiusura "di una lunga operazione poetica iniziata e condotta da altri", mentre Ungaretti "cominciò da zero": gli mancavano persino gli strumenti e ha dovuto dappriincipio condurre tutta una ricerca di mezzi, affrontare una fase di educazione e scoperta (Bo 2021, 136). Ungaretti ha lavorato per tutti noi<sup>17</sup>.

## 7. Ungaretti, poeta dei giovani

Nell'introdurre la sezione ungarrettiana della sua celebre antologia *Poeti del Novecento* (1978), Pier Vincenzo Mengaldo ricorda, in modo un po' generico e citando Cecchi, Pancrazi, Gargiulo, Contini, De Robertis, Solmi, come la poesia ungarrettiana fin dagli anni Venti sia stata accompagnata "dalla solidarietà e dalla acribia della migliore critica militante" (Mengaldo 1990 [1978], 383) e come anche i detrattori come Flora "ne riconoscevano comunque l'importanza storica di archetipo dell'ermetismo nostrano" (*ibidem*). Citando Solmi, conclude che raramente un poeta poté contare fin dall'inizio "sull'ausilio di una così precisa e approfondita coscienza critica" (*ibidem*). Come si è visto, il panorama era un po' più variegato e le zuffe fra ungarrettisti e antiungarrettisti non permettevano un misurarsi sereno con la poesia ungarrettiana. Vero è che la parabola artistica

<sup>17</sup> L'articolo di Bo e la sua difesa di Ungaretti e dell'ermetismo saranno oggetto di un attacco sulla rivista *L'Ultima* di Oxilia e Papini. Si vedano le note alla lettera a Bo del 26 febbraio 1948 (Bo 2021, vol. II, 30-32). Il 1948 è anno di bilanci sull'ermetismo anche per Ungaretti professore, che dirige la tesi di laurea del futuro critico Mario Petrucciani (da cui il volume *La poesia dell'ermetismo italiano*, nel 1955; ora nel volume *Per la poesia. Studi e interventi 1943-2001* [Petrucciani 2011, vol. I, 1-277]).

di Ungaretti in un certo senso ha rappresentato il banco di prova ineludibile per il critico che volesse misurarsi con la poesia del Novecento.

L'altro dato, giustamente valorizzato da Mengaldo, è il rapporto di Ungaretti con i poeti più giovani. In questo caso, sempre, cessa per Ungaretti ogni tipo di rivalità, rivendicazione o malumore. Di fronte alle prime prove di un giovane poeta, Ungaretti veste subito i panni del tutor, del maestro, del fratello maggiore. Ammette Mengaldo che

egli esercitava un'azione di incalcolabile portata sugli operatori più giovani, anche stranieri (e sempre egli fu generosissimo nel segnalare e incoraggiare nuovi talenti, da Sinisgalli a Zanzotto ecc.), un'azione destinata ad attenuarsi solo nei decenni più recenti: ma lirici di forte tensione espressiva e sperimentale come Zanzotto o Porta hanno continuato ad attingere alla sua lezione, e la sua libertà prosodica ha lievitato anche nella lirica dialettale, ad esempio di Guerra e di Piero. (*Ibidem*)

Da Giorgio Caproni, che ricorda il furto del volumetto *Allegria di Naufragi*, edizione Vallecchi 1919, dallo studio dell'avvocato Colli presso cui lavorava, a diciott'anni; a Carlo Bo, che resta "fulminato" dalla parola dell'*Allegria* a vent'anni; a Pasolini le cui *Poesie a Casarsa* (1942) sono ricche di echi ungarettiani: non c'è quasi poeta e critico della generazione degli anni Dieci e Venti che non abbia esordito vedendo nell'*Allegria* una sorta di "sillabario poetico".

Raggiunta stabilmente la fama, Ungaretti siede in o presiede le giurie dei principali premi letterari del secondo dopoguerra: segnala Luzi e Sereni per il San Babila già nel 1948 – da poco usciti *Quaderno gotico* (1947) e *Diario d'Algeria* (1947) –, e nel 1950 premierà Zanzotto per *Dietro il paesaggio* (1951) – e Zanzotto considererà sempre Ungaretti "il mio santolo (padrino) in poesia" (Ungaretti 2022, 756). Anche un Raboni appena ventenne, nel 1953, sarà premiato per *Gesta Romanorum* (2006)<sup>18</sup>, da una giuria presieduta da Ungaretti, come ricorda Carlo Betocchi (1958, 51). Ma si potrebbero citare le sfuriate come presidente di giuria del Premio Taranto, dal 1947 in poi, e di molti altri premi, per difendere i giovani in cui credeva. Il carteggio con Sanguineti mostra che fin da *Laborintus* (1956) ne comprendeva l'originalità e ne apprezzava le pagine critiche; gioisce per il premio Colombi-Guidotti a *Ragazzi di vita* nel 1955; condivide con gli amici fiorentini le fatiche traduttorie: con Parronchi il *Faune* mallarmeano, la passione per la Spagna di Góngora con Bodini, e via dicendo, sostenendo l'opera di Sinisgalli, Libero De Libero e Gatto.

È dagli anni Sessanta che si consolida una tradizione critica su Ungaretti. Dopo le pionieristiche ricerche di Luciano Rebay che scava nel passato di giornalista e proto-poeta egiziano di Ungaretti, separando la storia dalla leggenda<sup>19</sup>, sarà la solida monografia di Carlo Ossola per Mursia del 1975 (poi ampliata nel

<sup>18</sup> Libro dalla complessa vicenda editoriale, che Raboni ammise di aver perso: sul ritrovamento e sulle principali caratteristiche del *Gesta Romanorum* del 1953 si veda Luca Daino (2010).

<sup>19</sup> Si veda Rebay (1962).

1982) la prima completa messa a punto critica sull'intera opera di Ungaretti. Nel frattempo cominciano a venire alla luce i carteggi, strumenti preziosi di orientamento che mostrano la vastissima rete di relazioni amicali e professionali.

Quando la critica esprime riserve, queste riguardano soprattutto *Sentimento del Tempo*, la raccolta di più difficile ricezione, quella verso cui i fraintendimenti furono più netti – e ancora oggi per certi aspetti da ‘giustificare’ e collocare<sup>20</sup> –, che più risenti del clima di restaurazione fascista e che venne scambiata per operazione neoclassica. È a proposito del *Sentimento* che Giovanni Raboni nel 1971 afferma che il magistero di Ungaretti solo apparentemente rappresentò apertura all'Europa e novità, mentre

la “riscoperta” e rimessa in auge della tradizione operata da Ungaretti [...] con gli *Inni* e le *Leggende*, con le poesie della *Morte di Crono* e con i sei canti della *Morte meditata*, coincide sottilmente di fatto, su un piano di agibilissima e forse agevole riscontrabilità ideologica, con la linea culturale che la controrivoluzione agraria e borghese di Mussolini aveva o avrebbe avuto interesse [...] d'imporre silenziosamente al paese. (Faso 1977, 229-231)

Anche il bilancio che di Ungaretti traccia Franco Fortini, nell'antologia de *I poeti italiani* del 1977 è frastagliato. Mentre definisce *L'Allegria* “un libro eccezionalmente unitario”, parla per il *Sentimento* di “volontario inganno stilistico” (Fortini 1977, 82) e definisce la produzione ungarettiana dell'ultimo ventennio (*La Terra promessa* e *Il Taccuino del vecchio*) “contro l'intenzione dell'autore, contro il platonismo e il petrarchismo suoi (e di molti suoi ammiratori)”, “il nostro libro contemporaneo” (ivi, 83). Ammette poi l'impressione che da vent'anni “la nostra letteratura poetica saccheggia, a man salva e di nottetempo, il campo archeologico di Ungaretti”. Per concludere che, pur se la poesia ungarettiana indicherà sempre “la via della poesia come possibile istituto durevole, ascesa e chiave alla salvezza; e comporterà dunque un pericoloso grado di illusione sulla struttura della società da cui e a cui parla”, tutta una nuova schiera di poeti, negli ultimi dieci anni, da Zanzotto a Porta si è fatta la mano sui modelli ungarettiani. Il che “ha un significato [...] di fede nell'inesauribilità (e nel valore) di un rapporto fra esistenza e linguaggio quale ha accompagnato la nostra letteratura dalle sue origini a oggi” (*ibidem*).

Merita allora concludere questo rapido bilancio ricordando il grande convegno internazionale che si tenne ad Urbino dal 3 al 6 ottobre 1979, su iniziativa di Bo, che, a dieci anni dalla morte di Ungaretti, è rimasto la pietra miliare dei convegni ungarettiani, per la ricchezza e la qualità degli interventi, il prestigio degli studiosi e dei testimoni, fra antichi allievi (Petrucciani, De Nardis, Piccioni), giovani studiosi che sarebbero diventati ungarettisti di fama, grandi poeti (Luzi, Bigongiari, Sereni, Zanzotto), maestri vecchi e nuovi, con preziose testimonianze sulla vita e l'opera del poeta (come documentano i due volumi degli

<sup>20</sup> Per esempio nel canone che si va delineando del modernismo italiano; si veda in proposito Conti (2018, 167-185).

Atti). Nonostante le vicissitudini e le distanze, Ungaretti finisce per rimanere per moltissimi poeti e critici, sempre, come lo aveva definito Bo nel 1958, “il poeta che ci insegna la parola e ci rapisce” (Bo 2021, vol. I, 170)<sup>21</sup>.

#### Riferimenti bibliografici

- A. M. (1932), “Il Premio del Gondoliere assegnato a Giuseppe Ungaretti”, *Il Tevere*, 18 luglio 1932, 3.
- Aneschi Luciano (1997), *Autonomia non è indifferenza*, a cura di Luca Cesari, Rimini, Raffaelli.
- Bartoli Amerigo (1932), “Ungaretti poeta e ‘gondoliere’”, *Diorama Letterario*, 20 luglio 1932, <<https://www.dioramagdp.unito.it/items/show/585>> (03/2023).
- Betocchi Carlo (1958), “Carlo Betocchi presenta: poesie di Giovanni Raboni”, *Letteratura*, 5, 33-34, maggio-agosto, 51.
- Bo Carlo (1939), *Otto studi*, Firenze Vallecchi.
- (2021), *Ungaretti, un poeta da vivere. Scritti di Carlo Bo su Giuseppe Ungaretti*, a cura di Eleonora Conti, Rimini-Urbino, Raffaelli-Fondazione Carlo e Marise Bo, 2 voll.
- Bo Carlo, Petrucciani Mario, Bruscia Marta *et al.*, a cura di (1981), *Atti del Convegno Internazionale su Giuseppe Ungaretti*, Urbino, 3-6 ottobre 1979, Urbino, Edizioni QuattroVenti, 2 voll.
- Bonicelli Vittorio (1949), “La sarta dei poeti”, *Il Tempo*, 20-27 agosto.
- Capasso Aldo (1933), *Incontri con Ungaretti*, Genova, Emiliano degli Orfini.
- Centi Fiorina [Paolo Argira] (1917), “Il Porto Sepolto”, *La Diana*, 1-2, 18-19.
- Conti Eleonora (2018), “Per un Sentimento del Tempo modernista: Appunti per una poesia/Notes pour une poésie di Giuseppe Ungaretti”, in Luca Somigli, Eleonora Conti (a cura di), *Oltre il canone: problemi, autori, opere del modernismo italiano*, Perugia, Morlacchi, 167-185.
- Contini Gianfranco (1974 [1939]), *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi.
- Daino Luca (2010), “‘A cose fatte, come testimonianza o rimorso giovanile...’: Gesta Romanorum, la preistoria di Raboni”, *Istmi*, 25-26, 210-239.
- Faso Giuseppe (1977), *La critica e Ungaretti*, Bologna, Cappelli.
- Flora Francesco (1921), *Dal romanticismo al futurismo*, Piacenza, Porta.
- (1936), *La poesia ermetica*, Bari, Laterza.
- Folena Gianfranco (1993), “Valeri e Pancrazi: un’amicizia più che letteraria”, in Antonio Daniele (a cura di), *Gianfranco Folena. Filologia e umanità*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 319-330.
- Fortini Franco (1977), *I poeti italiani*, Milano, Garzanti.
- Livi François (1988), *Ungaretti, Pea e altri amici egiziani. Lettere agli “amici egiziani”*, Napoli, ESI.
- Luzi Mario (1947), *Quaderno gotico*, Firenze, Vallecchi.
- Mengaldo Pier Vincenzo (1990[1978]), *Poeti del Novecento*, Milano, Mondadori.
- [Meriano Francesco] anonimo (1917), “Spezzatino”, *La Brigata* 7, 265.
- Ossola Carlo (1982 [1975]), *Giuseppe Ungaretti*, Milano, Mursia.
- Pancrazi Pietro, a cura di (1946), *Scrittori d’oggi*, Prima serie, Bari, Laterza.

<sup>21</sup> Si legge inizialmente in *Lettera a Sandro Bonsanti*, pubblicata da Bo su *Letteratura* nel 1958.

- Papini Giovanni (1977), *Opere. Dal "Leonardo" al Futurismo*, a cura di Luigi Baldacci, Milano, Mondadori.
- Pasolini Pier Paolo (1942), *Poesie a Casarsa*, Bologna, Libreria antiquaria Mario Landi.
- (1955), *Ragazzi di vita*, Milano, Garzanti.
- Petruciani Mario (2011), *Per la poesia. Studi e interventi 1943-2001*, a cura di Corrado Donati, Alberto Petrucciani, Pesaro, Metauro, 3 voll.
- Raboni Giovanni (2006), *Gesta Romanorum*, in Id., *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 5-23.
- (2006), *L'opera poetica*, con uno scritto di Andrea Zanzotto, a cura e con un'introduzione di Rodolfo Zucco, Milano, Mondadori.
- Rebay Luciano (1962), *Le origini della poesia di Giuseppe Ungaretti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Saccone Antonio (2018), "La ricezione del *Porto sepolto* di Ungaretti sul fronte interno italiano e francese: Marone, Papini, Prezzolini e Apollinaire", *Cahiers de la Méditerranée*, 97, 1, <<https://journals.openedition.org/cdlm/9857>> (03/2023).
- Sanguineti Edoardo (1956), *Laborintus*, Varese, Magenta.
- Sereni Vittorio (1947), *Diario d'Algeria*, Firenze, Vallecchi.
- Sofia Corrado (1931), "Così comanda la natura: Rissa fra letterati", *Diorama letterario della Gazzetta del Popolo* di Torino, 28 ottobre 1931, <<https://www.dioramagdp.unito.it/items/show/199>> (03/2023).
- Spagnoletti Giacinto (1956), *Tre poeti italiani del Novecento. Saba – Ungaretti – Montale*, Classe unica, Torino, Edizioni Radio Italiana.
- Tabanelli Giorgio (1986), *Carlo Bo. Il tempo dell'ermetismo*, Milano, Garzanti.
- Ungaretti Giuseppe (1916), *Il porto sepolto*, Udine, Stabilimento tipografico friulano.
- (1919), *La Guerre*, Paris, Établissement Lux.
- (1919), *Allegria di Naufragi*, Firenze, Vallecchi.
- (1931), *L'Allegria*, Milano, Preda.
- (1945), *Vita d'un uomo III. Poesie disperse*, con l'apparato critico delle varianti di tutte le poesie e uno studio di Giuseppe De Robertis, Milano, Mondadori.
- (1990 [1981]), *Il Porto Sepolto*, a cura di Carlo Ossola, Venezia, Marsilio.
- (2000), *Lettere a Giuseppe Prezzolini*, a cura di Maria Antonietta Terzoli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- (2004) *Lettere a Giuseppe Raimondi (1918-1966). Con 12 lettere di Raimondi*, a cura di Eleonora Conti, Bologna, Pàtron.
- (2020 [2009]), *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Carlo Ossola, Milano, Mondadori.
- (2022), *Le lettere di una vita (1909-1970)*, a cura di Francesca Bernardini Napoletano, Milano, Mondadori.
- Wolfango Sigfrido (1934), *Stroncatura di Ungaretti*, Bologna, Edizioni Aldine.
- Zanzotto Andrea (1951), *Dietro il paesaggio*, Milano, Mondadori.

# Tra “nuova allegria” e “frattura abissale”: la poetica di Ungaretti negli anni Cinquanta

Teresa Spignoli

## Abstract:

Il contributo prende in esame la produzione poetica ungarettiana degli anni Cinquanta e Sessanta, analizzata secondo due direttrici principali, che riguardano sia la ricezione delle raccolte afferenti a quel periodo che la loro collocazione nel panorama poetico coevo, con particolare riferimento alla *Terra Promessa* e a *Un Grido e Paesaggi*. Da un lato, infatti, Ungaretti agisce come modello e come figura centrale del canone poetico della metà del secolo, dall'altro egli partecipa della stagione di rinnovamento con proposte poetiche che – nel corso degli anni successivi – vengono interpretate in modo discordante: come prosecuzione ‘manierista’ della stagione del *Sentimento del Tempo*, oppure, al contrario, come indice di una inesausta tensione sperimentale che evolve in nuove direzioni, rispondendo in maniera attuale alle sfide poste dalla contemporaneità.

**Parole chiave:** Aneschi, antologie, Pasolini, ricezione poesia, Ungaretti

1. Nel 1950 Ungaretti dà alle stampe la *Terra Promessa*, seguita quattro anni dopo dalla seconda edizione aumentata di due poesie (1954a); nel 1952 pubblica presso l'editore Schwarz *Un Grido e Paesaggi*, poi compreso nel '54 nel ciclo mondadoriano di “Vita d'un uomo” (1954b). Si tratta di una raccolta eterogenea e, per molti versi, eterodossa rispetto al progetto poetico per così dire ‘maggiore’ che si realizza nel ciclo di *Morte delle stagioni* (1967), dove sono riuniti – oltre alla già citata *Terra Promessa* – *Il Taccuino del Vecchio* (1960, 1961a, 1963) e *Apocalissi* (1965), che danno conto dell'ultima e postrema fase della sua produzione poetica. Ora, è proprio su questo lasso di tempo che intendo centrare l'attenzione, svolgendo un discorso che si muove su due piani: da un lato la progressiva ‘canonizzazione’ dell'opera di Ungaretti nel panorama novecentesco, e dall'altro lato la persistenza di una sperimentazione che prosegue in serrato dialogo con i problemi e le questioni poste dalla contemporaneità, e che si caratterizza come alternativa alle nuove proposte della scena letteraria.

Teresa Spignoli, University of Florence, Italy, [teresa.spignoli@unifi.it](mailto:teresa.spignoli@unifi.it), 0000-0002-9325-651X

Gloria Manghetti, Gabinetto G.P. Vieusseux, Italy, [gloria.manghetti@gmail.com](mailto:gloria.manghetti@gmail.com)

Giovanna Lo Monaco, University of Florence, Italy, [giovanna.lomonaco@unifi.it](mailto:giovanna.lomonaco@unifi.it), 0000-0002-0886-3703

Elisa Caporiccio, University of Florence, Italy, [elisa.caporiccio@unifi.it](mailto:elisa.caporiccio@unifi.it), 0000-0001-9279-719X

Referee List (DOI 10.36253/fup\_referee\_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

Teresa Spignoli, Gloria Manghetti, Giovanna Lo Monaco, Elisa Caporiccio (edited by), *“Il tramonto d'Europa”*. Ungaretti e le poetiche del secondo Novecento, © 2023 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0125-4, DOI 10.36253/979-12-215-0125-4

L'intensa attività ungarettiana – affatto sopita dopo la grande stagione del *Sentimento del Tempo* (1936, 1943) e la parentesi 'imprevista'<sup>1</sup> del *Dolore* (1947) – si colloca infatti in un periodo quanto mai denso del panorama poetico italiano, tra la stagione dell'ermetismo, ormai in via di definitivo esaurimento o di trasformazione, e la ricerca di nuove soluzioni che di fatto aprono alla fase dell'impegno, allo sperimentalismo e alla nascita dell'avanguardia secondo-novecentesca. Basti richiamare il titolo di alcune raccolte poetiche uscite in questo breve lasso di tempo, che si collocano tutte, con qualche anno di approssimazione, alla metà degli anni Cinquanta: *Laborintus* (1956) di Sanguineti, *La bufera e altro* (1956) di Montale, *Il passaggio d'Enea* (1956) di Caproni, *Onore del vero* (1957) di Luzi, *Le ceneri di Gramsci* (1957) di Pasolini, *Vocativo* (1957) di Zanzotto, inoltre Sereni in questo periodo “scrive o pubblica parte delle liriche che comporranno *Gli strumenti umani*” (Mengaldo 1981 [1978], LIX). Si tratta, ovviamente di un campionario parziale, e di una scelta tendenziosa, ma lo è nella misura in cui mette in evidenza i principali fenomeni del periodo, che ne costituiscono la marca caratterizzante: ovvero la natura di laboratorio magmatico, di transito e di soglia che porta in primo piano la discussione sulla poesia e sulla tradizione lirica. Se da un lato è indubitabile – come giustamente rileva Guglielmi – che “ogni presente [...] è fatto di una contemporaneità di tempi non contemporanei” e che “il secondo Novecento [...] presenta diverse linee temporali” (2001, 15), dall'altro lato però è possibile individuare un discrimine tra prima e seconda metà del secolo che non si colloca tanto – come opportunamente osserva Mengaldo<sup>2</sup> – negli immediati dintorni della conclusione della seconda guerra mondiale, quanto piuttosto nel decennio seguente, intorno alla metà degli anni Cinquanta, quando la geografia politica del mondo è solcata dalle tensioni della guerra fredda, e “per la prima volta nella storia, è messa in gioco la sua stessa esistenza” (Guglielmi 2001, 15). Senza dimenticare che questi sono i “tempi del XX Congresso, dei fatti di Polonia e Ungheria, del consolidarsi, anche in Italia, di un nuovo capitalismo” (Mengaldo 1981, LIX), che avrebbe portato nell'immediato futuro a un imponente sviluppo della tecnologia e delle comunicazioni, nonché alla nascita della società di massa. Insomma, un periodo segnato da una ‘frattura epocale’ che coinvolge tanto il piano storico-sociale-economico quanto quello epistemologico e che determina un profondo rivolgimento del modo di pensare e di fare letteratura, a partire dalla stessa concezione del linguaggio. Non è un caso che la nascita delle novità in campo poetico (e più in generale, letterario) sia accompagnata dalla necessità di tracciare un bilancio del decennio appena trascorso e di ‘canonizzare’ il passato per individuare (o lanciare)

<sup>1</sup> La composizione del *Dolore* – com'è noto – viene a interrompere l'elaborazione della *Terra Promessa*, iniziata a ridosso della conclusione del *Sentimento del Tempo*: “La *Terra Promessa* è un libro scritto con grande lentezza, perché continuamente interrotto, anche da altra poesia, come quella del *Dolore*. C'era una tragedia nel mondo, c'era anche una mia tragedia che mi aveva colpito nei miei particolari affetti, e naturalmente le ricerche di pura poesia dovevano cedere il posto alle angosce, ai tormenti di quegli anni” (Ungaretti 2020 [2009], 781).

<sup>2</sup> Si veda Mengaldo 1981, LVIII-LIX.

le nuove vie che si aprono nel presente. Si pensi, in questo senso, alla fioritura di antologie nei primi anni Cinquanta, tra cui spiccano le imprese di Luciano Anceschi, che si dimostra raddomantico sia nel promuovere le novità – con i *Lirici nuovi* (1943) prima, e con *Linea lombarda* (1952) poi<sup>3</sup> – sia nel tracciare le linee poetiche di sviluppo del ‘secolo breve’ – p.e. *Lirica del Novecento* (Anceschi, Antonielli 1953) –, inaugurando un fortunato filone antologico che caratterizza il decennio fino ai grandi modelli di sistemazione degli anni Ottanta. Se questo è il quadro d’insieme, resta da capire quale sia l’incidenza dell’opera di Ungaretti all’altezza degli anni Cinquanta, ovvero come essa si venga situando all’interno del complesso panorama delle poetiche in atto e quale ne sia la ricezione, anche e soprattutto in rapporto alla fortuna critica della ormai canonizzata sua prima stagione lirica. Da un lato, infatti, Ungaretti agisce come modello e come figura centrale del canone poetico della metà del secolo, dall’altro egli partecipa della stagione di rinnovamento con proposte poetiche che – nel corso degli anni successivi – vengono interpretate come prosecuzione ‘manierista’ della precedente produzione, oppure come indice di una inesausta tensione sperimentale che evolve in nuove direzioni.

2. L’indiscussa centralità dell’opera ungarettiana nel canone contemporaneo è sancita dalle principali antologie di metà del secolo, che, a fronte del largo spazio dedicato alla prima raccolta, non mancano di registrare l’allora recente produzione del Maestro. Tra le numerose imprese antologiche del periodo, si è scelto di focalizzare l’attenzione su due esempi paradigmatici, ovvero *Antologia della poesia italiana 1909-1949* (1950) di Giacinto Spagnoletti<sup>4</sup> e la già ricordata *Lirica del Novecento* (1953) di Luciano Anceschi e Sergio Antonielli. Per quanto riguarda la prima, rispetto alla precedente pubblicazione del 1946 (*Antologia della poesia italiana contemporanea*) che pure già contava 17 testi del *Sentimento* a fronte di 11 dell’*Allegria*, il baricentro viene ulteriormente spostato verso il secondo e terzo tempo della produzione ungarettiana, con l’aggiunta di 6 poesie dal *Dolore*, dei *Cori descrittivi di stati d’animo di Didone* dalla *Terra Promessa* e del componimento *Gridasti: soffoco*<sup>5</sup>. L’attività ungarettiana è dunque avvertita quale percorso *in progress*, non confinabile, nei suoi risultati migliori, alla sola *Allegria*,

<sup>3</sup> Si segnala inoltre l’antologia *Poetica americana e altri studi contemporanei di poetica* (1953), e si ricorda che sarà proprio Anceschi a promuovere l’idea dell’antologia che, inizialmente pensata come bilancio delle linee di sviluppo del secolo, si sarebbe poi trasformata – sotto la cura di Alfredo Giuliani – nella proposta militante dei *Novissimi* (1961). Per maggiori informazioni sulla genesi della pubblicazione si rimanda a Giuliani, Porta, Balestrini, *et al.* 2016.

<sup>4</sup> L’antologia è pubblicata in edizione accresciuta nel 1952, e poi nuovamente in edizione aumentata nel 1954, sempre per i tipi di Guanda. Nei medesimi anni Spagnoletti pubblica, inoltre, per le Edizioni scolastiche Mondadori la fortunata antologia *Poeti del Novecento*, che, dopo la prima uscita del 1951, vede altre quattro edizioni (1952, 1954, 1958, 1960).

<sup>5</sup> Nella prima antologia (1946) sono compresi 11 testi dall’*Allegria*, 17 dal *Sentimento del Tempo*; nella seconda (1950) sono presenti i medesimi 11 testi dell’*Allegria*, mentre vengono diminuiti a 13 i testi del *Sentimento del Tempo* per accogliere le poesie del *Dolore* (6), della *Terra Promessa* (1) e di *Un Grido e Paesaggi* (1).

come emerge anche dal profilo biografico che precede la scelta antologica, nel quale Spagnoletti indica nel *Dolore* il vertice del percorso poetico ungarettiano:

C'è stato un passaggio ardimentoso dal primo libro *L'Allegria* al *Sentimento del tempo*; ma uno ancora più meraviglioso e insolito, da quest'ultimo a *Il Dolore*. Nei primi due libri ci era possibile segnare e nettamente distinguere le conquiste tecniche, risultate soprattutto dal ritrovamento della tradizione lirica da Petrarca a Leopardi, e dall'uso nuovissimo dell'endecasillabo. [...] Ma quanto più assoluto e intransigente il passo dal *Sentimento* al *Dolore*. Le figure di fondo si sono mosse; come in una straordinaria rappresentazione umana, il mitico ha perduto il suo colore letterario e ha acquistato pungente realtà quotidiana; la pronuncia sillabica, le pause, l'intero svolgimento sintattico, il dialogo, li sentiamo più caldi e distaccati, e risulta perfino impossibile stabilire in che modo. [...] Ungaretti ha camminato, dunque, ha proseguito per la via giusta, che porta la poesia sempre più indietro e, nello stesso tempo, sempre più avanti. (1950, 148)

Protagonista del “cammino complessivo della nostra poesia dal 1909 ai nostri giorni” (ivi, 7), Ungaretti è individuato come figura ormai portante del panorama novecentesco, secondo un processo di canonizzazione che si compie soprattutto a partire dagli anni Quaranta, in seguito al suo rientro in Italia dopo la parentesi brasiliana<sup>6</sup>, quando, ormai sopite le polemiche cui aveva dato origine il *Sentimento del Tempo*, la sua opera viene avvertita sia come parte della tradizione che come indice di novità, capace di intercettare il “clima poetico” (*ibidem*) del tempo presente<sup>7</sup>. Tanto è vero che Spagnoletti inserisce nell'antologia anche *Gridasti: Soffoco*, componimento edito nel 1951 nella *plaque* accompagnata da disegni di Leo Maillet e poi pubblicata due anni dopo nell'edizione Schwarz di *Un Grido e Paesaggi*, all'interno della collana “Campionario” da lui diretta.

E proprio sullo snodo problematico del 1950-1954, che vede le due uscite della *Terra Promessa* e di *Un Grido e Paesaggi*, occorrerà soffermarsi per meglio comprendere le differenti soluzioni sperimentate dal poeta a questa altezza cronologica, che muovono in direzioni opposte e in certo senso complementari. Ciò risulta evidente nella immediata ricezione critica delle raccolte, laddove si registra una netta preferenza accordata alla linea autobiografica e ‘diaristica’ che unisce il *Dolore* a *Un Grido e Paesaggi* (ricollegandosi in certa misura alla primigenia

<sup>6</sup> Su questo punto si veda Spagnoletti: “Venne la guerra, anche Ungaretti sentì di non poter rimanere cittadini ‘nemico’ in un altro paese, e tornò (1942). Allora, per la prima volta in questi vent'anni, non si sa come, tutti gli uomini di cultura, fascisti e non, finalmente si trovarono d'accordo nell'affetto verso di lui. Fu un fatto singolare e memorabile: e occorre rileggere la stampa di quel tempo per sentirlo davvero miracoloso. Era bastato così poco tempo per cambiare l'opinione pubblica, era davvero stato il volontario esilio a farci amare Ungaretti?” (1950, 146-147).

<sup>7</sup> Per maggiori informazioni sulla ricezione dell'opera di Ungaretti negli anni Trenta e Quaranta si rimanda al contributo di Eleonora Conti, “La poesia di Ungaretti e le evoluzioni della critica novecentesca”, pubblicato nel presente volume (17-34).

*Allegria*), e, al contrario, una accoglienza generalmente più tiepida riservata alla *Terra Promessa* (con l'eccezione significativa dei critici della generazione ermetica, come Bo, Macrí, Bigongiari) forse perché avvertita in continuità con la linea alta e sublime del *Sentimento*, e dunque collegata a quella poesia 'oscura' di matrice post-simbolista che aveva caratterizzato la precedente stagione lirica. In sostanza l'interpretazione che negli anni Cinquanta viene data dei recenti lavori del Maestro riflette le tensioni che animano la contemporaneità, tra percezione dell'esaurimento del canone ermetico e l'emergenza di una rinnovata attenzione alla realtà ravvisabile sia nella produzione dei poeti più giovani che nella riflessione critica volta a 'riscoprire' nuove e diverse tradizioni rispetto a quella 'alta' e 'sublime' che aveva contraddistinto il decennio precedente.

In tal senso è paradigmatica la lettura critica di Pasolini, che nei primi anni Cinquanta pubblica due saggi ("La nuova 'allegria' di Ungaretti", "E dove andremo, Euridice?"<sup>8</sup>) e compone il testo "Un poeta e Dio", edito però solo diversi anni dopo<sup>9</sup>, e suggellato nel 1958 dalla successiva "Nota" uscita su *Letteratura*<sup>10</sup>. Il discorso pasoliniano parte dalla constatazione della centralità di Ungaretti nella "geografia" letteraria italiana, come "poeta ufficiale [...] del nostro tempo" (1999, 442), per poi passare ad esaminare "gli ultimi versi" raccolti in *Un Grido e Paesaggi*, con particolare attenzione al *Monologhetto* – "stranamente e non casualmente simile ai *Fiumi*" (ivi, 443) – ravvisando una circolarità tra il primo e l'ultimo tempo della sua produzione:

Esaurito l'impegno diremo letterario del *Sentimento* e quello diremo gnomico del *Dolore*, ritorniamo con queste ultime cose in piena "allegria": s'intende con tutto il nuovo, complessissimo apparato tecnico. E se il leopardiano "barlume di allegrezza" citato da Contini a spiegare il senso dell'allegria ungarettiana – come forza consolatoria naturale, sensuale ebrezza linguistica – è qui divenuto una luce intensa e diffusa, ciò non significa che l'operazione dell'Ungaretti vecchio non abbia molte analogie con quella dell'Ungaretti "sotto la trentina": cioè un sostanziale dono di libertà – quasi di stupenda gratuità d'ispirazione – riflesso in una lingua che pare non presentare più resistenze, assolutamente "allegra". (Ivi, 445-446)

Sebbene il 'Pasolini saggista' lavori in quegli anni per lo più a rivalutare il 'margine' e la 'periferia' della nostra tradizione letteraria, con la pubblicazione

<sup>8</sup> Pubblicati a distanza di pochi giorni – rispettivamente il 5 e il 19 febbraio 1953 – entrambi su *Il Giorno*, rivista alla quale Pasolini collaborava con recensioni e saggi, i testi sono adesso consultabili in Pasolini 1999 (441-446, 447-452).

<sup>9</sup> Pasolini scrive il saggio nel 1952, anno in cui è presentato con pseudonimo al Premio di Critica "Le quattro arti", che ottiene grazie anche all'interessamento di Spagnoletti e Anceschi, come testimoniato dal carteggio intercorso in questo periodo con entrambi (Pasolini 2021, 697-698, 701, 706, 712). Dopo varie traversie editoriali, il testo viene pubblicato cinque anni dopo, nel 1957, sulla rivista *Itinerari*, ed è adesso consultabile in Pasolini 1999, 1092-1114.

<sup>10</sup> La "Nota a 'Un poeta e Dio'" è adesso consultabile in Pasolini 1999 (2227-2229).

di un'antologia dedicata alla produzione dialettale (1952) e di un compendio dedicato alla poesia popolare (1955), non manca tuttavia di ravvisare nell'operazione ungarettiana il polo dialettico ineliminabile della 'nuova' linea che va proponendo e che idealmente si muove sull'asse dei vociani 'espressionisti' e dei poeti dialettali fino a Pascoli<sup>11</sup>, scoprendo così un canone diverso che poi agirà nelle più tarde sistemazioni critiche di Raboni, Fortini e Mengaldo. Parallelamente in "E dove andremo, Euridice?", Pasolini si concentra sul motivo religioso nell'opera di Ungaretti – forse sulla scia della recente antologia curata da Volpini (*Antologia della poesia religiosa italiana contemporanea*, 1952) – e individua, nella complessa interrogazione del rapporto tra uomo e Dio, la dialettica tra temporalità e eternità, sensualità terrena e tensione metafisica che sta alla base della poetica ungarettiana a partire dall'*Allegria*, per poi concretarsi nel *Dolore*<sup>12</sup>:

Nel suo classicismo incide sempre un'istanza romantica, come un'istanza eretica incide sempre nel suo cattolicesimo. Ecco perché il Credo del *Dolore* è quasi confessionale, e la sua lingua è quasi quella della tradizione. Ungaretti resta molto più fedele e vicino di quanto comunemente si creda all'*Allegria*, questo libriccino che non finisce mai di deliziarci. (Pasolini 1999, 1113-1114)

Più circostanziata e più critica verso l'opera del Maestro è senz'altro la breve "Nota a 'Un Poeta e Dio'" edita nel 1958, nella quale Pasolini collega l'opera di Ungaretti al clima culturale in cui si inserisce, che è quello della "grande borghesia [...] che l'avrebbe portata o all'involuzione fascista [...] o alla rivoluzione socialista, o, infine, al suo rinnovamento fino all'attuale neocapitalismo" (ivi,

<sup>11</sup> Nel saggio – che si configura come una recensione a *Un Grido e Paesaggi* – Pasolini prende avvio proprio dall'antologia sulla poesia dialettale: "Una volta sola – e in nota – ci è venuto fatto di citare Ungaretti stendendo una nostra introduzione alla poesia dialettale del Novecento: e se si pensa che l'oggetto del discorso non era una pura elencazione di dati 'dialettali' e quindi tranquillamente marginali, ma una iscrizione di quei dati nell'intero sistema letterario del Novecento, questa quasi totale ignoranza di Ungaretti potrebbe parere ingiustificabile, ma non è così, poiché implicitamente Ungaretti era sempre attivo, presente nella nostra coscienza nella qualità e nella quantità di reagente: e nella polarità margine-centro, che era il *Leitmotiv* della nostra ricerca egli stava a rappresentare addirittura il secondo termine di questa antitesi" (1999, 441). La recensione destò qualche perplessità da parte di Ungaretti, che infatti scrive subito a Pasolini per esprimere le sue riserve, in particolare sulla questione del dialetto e sul collegamento con la poesia pascoliana: "Mi dà profondo fastidio il dialetto: può in rarissimi casi giungere a grandezza [...]. Tutti quei piagnistei, quelle onomatopee da talia, quelle svenevolezze cretine (tutta roba derivata dal Pascoli pessimo – ce n'è uno anche ottimo; ma purtroppo mai isolato da quello insopportabile), tutta quella robetta e robaccia, io la detesto" (lettera del 15 febbraio 1953 in Pasolini 2021, 754).

<sup>12</sup> Si veda in questo senso anche quanto afferma Pasolini in "Un poeta e Dio": "Come si vede, l'isolamento, magari scolastico, del motivo religioso, può condurci molto lontano, quando si scopra che proprio in quel motivo è più che altrove visibile la matrice del secondo Ungaretti, che poi è la tendenza ad uscire dal presente sensibile verso una maggiore e più articolata durata poetica [...] ma il sintomo più chiaro di questa tendenza a uscire dall'occasione e dal sensibile è fornita proprio [...] con le leggende e gli inni del *Sentimento* e poi del *Dolore*, ancor più decisamente" (1999, 1099).

2227); clima caratterizzato, a suo avviso, da un irrazionalismo di fondo – tipico delle avanguardie – cui partecipa anche la poetica ungarettiana, in particolare relativamente ad una esasperazione del dettato ipotattico di matrice barocca all'altezza del *Dolore*, in quanto lacerto frammentario di un “discorso logico ormai impossibile, una specie di nostalgia per un paradiso perduto” (ivi, 2228):

Ma tale nostalgia non poteva che dare un calcio, un rifacimento dell'irrecuperabile struttura, come irrecuperabili erano i miti liberali o cattolici: la pienezza cioè di una ideologia funzionante e determinante. (*Ibidem*)

Lo specifico dell'operazione ungarettiana è dunque identificato nella ricerca sul linguaggio, con l'esasperazione dell'“incanto fonico” e della “musicalità”<sup>13</sup> (*ibidem*) che amplifica e dilata i limiti del significato, e che si mantiene inalterata nell'ambito di un'opera caratterizzata dalla fedeltà ‘ontologica’ all'“idea di poesia”:

La sua integrazione figurale è un'idea della poesia. A questo canone egli si è sempre attenuto. Ma poiché tale integrazione figurale [...] è avvenuta sempre nel campo della poesia, o nel campo letterario o estetico, essa è rimasta sostanzialmente astorica. Ungaretti è sempre rimasto identico dall'inizio alla fine, e i suoi mutamenti non sono stati che varianti di una stupenda, ma immobile forza creatrice [...] la sua intensità e la sua complessità sono da cercarsi [...] nel campo che egli si è scelto, ontologicamente, e su cui ha lottato come un leone (Ivi, 2228-2229).

Licenziate *Le ceneri di Gramsci*, ultimata la composizione di *Una vita violenta* (1959), volta ormai al tramonto l'esperienza di *Officina*, Pasolini ha già presente chiaramente la nuova epoca che l'avvio del boom economico delinea, e torna con questa postilla sull'opera del Maestro, per rilevarne la natura sostanzialmente “astorica”<sup>14</sup> e in certa misura compromessa con il retroterra culturale della borghesia neocapitalistica. In questo quadro, l'opera di Ungaretti si configura come barbaglio di una modernità ormai definitivamente declinante, e il suo lascito consiste in quella ‘certezza della poesia’ che sta al fondo della stessa opera pasoliniana<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Si consideri a questo proposito l'apprezzamento di Pasolini per il *Cantetto senza parole*, pubblicato da Ungaretti su *Officina* nel 1957, e poi raccolto nel *Taccuino del Vecchio* (2020, 322-323). Si tratta, infatti, di un componimento basato sulla accentuazione dei valori fonici e musicali del significante: “Carissimi, / ecco l'Ungaretti: sconcertante, nuovo. Traumatico per i suoi affezionati. È stato generoso a scegliere *Officina* come prima sede per queste sue cose nuove e strane” (lettera ai redattori di *Officina* del 19 ottobre 1957, ora in Pasolini 2021, 1100).

<sup>14</sup> Nell'appunto autografo tratto da un'agenda del 1968, Pasolini annota in occasione degli ottant'anni di Ungaretti: “E ora, come parlarne? Ungaretti è un mistero senza varianti e senza sfumature” (Pasolini 2021, 1358).

<sup>15</sup> Si veda su questo punto Berardinelli: “si capisce anche quanto Pasolini, che si era impegnato a superare l'irrazionalismo lirico novecentesco, mescolando lirismo e giornalismo, possa aver sentito in Ungaretti un maestro da confutare, ma anche da riconoscere. È l'idea di poesia, è il presupposto ontologico dell'essere poeta, che tiene in piedi la massa magmatica delle scritture pasoliniane” (1994, 95).

3. E veniamo quindi all'altra antologia del periodo, quella di Anceschi e Antonielli, successiva di soli tre anni al compendio di Spagnoletti e coeva ai saggi di Pasolini su Ungaretti. Anceschi parte da una analoga assunzione della centralità dell'opera ungarettiana nel panorama novecentesco ma, a differenza degli altri commentatori, dà una lettura più spostata verso la *Terra Promessa*, intesa come ultimo esito di un percorso della poesia novecentesca che ha come fondamento la linea dei 'lirici nuovi'. L'elemento di novità consiste nel rapporto che il critico ravvisa tra la sperimentazione sul linguaggio delle ultime prove del Maestro e la coeva riflessione sulla situazione di crisi che investe la civiltà occidentale. Siamo dunque agli antipodi della lettura "astorica" dell'opera di Ungaretti data da Pasolini nella "Nota" del 1958, mentre entrambi condividono l'importanza di quell'idea 'ontologica' di poesia, come istituto della tradizione, che sta alla base della sua operazione.

Per quanto riguarda il primo punto è Anceschi stesso a ribadire in una lettera a Ungaretti l'indiscussa importanza della sua presenza nella pubblicazione. In seguito alla richiesta del poeta di non figurare in tale impresa<sup>16</sup>, il critico ribatte infatti con forza:

Voglio solo dirti che l'Antologia non ha per noi alcun senso se non il seguente: di testimoniare, attraverso esempi approfonditi e convenienti discorsi, della verità – filologicamente documentata – che tutto il movimento poetico contemporaneo conclude nel linguaggio ungarettiano, e in esso trova la più alta espressione, la sua voce più ricca e potente. A sostegno di questa tesi tu hai nella Antologia il maggior numero di testi presenti rispetto a qualsiasi altro poeta. Per tanto, la tua presenza piena e senza riserve ha un significato non secondario, è il corpo stesso vivo dell'Antologia. (Colombo 2000, 123)

Di fatti Ungaretti è presente con ben 25 testi, di cui 10 da *L'Allegria*, 9 dal *Sentimento*, 2 dal *Dolore*, 2 dalla *Terra Promessa* (nello specifico 3 testi dai *Cori descrittivi di stati d'animo di Didone* e la poesia *Variazioni su nulla*), 1 traduzione da Góngora, 1 da *Un Grido e Paesaggi (Esercizi di metrica)*. Tale centralità è ribadita nell'introduzione, laddove Anceschi individua nell'opera di Ungaretti uno snodo ineludibile nella definizione del panorama poetico contemporaneo di cui l'antologia si propone "di mettere in luce *gli sviluppi del linguaggio lirico* e dichiarare gli apporti che *i movimenti letterari, e, in essi, le singole personalità poetiche* han portato al consolidamento della espressione contemporanea" (Anceschi, Antonielli 1953, X-XI). L'apporto' precipuo dell'opera ungarettiana è ravvisato nell'inesausta tensione sperimentale che riguarda il linguaggio poetico – "[Ungaretti] avvertì tutto il senso critico e problematico della parola del tempo, tenne la parola inquieta, in una perpetua rinnovazione, e non volle mai costringerla in una soluzione chiusa" (ivi, LXV) – e soprattutto nel rapporto che esso viene a stabilire, per il tramite della 'forma', non solo con il 'gusto' del periodo, quanto con la "crisi del tempo", con la sua "irrequietezza problematica":

<sup>16</sup> Si veda la lettera inviata da Ungaretti a Anceschi il 30 dicembre 1952: "Caro Anceschi, / vedo nel catalogo Vallecchi il mio nome in un'antologia che stai preparando. Desidero e intendo non figurarci" (Colombo 2000, 123).

Per altro, se l'atto poetico che dà forma è, come dice Paci, un atto di scelta, per cui "un molteplice senza relazione si trova riunito in una vivente armonia organica", la vita della poesia non può istituirsi se non come relazione, rapporto delle diverse forme tra di loro. Il compito del critico è il riconoscimento e la definizione della forma poetica nella sua unicità; ed è, pertanto, necessario che il critico avverta il poeta studiato, la sua "forma" particolare, nel tessuto delle relazioni con le altre forme del tempo, intenda gli svolgimenti, gli sviluppi di uno stile, di un gusto. Diciamo subito – è un giudizio di fatto che può trovar conforto sicuro nelle ricerche linguistiche – che nel "gusto" del Novecento la forma ungarettiana sembra quella che, nella maggiorolutezza, ha riassunto in sé il senso delle più radicali ricerche del tempo; e che essa s'individua per una specialissima autenticità interiore, adesione alla crisi del tempo, irrequietezza problematica. (Ivi, LXVI)

Ciò è vero, secondo Anceschi, non solo per *L'Allegria* – raccolta nella quale "l'identità tra l'organismo di parole" in cui vive la poesia e la realtà storica sembra così, per la prima volta, stabilito nel nostro paese, nel nostro tempo" (*ibidem*) – ma anche per la produzione successiva:

Lo sforzo di rinnovamento della tradizione lirica italiana trova nella parola ungarettiana una ampiezza di orizzonte che riassume tutta un'esperienza italiana ed europea, la rinnova con una violenza lirica straordinaria, e la ricollega ai grandi esempi. Molte furono, è evidente, le incomprensioni; ma chi parlò di poesia "fuori della vita" non vide come questo meditare poetico sia nato da una crisi, la vita di un uomo, per cui poesia [...] è "veggenza dell'invisibile". (Ivi, LXX)

E dunque conclude, in maniera significativa:

Per esprimere le nascoste possibilità di poesia dell'uomo contemporaneo, altri intensificherà, caricherà gli oggetti della nostra vita quotidiana di una disperata intensità. Ungaretti coglie e vive il disagio là dove esso si manifesta più profondo, celato illuminante, e anche più tragico: nell'irrequietezza problematica, nella stanchezza della parola. Egli ha chiara coscienza che nella lingua si attua tutta la civiltà, e di fronte al minacciato pericolo di una "folle disintegrazione della parola", e alle "enormi difficoltà tecniche", egli ha voluto ridar saldezza al valore della parola, ristabilire un contatto vivo tra ragione e mistero; e proporre all'uomo nuove ragioni di vita. Egli sa che il compito del poeta è, prima di tutto, *nominare*; e che nominare è *fondare*, fondare l'essere. (Ivi, LXX-LXXXI).

Le parole di Anceschi richiamano le espressioni utilizzate dallo stesso Ungaretti in una serie di interventi che datano proprio agli anni Cinquanta<sup>17</sup>, nei quali il poeta imposta una riflessione che approfondirà nel corso del decennio successivo, volta a individuare le ragioni e le conseguenze del periodo di crisi

<sup>17</sup> Per un approfondimento sulla riflessione critica di Ungaretti afferente a questo periodo, si rimanda al contributo di Antonio Saccone, " 'Che il tempo torni ad essere tempo'. Note sull'ultimo Ungaretti teorico e critico della letteratura", pubblicato nel presente volume (145-155).

che interessa la civiltà occidentale, e che di fatto segna il ‘tramonto’ di un’epoca e la fine della modernità. Mi riferisco in particolare al saggio “Difficoltà della poesia”, da cui Anceschi desume le citazioni, pubblicato in tre parti su *L’Approdo Letterario* nel 1952 e poi rielaborato nel decennio successivo (Ungaretti 1974, 792-814), cui segue nel 1957 “A proposito di una crisi di linguaggio” (ivi, 829-834) e l’importante scritto del 1966 “Delle parole estranee e del sogno d’un universo di Michaux e forse anche mio” (ivi, 842-844).

4. La riflessione di Ungaretti elaborata in “Difficoltà della poesia” inizia proprio dal rapporto tra l’“espressione artistica” e il tempo storico in cui è immersa, a partire dalla constatazione che un poeta è “radicato” nel proprio tempo per il tramite del linguaggio, che implica sempre “una rottura dei limiti della storia”<sup>18</sup>. Ed è quindi dal linguaggio che occorre partire, sulla scorta della lezione dei grandi maestri della modernità (Leopardi e Mallarmé) per ‘recuperare’ la praticabilità dell’espressione artistica in un’epoca in cui al sentimento “della decadenza” (Ungaretti 1974, 808) si è sostituito il sentimento apocalittico di un mondo dove “l’uomo vive con la possibilità di autodistruggersi” (ivi, 842). E nel quale diviene quindi impossibile quell’atto di ‘nominazione’ della realtà e di ‘fondazione’ dell’essere che giustamente Anceschi – sulla scorta di suggestioni heideggeriane – indica come precipuo dell’atto poetico, e in particolare della poesia ungarettiana. Resta da capire come *La Terra Promessa* e in generale le raccolte poetiche dell’ultima fase reagiscano a tale situazione di stallo, e in ultima analisi come e se la poesia – o meglio l’“idea di poesia” – possa resistere, sul limite della sua stessa sopravvivenza, allo spettro della propria dissoluzione.

Ungaretti individua il discrimine tra un ‘prima’ e un ‘dopo’ nella storia della civiltà occidentale nel decennio che segue la seconda guerra mondiale, caratterizzato dalle tensioni della guerra fredda e dal pericolo atomico, che per la prima volta sancisce la possibilità per l’uomo di distruggere la propria specie, nonché – dal punto di vista epistemologico – dai profondi cambiamenti determinati dalle nuove scoperte nel campo della matematica e della fisica<sup>19</sup>:

<sup>18</sup> Si riporta per intero la citazione: “il poeta è difatti, quando riesca da esprimersi, radicato nella storia [...]. al poeta, e per le vie che gli sono proprie e non possono essergli dettate, è impossibile, se riesca ad esprimersi, non sentirsi naturalmente portato a dare alle proprie parole un significato di rottura nei limiti della storia, di liberazione dalle condizioni e dalle determinazioni della storia” (Ungaretti 1974, 792-793).

<sup>19</sup> Si veda su questo punto Ungaretti: “Intendo dire quel colpo inferto alle matematiche classiche dalla microfisica per cui, chi ha seguito le tappe e gli sviluppi della disputa detta del determinismo che da cinquant’anni oramai dura e a cui hanno partecipato o partecipano insigni uomini come Niels Bohr e Heisenberg, Einstein e Schroedinger, Louis de Broglie e altri, per cui si sa che le matematiche classiche, e con esse il determinismo dei fenomeni ammesso dall’antica fisica e che era legato alla possibilità che avevamo di darci un’immagine precisa della realtà fisica nel quadro dello spazio e del tempo, sono divenuti strumenti e opera di sogni, di sogni inattuabili di realtà. Quel monumento di logica, onore della mente umana, che erano le matematiche classiche sarebbe dunque crollato?” (1974, 811-812).

Dopo la guerra abbiamo assistito a un cambiamento tale del mondo che ci ha separato da quel che eravamo e da quel che avevamo fatto prima, come se fossero passati, d'un colpo, milioni di anni. Le cose sono diventate vecchie, degne solo di un museo. Oggi tutto quello che è contenuto nei libri lo si ascolta come testimonianza del passato, ma non si può accettare come modo espressivo nostro. È molto strano: le parole stesse, certe metafore o cadenze nella poesia, certi movimenti nella pittura, ci sono diventati del tutto estranei. (ivi, 842)

In tale contesto il linguaggio della tradizione, le convenzioni e la retorica su cui esso si basa, sono percepiti come ormai impraticabili, appartenenti ad un passato definitivamente separato dal presente, laddove l'atto di parola si chiude nell'afasia, decretando una cesura insanabile tra soggetto e mondo:

C'è qualcosa nel mondo dei linguaggi che è definitivamente finito. Fino a pochi anni fa la lingua del passato poteva ancora essere la nostra. I secoli erano legati l'uno all'altro e ci diventavano improvvisamente contemporanei. Oggi tutto quello che era convenzione e retorica sulle quali si fondava il discorso umano, è diventato insostenibile. Non c'è più modo secondo me di fondare una retorica nuova, perché ci coglie subito la falsità di ogni convenzione e anche la parola è una convenzione subito logora... L'uomo, mi pare, non riesce più a parlare. [...] Le cose mutano e ci impediscono di nominarle, e quindi di fondare delle regole per nominarle e permettere agli altri di goderne l'evento. Forse è perché testimoniano un mondo apocalittico dove l'uomo vive con la possibilità di autodistruggersi. Tutto si accumula sullo stesso piano e tutto questo presente accumulato forma una specie di buio dove non distinguono neppure i connotati del proprio tempo perché il tempo va avanti con una velocità che non è di misura umana. Potrebbe essere questa l'apocalissi. (Ivi, 842-843)

La soluzione per uscire dall'*impasse* è individuata da Ungaretti in una serie di 'proposte' artistiche che riguardano tanto l'ambito pittorico quanto quello musicale. E' dunque significativo che in questa fase di 'crisi' egli rivolga la sua attenzione al di fuori dello specifico letterario, cercando modelli, in particolare, nell'informale pittorico e nella nuova sperimentazione musicale post schoenberghiana, che reagiscono al 'soverchiamento della materia'<sup>20</sup> dell'epoca presente, con soluzioni di linguaggio innovative: "per via di chiazze ossessive, o per via d'ideogrammi, o per via di spolpamenti spettrali della materia, o di incroci all'ultimo sangue di stridori" (ivi, 809). A ciò si associa la riflessione sul modello leopardiano, da cui Ungaretti media la tecnica del frammento sperimentata nei componimenti giovanili confluiti nell'edizione Starita dei *Canti* (1935), e impiegata per conferire al dettato poetico "l'effetto di frattura abissale

<sup>20</sup> "Ai suoi tempi, il Leopardi parlava, pensando all'originaria ispirazione della poesia, di spavento della bellezza. Oggi le cose si sono capovolte, e noi potremmo parlare di spavento della materia, della materia che soffoca la bellezza, della materia che rende a noi l'esprimere poesia, difficile più che in qualsiasi altra epoca. Non è più dunque sentimento della decadenza è il nostro, ma sentimento della soverchiante materia" (ivi, 808).

all'origine; di frattura abissale da ultimo" (ivi, 810). La poesia viene così a indicare "quel momento d'essere solo angoscia frenata, inciso allarme tra due catastrofi" (*ibidem*), che ben rende conto della impossibilità di nominazione di cui si diceva prima e d'altro canto mantiene salda e centrale l'"idea di poesia", seppure come espressione mutila e frammentaria, in quanto ultima "soluzione di linguaggio positiva" offerta storicamente al poeta ("è l'unica tecnica, ripeto, che rimane oggi al poeta", ivi, 811). In sostanza, alla natura magmatica, frantumata e lacerata della realtà apocalittica che contraddistingue il presente non può che corrispondere un "linguaggio macellato" (*ibidem*), che si articola in "espressioni mutili" (ivi, 810), ma proprio per questo capaci di cogliere "la concentrazione di tutta la realtà nella particola di essa che gli è stato possibile di percepire" (ivi, 811). Da ciò deriva la struttura franta delle ultime opere<sup>21</sup> – *La Terra Promessa*, *Il Taccuino del Vecchio*, *Apocalissi* – che sanciscono la fine di un *epos* esperibile soltanto in forma di rovine, le quali, sebbene ne attestino la natura irrimediabilmente frammentaria, tuttavia ne garantiscono la persistenza nella memoria, benché solo attraverso "espressioni mutili".

5. L'ultimo ciclo poetico del Maestro raccolto in *Morte delle stagioni* sigla la conclusione dell'avventura della 'vita d'un uomo' e, al medesimo tempo, decreta la fine della 'stagione' culturale della modernità, rappresentando quindi – attraverso la sperimentazione linguistica e la struttura franta – quella stessa crisi parimenti avvertita, per esempio, anche in ambito avanguardistico dai poeti più giovani, laddove – come osserva Guglielmi – il "linguaggio macellato" di cui parla Ungaretti era il medesimo "messo in opera da Sanguineti subito in *Laborintus*, o nelle arti figurative dai sacchi di Burri" (2001, 28); è inoltre sintomatico che in entrambi i casi agiscano come modelli le soluzioni adottate nelle arti figurative e nella musica dodecafonica. D'altronde è noto l'apprezzamento riservato da Ungaretti alla raccolta sanguinetiana e in generale ai 'novissimi', come è noto lo speculare riconoscimento dell'importanza della figura del Maestro da parte del giovane Sanguineti<sup>22</sup>, sebbene ovviamente le due operazioni presentino caratteri e finalità differenti. Se infatti Ungaretti mira a restituire un monumento – per quanto frantumato e lacerato – della poesia, al contrario l'intento di Sanguineti<sup>23</sup> è quello di 'additare le rovine': "non raccoglievo e rimescolavo frammenti per frenare una rovina, ma per mettere a nudo, rovinosamente, rovine su rovine. Ero un uomo in rivolta, e nell'età atomica, ormai" (2000, 297). Ed è proprio nella capacità di riconoscere e interpretare la 'crisi della civiltà' come 'crisi della parola' che Guglielmi individua la costante sperimentale della poe-

<sup>21</sup> Per un'analisi esaustiva della struttura frammentaria della *Terra Promessa*, in connessione anche all'ambito pittorico e musicale, si veda Papini (2018).

<sup>22</sup> Per approfondire questo aspetto si rimanda al saggio di Giovanna Lo Monaco, "Un maestro d'inquietudine. Ungaretti, Sanguineti e il Gruppo 63", qui presente alle pagine 65-80.

<sup>23</sup> Si veda in merito Fastelli (2017, 230-231).

sia ungarettiana, nella consapevolezza che “al poeta non sarà più dato operare, se non inventandosi il proprio strumento” (Guglielmi 2000, 5):

Ungaretti è stato una figura di primo rilievo nel Novecento europeo. In lui si sono coniugati e incrociati i problemi dell'avanguardia e quelli di una riflessione sulla durata, e innanzi tutto delle parole. Problemi che restano per noi ancora decisivi. Che ne è della lingua per il poeta di oggi? Ungaretti si è posto presto la domanda sul tempo della propria parola. (*Ibidem*)

Secondo questa linea di analisi il frammento si pone quindi come lacerto della “parola secolare” di cui Ungaretti – come avviene nei ‘sacchi’ o nelle combustioni di Burri – “ci darà le bruciate, le lacerazioni, i punti di rottura, gli etimi oscurati” (ivi, 6):

Produrrà una forma che ha le proprietà contraddittorie della chiusura e dell'apertura, del compiuto e dell'incompiuto. Una forma ossimorica. E nella pratica e nella teorizzazione della forma-frammento [...] riconosciamo oggi la modernità, per nulla esaurita, della sua poesia. (*Ibidem*)

La soluzione prospettata da Ungaretti si colloca dunque nella faglia storica e culturale che si apre tra la fine della modernità e l'inizio della post-modernità, individuando una forma, quella del frammento, che reagisce in maniera originale alla percezione della crisi, e che si dimostra alternativa alle poetiche in atto, e, anzi, in leggero anticipo rispetto alla generale ‘fortuna’ del ricorso al frammento che si osserva negli anni successivi, basti pensare, per fare solo alcuni esempi, al Luzi di *Al fuoco della controversia* (1978) e poi del *Battesimo dei nostri frammenti* (1985), al Bigongiari di *Moses. Frammenti del poema [1971-1977]* (1979), e – sul versante ‘opposto’ – al Pasolini di *Poesia in forma di rosa* (1964), oppure alle *lasse di Laborintus* e in generale della produzione poetica dei ‘novissimi’. Ben diverso dal frammentismo primonovecentesco, il fenomeno assume nella seconda metà del secolo una fisionomia propria – che meriterebbe indagini più accurate rispetto al generico catalogo qui frettolosamente accennato – riconducibile alla dialettica tra forma e informe, unità e discontinuità, dicibile e indicibile; sintomo, in ultima analisi, di una discrasia problematica tra parola poetica e mondo.

E tuttavia la *Terra Promessa* e il *Taccuino del Vecchio* furono in larga parte interpretati come ‘stanca’ riproposizione di una poesia sublime, svincolata dalla storia, e oramai non più attuale, secondo una linea di lettura che si afferma negli anni Settanta, in particolare con le analisi di Raboni e Fortini<sup>24</sup>, poi riprese da Mengaldo. Nel saggio “L’attesa di senso” del 1971, la *Terra Promessa* è infatti stigmatizzata da Raboni come culmine di un percorso che “dalle struggenti e stimolanti proposte microritmiche del *Porto Sepolto*” evolve (o involve) nel “neo-classicismo del *Sentimento* e del *Dolore*”, fino al “grandioso manierismo” che caratterizza la raccolta degli anni Cinquanta (Raboni 2005, 42), nella quale

<sup>24</sup> Per quanto riguarda questo argomento si rimanda ai saggi di Stefano Giovannuzzi e Francesco Sielo pubblicati nel presente volume alle pagine 81-96 e 53-64.

alla “perentorietà linguistica” del dettato corrisponde in maniera inversamente proporzionale “l’assenza di complessità tematica”, il “vuoto o attesa di contenuti” (ivi, 45). Questa lettura è poi in parte confermata da Fortini in *Poeti del Novecento*, laddove Ungaretti occupa una posizione antitetica rispetto a quella di Montale nel canone novecentesco, ossia “la via della poesia come possibile istituto durevole, asceti e chiave di salvezza” (1977, 83), avulsa quindi dalla contingenza storica e dal reale. Per tale via l’etichetta di poesia “manierista” arriva fino a Mengaldo, che, nella celeberrima antologia *Poeti italiani del Novecento*, individua in due poesie emblematiche della *Terra Promessa*, come *Canzone* e *Recitativo di Palinuro*, “l’attitudine al manierismo neoclassico” esasperata “in veri e propri esercizi di bravura” (Mengaldo 1981, 391). Viceversa, sulla scia dell’altro Novecento’ scoperto da Pasolini, con la valorizzazione delle esperienze primo-novecentesche (in particolare Pascoli) e della poesia dialettale, unitamente all’esaurimento della tradizione post-simbolista e all’emergere della poesia “in re”<sup>25</sup> delle nuove generazioni, sia Raboni che poi Mengaldo ‘salvano’ dell’ultimo tempo ungarettiano la produzione per così dire laterale al ciclo di *Morte delle stagioni*, ovvero alcuni componimenti più ‘diaristici’ del *Dolore* e soprattutto il *Monologhetto* di *Un Grido e Paesaggi*, raccolta sentita dallo stesso Ungaretti come ‘alternativa’ alla “pura musica” della *Terra Promessa*<sup>26</sup>. Raboni, infatti, non manca di sottolineare l’incisività di componimenti come *Giorno per giorno* – “forse il momento più intenso, più dolcemente naturale di tutta la storia di Ungaretti” (Raboni 2005, 57) –, individuando una polarizzazione tra le due istanze – quella ‘manieristica’ e l’altra più ‘autentica’ e autobiografica – esemplificata proprio da *Un Grido e Paesaggi*:

esiste una contiguità cronologica e un opporsi di sincerità e artificio tra il bellissimo *Monologhetto*, scritto nel ’51, dove il vecchio poeta recupera guizzi della sua ripudiata ironia laforguiana per aderire, come mai prima, a un paesaggio di cose e di gente, e il vertiginoso, lussuoso panmanierismo (Petrarca e Góngora, Donne e Marino) della *Terra promessa*, pubblicata nel ’50 dopo un lungo periodo di meditazione e scrittura. (Ivi, 47)

Analogamente Mengaldo rileva come l’ultima produzione ungarettiana sia divaricata tra “una maniera collegata al dramma privato e storico cantata soprattutto nel *Dolore*, che si caratterizza per la tendenza al recupero del quotidiano, del

<sup>25</sup> Il riferimento è ovviamente alla definizione di “poesia in re” coniata da Anceschi nell’introduzione all’antologia *Linea lombarda* (1952).

<sup>26</sup> Si veda quanto Ungaretti afferma in due lettere a Mondadori del novembre 1953, nelle quali chiede all’editore che la seconda edizione della *Terra promessa* e di *Un Grido e Paesaggi* siano pubblicate contemporaneamente: “Avrei caro che *La Terra Promessa* e *Un grido e paesaggi* escano contemporaneamente. Sono libri che reciprocamente si completano”; “Per *Un grido e Paesaggi* sarebbe utile l’uscita contemporanea a quella della *Terra Promessa*, perché fa la semplicità del primo volume equilibrio all’altezza di pura musica del secondo. Ma, naturalmente, l’Editore faccia pure come giudica sia più conveniente, dato che per *Terra promessa* già è avanzata la composizione” (Spignoli 2014, 118).

diarismo e di una dizione sedata e malinconica di monologo” – evidente in *Giorno per giorno* nonché in alcuni tratti del *Monologhetto* –, e tra una opposta tendenza che prosegue “la tumultuosa eloquenza ed energia barocca del *Sentimento*”, propria invece della *Terra Promessa*: “È una polarizzazione molto significativa, nella quale si celebra ancora una volta lo sdoppiamento ungarettiano fra uomo di pena e clown delle forme, o se si vuole fra ‘persona’ e ‘maschere” (1981, 391).

Il *Monologhetto*, infatti, presenta una serie di elementi che si configurano come consentanei al gusto dell’epoca e in particolare al dibattito che avrebbe caratterizzato il panorama poetico, quali la commistione tra prosa e poesia<sup>27</sup>, l’attenzione alla vicenda biografica, e in ultimo, ma non secondario, l’impiego di una forma metrica ‘narrativa’ come il poemetto, che sarebbe stata utilizzata nel giro di alcuni anni da Pasolini nelle *Ceneri di Gramsci*, da Luzi in *Nel magma* (1963), da Caproni nel *Passaggio d’Enea* e soprattutto nel *Congedo del viaggiatore* (1965). Anche in questo caso, dunque, la proposta del Maestro si rivela assai attuale e, di nuovo, pone sotto la lente d’ingrandimento un problema che qui si accenna solamente, ovvero la prossimità tra due soluzioni divergenti come il ricorso (variamente declinato) alla misura ampia, logico-discorsiva e/o narrativa del poemetto e la dissoluzione del poema (o, semmai, della tensione poematica) nei lacerti del frammento, cui abbiamo accennato poc’anzi.

L’ultimo tempo dell’opera ungarettiana si dimostra quindi tutt’altro che conchiuso nella riproposizione di formule già collaudate e attardate rispetto al presente, laddove invece appare rispondere in maniera attuale alle sfide poste dalla contemporaneità e acquisire una posizione autonoma all’interno del fluido e magmatico scenario che caratterizza gli anni Cinquanta, ponendo una serie di interrogativi che toccano i nodi nevralgici dello svolgimento della storia della poesia novecentesca.

#### Riferimenti bibliografici

- Anceschi Luciano, a cura di (1943), *Lirici nuovi. Antologia di poesia contemporanea*, Milano, Hoepli.  
 — a cura di (1952), *Linea lombarda: sei poeti*, Varese, Magenta.  
 — (1953), *Poetica americana e altri studi contemporanei di poetica*, Pisa, Nistri-Lischi.  
 Anceschi Luciano, Antonielli Sergio, a cura di (1953), *Lirica del Novecento. Antologia di poesia italiana*, Firenze, Vallecchi.  
 Berardinelli Alfonso (1994), *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Torino, Bollati Boringhieri.  
 Bigongiari Piero (1979), *Moses. Frammenti del poema 1971-1977*, Milano, Mondadori.  
 Caproni Giorgio (1956), *Il passaggio d’Enea: prime e nuove poesie raccolte*, Firenze, Vallecchi.  
 — (1965), *Congedo del viaggiatore cerimonioso e altre prosopopee*, Milano, Garzanti.

<sup>27</sup> Si ricorda che la poesia riprende immagini e stilemi delle prose di viaggio che Ungaretti raccoglie nel *Il povero nella città* (1949) e successivamente nel *Deserto e dopo* (1961b).

- Colombo Enzo, a cura di (2000), "Lettere di Giuseppe Ungaretti a Luciano Anceschi", *il verri*, 13-14, 103-130.
- Fastelli Federico (2017), "Dalla Prefigurazione alla Nuova Figurazione (1951-1963): Sanguineti, i Novissimi, le arti visive", in Teresa Spignoli (a cura di), *Verba picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, Pisa, ETS, 211-234.
- Fortini Franco (1977), *I poeti del Novecento*, Roma-Bari, Laterza.
- Giuliani Alfredo, a cura di (1961), *I novissimi. Poesie per gli anni '60*, Milano, Rusconi e Paolazzi.
- Giuliani Alfredo, Porta Antonio, Balestrini Nanni, Sanguineti Edoardo, Pagliarani Elio (2016), *Queste e non altre: lettere e carte inedite*, a cura di Federico Milone, Pisa, Pacini.
- Guglielmi Guido (2000), "L'invenzione del frammento", *il verri*, 13-14, 5-6.
- (2001), "La poesia italiana alla metà del Novecento", *Moderna*, 3, 2, 15-33.
- Leopardi Giacomo (1835), *Canti*, Napoli, Starita.
- Luzi Mario (1957), *Onore del vero*, Venezia, Neri Pozza.
- (1963), *Nel magma*, Milano, All'insegna del pesce d'oro.
- (1978), *Al fuoco della controversia*, Milano, Garzanti.
- (1985), *Per il battesimo dei nostri frammenti*, Milano, Garzanti.
- Mengaldo Pier Vincenzo, a cura di (1981 [1978]), *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori.
- Montale Eugenio (1956), *La bufera e altro*, Venezia, Neri Pozza.
- Papini Maria Carla (2018), "La Terra Promessa" e altri saggi su Ungaretti, Pisa, ETS.
- Pasolini Pier Paolo, Mario dell'Arco, a cura di (1952), *Poesia dialettale del Novecento*, introduzione di Pier Paolo Pasolini, Parma, Guanda.
- a cura di (1955), *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, Parma, Guanda.
- (1957), *Le ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti.
- (1959), *Una vita violenta*, Milano, Garzanti.
- (1964), *Poesia in forma di rosa*, Milano, Garzanti.
- (1999), *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti, Silvia De Laude, con un saggio di Cesare Segre, cronologia a cura di Nico Naldini, Milano, Mondadori, 2 voll.
- (2021), *Le lettere. Con cronologia della vita e delle opere*, a cura di Antonella Giordano, Nico Naldini, Milano, Garzanti.
- Raboni Giovanni (2005), *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti.
- Sanguineti Edoardo (1956), *Laborintus. Laszo Varga: 27 poesie, 1951-1954*, Varese, Magenta.
- (2000), *Il chierico organico*, Milano, Feltrinelli.
- Spagnoletti Giacinto, a cura di (1946), *Antologia della poesia italiana contemporanea*, Firenze, Vallecchi, 2 voll.
- a cura di (1950), *Antologia della poesia italiana 1909-1949*, Parma, Guanda.
- a cura di (1951), *Poeti del Novecento*, Milano, Edizioni scolastiche Mondadori.
- Spignoli Teresa (2014), *Giuseppe Ungaretti. Poesia, musica, pittura*, Pisa, ETS.
- Ungaretti Giuseppe (1936), *Sentimento del Tempo*, con un saggio di Alfredo Gargiulo, Roma Novissima.
- (1943), *Vita d'un uomo: Sentimento del Tempo*, con un saggio di Alfredo Gargiulo, Milano, Mondadori.
- (1947), *Vita d'un uomo: Il Dolore (1937-1946)*, Milano, Mondadori.
- (1949), *Il povero nella città*, Milano, Edizioni della Meridiana.

- (1950), *La Terra Promessa. Frammenti*, con l'apparato critico delle varianti e uno studio di Leone Piccioni, Milano, Mondadori.
  - (1951), *Gridasti: Soffoco...*, con cinque disegni di Leo Maillet, Milano, Fiumara.
  - (1952), *Un Grido e Paesaggi (1939-1952)*, con uno studio di Piero Bigongiari e cinque disegni di Giorgio Morandi, Milano, Schwarz.
  - (1954a), *Vita d'un uomo. La Terra Promessa. Frammenti*, con l'apparato critico delle varianti e uno studio di Leone Piccioni, Milano, Mondadori.
  - (1954b), *Vita d'un uomo. Un Grido e Paesaggi (1939-1952)*, con uno studio di Piero Bigongiari, Milano, Mondadori.
  - (1960), *Il Taccuino del Vecchio (1952-1960)*, con testimonianze di amici stranieri del Poeta raccolte a cura di Leone Piccioni e uno scritto introduttivo di Jean Paulhan, Milano, Mondadori.
  - (1961a), *Vita d'un uomo. Il Taccuino del Vecchio (1952-1960)*, Milano, Mondadori.
  - (1961b), *Vita d'un uomo. Il Deserto e dopo. Prose di viaggi e saggi*, Milano, Mondadori.
  - (1963), *75° compleanno: Il Taccuino del Vecchio, manoscritto con correzioni, manoscritto definitivo, preceduti dai manoscritti definitivi di Auguri e del Monologhetto. Apocalissi, manoscritti con correzioni, manoscritto definitivo, traduzioni in manoscritto definitivo di F. Ponge, tempera originale di Jean Fautrier*, Milano, Le Noci.
  - (1965), *Apocalissi e sedici traduzioni*, con due opere originali di Lucio Fontana, Ancona, Bucciarelli.
  - (1967), *Morte delle stagioni: La Terra Promessa, Il Taccuino del Vecchio, Apocalissi*, a cura di Leone Piccioni, Torino, Fògola.
  - (1974), *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di Mario Diacono, Luciano Rebay, Milano, Mondadori.
  - (2020 [2009]), *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Carlo Ossola, Milano, Mondadori.
- Volpini Valerio, a cura di (1952), *Antologia della poesia religiosa italiana contemporanea*, Firenze, Vallecchi.
- Zanzotto Andrea (1957), *Vocativo*, Milano, Mondadori.



# Ungaretti e i dati di realtà nel secondo Novecento: interpretazioni e letture di Raboni, Sereni e Luzi

Francesco Sielo

## Abstract:

Dalla polemica antiermetica e dalle esigenze narrative del periodo post-bellico nasce, nel secondo Novecento, la richiesta di una poesia più attenta a quelli che Raboni definiva i "dati" della realtà, dunque più inclusiva e narrativa. A queste istanze si dimostrano variamente sensibili i poeti della generazione degli anni '80 dell'Ottocento, a partire dall'Ungaretti de *Il Dolore* (1947), che viene paragonato da Raboni al Sereni di *Diario d'Algeria* (1947) e al Luzi di *Onore del vero* (1957). L'articolo analizza il modo in cui Sereni e Luzi si confrontano con la lezione ungarettiana della poesia come *Vita d'un uomo*, per verificare se il soggettivismo lirico possa ancora essere una chiave valida di comprensione ed espressione della realtà.

**Parole chiave:** Luzi, post-ermetismo, Raboni, Sereni, soggettivismo lirico

Una storia della ricezione di Ungaretti nel secondo Novecento, che volesse analizzare soprattutto l'influenza esercitata sui poeti più giovani dalle opere ungarettiane apparse dopo la fine del secondo conflitto mondiale – quindi da *Il Dolore* (1947) in poi –, dovrebbe inevitabilmente registrare un certo allentamento del successo ottenuto dalle prime raccolte, inversamente proporzionale a un processo di canonizzazione che porta soprattutto la figura del poeta e una manciata di sue poesie – principalmente de *L'Allegria* (1931) – a una posizione incontestabilmente centrale, come fama e pubblico, alle soglie del nuovo millennio.

Scriveva Papini che Ungaretti "non è, in poesia, né uno scolaro né un caposcuola" (2000 [1982], 709) e se la critica ha ampiamente approfondito gli studi sul suo apprendistato poetico, sulle influenze culturali e artistiche che hanno contribuito alla sua formazione<sup>1</sup>, meno si è detto sugli eventuali continuatori, in che modo e in che misura, della linea ungarettiana.

La percezione che pubblico, critica e gli stessi poeti hanno della poesia in Italia nell'immediato secondo dopoguerra risulta, come è noto, largamente influenzata dalla polemica antiermetica, con caratteristiche quali "il rifiuto della

<sup>1</sup> Si vedano almeno Cortellessa (2000) e Saccone (2012).

Teresa Spignoli, University of Florence, Italy, [teresa.spignoli@unifi.it](mailto:teresa.spignoli@unifi.it), 0000-0002-9325-651X  
Gloria Manghetti, Gabinetto G.P. Vieusseux, Italy, [gloria.manghetti@gmail.com](mailto:gloria.manghetti@gmail.com)  
Giovanna Lo Monaco, University of Florence, Italy, [giovanna.lomonaco@unifi.it](mailto:giovanna.lomonaco@unifi.it), 0000-0002-0886-3703  
Elisa Caporiccio, University of Florence, Italy, [elisa.caporiccio@unifi.it](mailto:elisa.caporiccio@unifi.it), 0000-0001-9279-719X

Referee List (DOI 10.36253/fup\_referee\_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

Teresa Spignoli, Gloria Manghetti, Giovanna Lo Monaco, Elisa Caporiccio (edited by), *"Il tramonto d'Europa": Ungaretti e le poetiche del secondo Novecento*, © 2023 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0125-4, DOI 10.36253/979-12-215-0125-4

torre d'avorio, del monologo frammentistico, la tensione al dialogo, al recupero dell'alterità, la fondazione di un nuovo discorso che attraversasse e illuminasse le più drammatiche realtà del nuovo tempo" (Frattini 1980 [1966], 8051).

Travolta dalla "smania di raccontare" (Calvino 2002 [1964], VI) che Calvino individuava in tutti i testimoni del periodo bellico ma forse anche dalla strutturale impossibilità della poesia ermetica di perseguire a oltranza l'obbiettivo della purezza di stile e temi, la poesia italiana perde il suo statuto privilegiato e, per continuare a essere letta, deve farsi più narrativa e contaminarsi con la realtà. Secondo Fortini, intorno alla seconda metà del secolo, "nella misura in cui la letteratura è stata riportata nella sfera della 'cultura', cioè della conoscenza-educazione, anche la poesia in versi è rientrata nella letteratura. Scrivere e leggere versi ha perduto gran parte del carattere sacrale che aveva nel periodo anteguerra" (Fortini 1980 [1959], 8040).

I poeti affermati della vecchia generazione (quella degli anni '80 e '90 dell'Ottocento) reagiscono al nuovo clima culturale in modo diverso a seconda delle loro inclinazioni e del loro pregresso poetico. A loro volta i poeti più giovani leggono le nuove opere dei vecchi maestri interpretandole secondo il filtro di una presupposta vicinanza o lontananza alla nuova esigenza di una poesia più inclusiva, meno ieratica e più narrativa. Dalla nostra prospettiva attuale si potrebbe essere tentati di valutare la poesia ungarettiana dal '47 in poi come lontana da questa esigenza e quindi dalle tendenze che inaugurano il secondo Novecento. Gianni Pozzi nel 1965 scrive: "Raggiunta la sua maturità espressiva con il ciclo poetico di *Sentimento del tempo*, la poesia di Ungaretti non sollecita più, con le prove successive, da *Il dolore* a *La terra promessa*, la partecipazione, l'entusiasmo, l'allegria del contemporaneo, ma piuttosto il giudizio meditato, critico, del postero e dello storico" (Pozzi 1980 [1965], 8071). Tuttavia nel 1960, Giovanni Raboni, poeta appartenente alla generazione immediatamente successiva a quella di Ungaretti, aveva commentato le reazioni che le "figure consolidate della poesia italiana" dimostravano nei confronti di questa "ipotetica ma urgente nuova dimensione espressiva, capace di pronunciare senza distruggere zone particolarmente estese – comprese le più opache, le meno cantabili – del reale" (Raboni 1960, 30) e sistematizzava queste reazioni in tre categorie:

- 1) la registrazione perfettamente naturale, coerente e spontanea all'interno e nel modo della propria linea espressiva della stessa esigenza di più vive specificazioni, di restituzioni più esplicite, di una pronuncia più inclusiva e compromessa con l'ambiguità effettiva dei dati e meno riduttiva del materiale investito, che come abbiamo fin qui presupposto è l'esigenza centrale, tipica sollevata dalla coscienza morale in rivolta della nuova generazione; 2) un'adesione totale ma completamente volontaria e quindi in qualche modo esterna, innaturale, retorica; 3) una indifferenza tanto perfetta da apparire perfino (ma sicuramente non lo è) polemica, accompagnata da qualche sintomo di chiusura, di ripetizione, da una tendenza abbastanza sensibile alla cristallizzazione. (Ivi, 32)

Alle categorie corrispondono degli esempi ben precisi e così il primo caso è quello di Ungaretti de *Il Dolore* e de *La Terra Promessa*, il secondo è il Quasimodo di *La vita non è sogno* (1949) e il terzo è il Montale de *La bufera* (1956)<sup>2</sup>.

Secondo Raboni quindi l'Ungaretti del dopoguerra sarebbe tra i pochi poeti affermati ad aver recepito le nuove istanze e messo in atto una poetica che lo riconducesse vicino alle giovani generazioni: "Se i nuovi lettori avevano perso Ungaretti (ma l'avevano davvero perso? rimando ai molti dubbi espressi sul vero o falso oggetto della loro polemica) il *Dolore* è stato di sicuro la carta decisiva per trovarlo" (*ibidem*).

Addirittura, nel *Monologhetto*,

il poeta sembra [...], con ironica, giovanile spregiudicatezza, voler incrinare il decoro e la concentrazione raggiunti dal suo spazio lirico con improvvise e acri, pungenti, piacevoli inflessioni prosastiche e tende la superficie del denso, veloce discorso sulla nervatura salda e minuta di un attentissimo *reportage*. (Fra l'altro, mi sembra che nel *Monologhetto* Ungaretti incontri, nei suoi speciali moduli si capisce, ma con un'esattezza addirittura impressionante, certe ricerche di tecnica espressiva programmate da una parte della giovane poesia: verificando così ancora una volta che il clima poetico di cui ci stiamo occupando, se non risulta solo dall'attività continuata dai vecchi maestri, non risulta nemmeno in modo esclusivo dalle opzioni dell'ultima generazione). (Raboni 1960, 33)

Per Raboni infatti le opere di alcuni giovani poeti si inseriscono nello stesso alveo del *Dolore* di Ungaretti e, tra gli esempi portati<sup>3</sup>, sembrano interessanti la

<sup>2</sup> Volontariamente Raboni non analizza il caso di Saba che definisce "eretico" rispetto alla linea poetica predominante della prima metà del Novecento e in qualche modo precursore delle nuove istanze: "lasciamo da parte Saba che come abbiamo visto aveva già arrischiato prima, contro corrente, tutte le carte del suo gioco, anticipando per suo conto, e sotto la forma di una storia privata per non dire eccentrica, parecchie delle ragioni sollevate poi negli anni del dopoguerra e diventate le ragioni di un'intera stagione" (Raboni 1960, 34). Raboni invece imputa a Montale diversi sintomi "di chiusura, di cristallizzazione - di 'montalismo' [...]. Niente è cambiato né poteva cambiare: la realtà non ha spianato la sua superficie corrugata, impenetrabile; alle spalle, il vuoto è sempre in agguato: dunque anche una poesia nuova non ha ragione d'essere, è impossibile" (*ibidem*). Per quanto riguarda l'esempio montaliano per i poeti delle generazioni successive, Raboni riconosce solo una certa influenza su Luzi e Sereni, ciononostante dalla prospettiva contemporanea risultano chiari anche gli effetti sui poeti nati negli anni Venti del Novecento (Risi ad esempio) o negli anni Trenta, come Raboni stesso. Dalla svolta di *Satura* del 1971 la cristallizzazione che Raboni imputava a Montale viene poi del tutto risolta in una poesia sempre più inclusiva e tendente, anche se con negazione e fastidio, alla realtà.

<sup>3</sup> Raboni cita anche *Il vetturale di Cosenza* (1959) di Carlo Betocchi che tuttavia seguirebbe la linea "eretica" di Saba. Inoltre l'esempio di Betocchi viene aggiunto all'ultimo momento, sulle bozze tipografiche, e non viene ripreso in altri punti dell'argomentazione, riducendosi sostanzialmente a un'intuizione non approfondita o a un omaggio al valore poetico della produzione più recente di un amico. Interessante è invece la decisione di menzionare due autori come Sereni e Luzi in cui precedentemente Raboni aveva riconosciuto alcuni influssi montaliani.

coeva raccolta *Diario d'Algeria* (1947)<sup>4</sup> di Vittorio Sereni e la posteriore *Onore del vero* (1957)<sup>5</sup> di Mario Luzi.

Tentando di analizzare gli elementi del *Dolore* che possono essere consonanti rispetto alle raccolte menzionate da Raboni troviamo, al contrario della “riduzione della realtà” operata dagli ermetici, una decisa immissione di “dati”, “una certa dilatazione e integrazione del discorso in direzione della realtà” (Raboni 1960, 37). Ma cosa intende Raboni per dati? E in che modo si dovrebbero differenziare da quelli comunque presenti nei precedenti libri ungarettiani?

Il procedimento tipico della poesia di Ungaretti obbedirebbe, per Gianni Pozzi, a uno schema triadico “che va per gradi dall’oggetto, attraverso un momento centrale soggettivo, fino all’assoluto” (Pozzi 1980 [1965], 8071). Applicato all’*Allegria*, lo schema parte dai dati reali di spazio e tempo, che il soldato Ungaretti vuole appena dopo il titolo delle sue prime poesie, per passare attraverso un oggetto, un “emblema”<sup>6</sup>, reale e concreto come può essere un fiume, una pietra, un compagno morto, fino a coinvolgere l’io lirico – “Come questa pietra / è il mio pianto / che non si vede”) e infine attingere a un piano universale (“La morte / si sconta / vivendo” (*Sono una creatura*, 1992, 41).

Nel *Sentimento del Tempo* (1933)<sup>7</sup> i dati di realtà si nascondono, diventano un enigma, come in *Lago luna alba notte*, dove la descrizione paesaggistica – “Gracili arbusti, ciglia / Di celato bisbiglio” (1992, 115) – è intelligibile solo grazie alla chiave offerta dal titolo ma è comunque indeterminata: importa poco che si tratti del lago d’Albano in una particolare notte del 1927. Allo stesso modo non compare l’io lirico bensì una presenza umana indefinita – “Un uomo, solo, passa / Col suo sgomento muto...” (*ibidem*) – la quale, come giustamente nota Giacomo Debenedetti, anziché “riportare le umane misure in quelle apparizioni paesistiche, stabilire i nostri rapporti col paesaggio, li rende invece ancora più enigmatici” (Debenedetti 2008 [1974], 73). A questo punto l’universalizzazione avviene in una chiusura oracolare o per meglio dire in un’ambiguità assoluta, che può conferire al polisenso ermetico decine di possibili interpretazioni e nessuna pienamente valida: “Tempo, fuggitivo tremito” (*Lago luna alba notte*, 1992, 115). La perdita dell’io lirico come filtro utile a interpretare una realtà descritta nei suoi parametri comuni, per poter poi arrivare a esprimere una condizione universale, sancisce l’allontanamento della poetica ermetica dalla narrazione della realtà.

Nelle liriche del *Dolore*, al contrario, si recupera una dimensione soggettiva e autobiografica che, descrivendo un’esperienza privata ma comunque comune (il lutto per una persona cara) e una condizione nazionale o addirittura globale (di nuovo la guerra), riesce a descrivere una realtà condivisa e giungere a un’universalizzazione meno astratta. Ad esempio in *Mio fiume anche tu* si parte

<sup>4</sup> Poi in *Il grande amico* (Sereni 1990).

<sup>5</sup> Tutte le raccolte si trovano nel volume *L’opera poetica* (Luzi 1998).

<sup>6</sup> Significativamente Ungaretti utilizza questa parola nella prosa poetica *L’Affricano a Parigi*, ne *L’Allegria* (Ungaretti 1992, 92) che vedremo in seguito.

<sup>7</sup> Poi in *Tutte le poesie* (1992).

dall'oggetto concreto del Tevere di notte – “Mio fiume anche tu, Tevere fatale, / Ora che notte già turbata scorre” (1992, 228) –, per introdurre una domanda diretta, personale, a Dio – “Cristo, pensoso palpito / Perché la Tua bontà / S'è tanto allontanata?” (*ibidem*) –, che sfocia infine in una riflessione universale:

Vedo ora nella notte triste, imparo  
 So che l'inferno s'apre sulla terra  
 Su misura di quanto  
 L'uomo si sottrae, folle,  
 Alla purezza della Tua passione. (*Ibidem*)

La differenza, oltre alla determinatezza dell'oggetto iniziale e alla mediazione nuovamente offerta dall'io lirico, consiste in un'universalizzazione religiosa, immediatamente comprensibile e anzi affine alla laude o alla preghiera, cosicché il cristianesimo diventa un dato di realtà, quello che Raboni definirebbe un “dato culturale” (Raboni 1960, 39).

D'un pianto solo mio non piango più  
 Ecco, Ti chiamo, Santo,  
 Santo, Santo che soffri. (Ungaretti 1992, 228)

Per quanto riguarda invece *Diario d'Algeria* di Sereni, anche Pier Vincenzo Mengaldo lo assume come “insieme punto d'arrivo e superamento dell'ermetismo” (Mengaldo 2014 [1978], 747) e Debenedetti propone la poesia più celebre della raccolta, *Non sa più nulla, è alto sulle ali*, come “il momento in cui la storia entra nella poesia nuova” (Debenedetti 2008 [1974], 229).

Se c'è un debito di Sereni nei confronti dell'Ungaretti de *L'Allegria* e di *Sentimento del Tempo*, allora esso consiste nel linguaggio che “rimane quello della ‘poesia pura’ cioè un linguaggio che in teoria cerca e trova la sua validità in un rifiuto di raccontare, in una virtù di alludere evitando ogni concreto riferimento a una cosa allusa” (Debenedetti 2008 [1974], 226). Ciononostante la caratteristica che pone il *Dolore* e il *Diario* sullo stesso piano è che “le apparizioni del mondo esterno [hanno], nel loro presentarsi, un solo significato possibile. La molteplicità e la non garanzia dei significati, tipica dell'ermetismo, [sono] già venute meno” (ivi, 227).

*Diario d'Algeria*, che è forse il libro poetico della Seconda guerra mondiale come *Il Porto Sepolto* (1916) lo era della Prima, mostra chiaramente i dati della realtà comune e della realtà soggettiva. L'io lirico poi interpreta, reimmagina o decide di ignorare i dati del mondo esterno ma essi sono lì, testimoniano di quella “fedeltà al tempo e alle circostanze vissute” (Sereni 1942, 1) che l'autore stesso considerava alla base della propria poetica.

Così il soggetto, in *Non sa più nulla, è alto sulle ali*, immagina il primo caduto dello sbarco in Normandia ma avverte anche “realmente” il tocco di qualcuno che gli chiede di pregare “per l'Europa”. Decide di ignorare questo dato di realtà, di attribuirlo al vento – “è il vento, / il vento che fa musiche bizzarre” (Sereni

1990, 79) – e poi si contraddice, sovrainterpreta e attribuisce quel contatto (ma con un certo distacco, quasi una svogliata incredulità) allo spirito, al vero e proprio fantasma di quel primo caduto: “Ma se tu fossi davvero / il primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna / prega tu se lo puoi” (*ibidem*). La morte può agire, forse utilizzando come proprio messaggero un vivo, un commilitone, un altro prigioniero, e invece il vivo non agisce, non prega nemmeno, prigioniero nella realtà del campo militare e allegoricamente delle mille pastoie interiori che il protagonista del *Diario* racconta.

Forse però la desublimazione degli ultimi versi:

Questa è la musica ora:  
delle tende che sbattono sui pali.  
Non è musica d'angeli, è la mia  
Sola musica e mi basta. (*Ibidem*)

ricorda piuttosto il Montale di *La mia musa*:

La mia Musa ha lasciato da tempo un ripostiglio  
di sartoria teatrale; ed era d'alto bordo  
chi di lei si vestiva. Un giorno fu riempita  
di me e ne andò fiera. Ora ha ancora una manica  
e con quella dirige un suo quartetto  
di cannuce. È la sola musica che sopporto. (Montale 1984, 439)

Anche oltre l'esperienza di guerra, la definizione spazio-temporale resta precisa e ne *Gli strumenti umani* (1965)<sup>8</sup> va dalla notazione diaristica – “Brescia, primavera '55” (Sereni 1990, 104) in calce alla poesia *Mille miglia* – ai luoghi consueti, idealizzati e a rischio di stravolgimento – “Un'autostrada presto porterà un altro vento / tra questi nomi estatici: Creva / Germignaga Voldomino la / Trebedora”, si legge in *A un compagno d'infanzia* (ivi, 139) –, fino ai componimenti di viaggio (*Dall'Olanda*). Precisione dei dati realistici e insieme trasfigurazione della memoria o del sogno: “Sono / quasi in sogno a Luino / lungo il muro dei morti” (ivi, 144); talvolta questi paesaggi determinati ma pericolanti o interscambiabili, come in *Addio Lugano bella* – “dovrò cambiare geografie e topografie” (ivi, 154) – costituiscono la scena di apparizioni fantastiche, ironicamente allegoriche. La poesia *Un sogno* inaugura la sezione de *Gli strumenti umani* intitolata *Apparizioni o incontri* dove, come scrive Stefano Agosti, “la particella disgiuntiva, ‘o’, non detiene valore avversativo bensì sostitutivo: e cioè, apparizioni come incontri, e, viceversa, incontri come apparizioni. Lo statuto di realtà viene indicato come suscettibile di scambio con lo statuto di un'apparizione; l'inverso indica invece come l'apparizione sia passibile di assumere statuto di realtà” (Agosti 2014, 20).

<sup>8</sup> Poi in *Il grande amico* (Sereni 1990).

Ero a passare il ponte  
 su un fiume che poteva essere il Magra  
 dove vado d'estate o anche il Tresa  
 quello delle mie parti tra Germignaga e Luino.  
 Me lo impediva uno senza volto, una figura plumbea.  
 "Le carte" ingiunse. "Quali carte" risposi.  
 "Fuori le carte" ribadì lui ferreo  
 vedendomi interdetto. Feci per rabbonirlo:  
 "Ho speranze, un paese che mi aspetta,  
 certi ricordi, amici ancora vivi,  
 qualche morto sepolto con onore".  
 "Sono favole – disse – non si passa  
 senza un programma". E soppesò ghignando  
 i pochi fogli che erano i miei beni.  
 Volli tentare ancora. "Pagherò  
 al mio ritorno se mi lasci  
 passare, se mi lasci lavorare". Non ci fu  
 modo d'intendersi: "Hai tu fatto –  
 ringhiava – la tua scelta ideologica?".  
 Avvinghiati lottammo alla spalletta del ponte  
 in piena solitudine. La rissa  
 dura ancora, a mio disdoro.  
 Non lo so  
 chi finirà nel fiume. (Sereni 1990, 130)

Qui si esemplifica perfettamente la contrapposizione tra "le carte", i dati documentabili della realtà, e le "favole": "gli elementi messi in rappresentazione – diciamo le cose del mondo o della percezione – permangono fissi nel loro stato, o statuto, di realtà; soltanto, figurano caricati di una connotazione insolita rispetto a quella abituale, in quanto sospesi in un'altra aura, che non è più quella della percezione ordinaria cui è affidata la registrazione della realtà. Così, nella scena del sogno, gli elementi che vi compaiono (oggetti o esseri animati) sono altro da quello che sono, rimandano ad altro pur restando quello che sono" (Agosti 2014, 19).

Il dialogo tra realtà e sogno allegorizzato, da *Gli strumenti umani* a *Stella variabile* (1979)<sup>9</sup> e oltre, segna una divergenza crescente con Ungaretti che affida sempre più a cori o frammenti di cori la sua espressione: al contrario dell'"esile mito" di Sereni "viandante stupefatto" (Sereni 1990, 73), Ungaretti "nomade d'amore" (Ungaretti 1992, 28) si fa guidare dai miti dell'antichità, ridotti però spesso a incontri mancati o apparizioni vuote, di cui rimangono i puri nomi, Leda, Erebo e finanche i più significativi e 'narrativi' Didone e Palinuro.

<sup>9</sup> Anch'essa ora in *Il grande amico* (Sereni 1990).

Sergio Antonielli scriveva nel 1950 che la distanza cronologica tra Sereni (e, come vedremo, anche Luzi) e gli ingombranti campioni della generazione precedente, Ungaretti e Montale, aveva permesso il recupero di alcuni tratti senza avvertire il peso delle polemiche intercorse o di un'influenza prevaricante. In particolare Ungaretti, al di là delle letture antiermetiche, è "già tradizione" per Antonielli: "a Sereni, comunque, come poniamo a Luzi, Ungaretti e la sua vicenda apparvero senza polemica in veste di bene acquisito e comune, ed è infatti in questi due nomi che noi maggiormente troviamo divenuta matura l'ungaretiana costruzione del verso per sole parole scelte in virtù dell'assegnata carica evocativa" (Antonielli 1952, 568).

Così come Ungaretti e Sereni, anche Luzi dal '47 in poi, cioè dall'edizione Vallecchi di *Quaderno gotico* e poi soprattutto da *Primizie del deserto* (1952) e *Onore del vero* (1957)<sup>10</sup>, pone una più decisa attenzione ai dati della realtà, a quel "vero" non solo esistenziale e non solo storico a cui si riferisce il titolo della sua raccolta. Secondo Sergio Pautasso, Luzi "parte sempre, e rigorosamente, da un dato della realtà, anzi della natura" (Pautasso 1980, 8154) ma si fa poi interprete di una precisa "condizione umana esistenziale che vede l'uomo dominato dalle cose anziché dominarle" (ivi, 8157): gli oggetti esterni, irriducibili alla poesia e quindi esclusi nella prassi ermetica, entrano inevitabilmente nella poesia del secondo Novecento, tuttavia in Luzi vengono evocati solo per mostrarne l'intrinseca incomunicabilità, il rischio di insignificanza per il soggetto. Da qui l'accusa, rivoltagli da Franco Fortini, di "rifiuto della storia" e di "retrocessione storico-geografica", nella descrizione di "una realtà ridotta e dunque ripetuta, stilizzata fino alla convenzione; [...] una realtà senza interne antitesi" (Fortini 1980, 8173). Una "inadempienza assai grave", paragonata da Fortini a quella di Pasolini, che "evita accuratamente di far entrare in conflitto o comunque in rapporto i suoi ragazzi col mondo della borghesia romana [...] per non spezzare l'unità e la coerenza del sogno" (*ibidem*). Ancora una volta una limitazione della realtà, come nell'ermetismo, seppure qui non si parli di limitazione nell'immissione dei dati ma di scelta dei soli dati non comunicanti, non davvero narrativi. Nonostante l'analisi fortiniana, questa limitazione dei dati di realtà in Luzi, la sua scelta dei dati più oscuri, non immediatamente comprensibili, non fa che dimostrare come la realtà stessa sia, per Luzi, divenuta – o rimasta – ermetica, nel senso di non completamente conoscibile e comprensibile, quindi non raccontabile. L'oscurità non deriva più dalla selezione degli oggetti e dal tacere i rapporti tra questi e l'io lirico bensì dalla natura stessa degli oggetti reali, che il poeta può nominare ma non esprimere nella loro ultima essenza e nemmeno – questo il nuovo scacco – in quell'essenza soggettiva che veniva garantita dall'io lirico.

Desiderosi di aprirsi a un respiro sociale, non più sicuri della validità dell'intimismo o soggettivismo delle vecchie scuole, i poeti nel secondo Novecento rivedono i loro rapporti con l'autobiografia poetica e decidono se avallare oppure

<sup>10</sup> Tutte le raccolte si trovano nel volume *L'opera poetica* (Luzi 1998).

rinnegare l'ipotesi che la loro vita sia un valido emblema delle vite di tutti, della vita di un popolo in un preciso momento storico. L'insegnamento ungarettiano della *Vita d'un uomo* non può più essere seguito ingenuamente, sia nel suo senso determinato (vita di quell'uomo che dice io, Giuseppe Ungaretti o Mario Luzi) sia nel senso generico (vita di un uomo come vita di tutti gli uomini, con valore universale o unanimitico).

La nuova poesia di Luzi menziona ora più apertamente i dati reali della sua biografia e dei suoi paesaggi, talvolta alludendo anche alla storia ma sempre "di sbieco" (Debenedetti 2008 [1974], 652), eppure manca un'interpretazione complessiva che fornisca un significato o almeno tenti di farlo. Sebbene il poeta affermi che "l'atto di prendere coscienza della realtà storica è un atto abituale dell'arte" (Luzi 1965, 10) e che "il mondo non si possiede né si riduce alle nostre particolarità e tanto meno ai nostri tics" (Luzi 1964, 53), permane l'impressione che "proprio perché simula il racconto di una storia, di una vita, questa poesia esprima la sua incapacità di raccontare" (Debenedetti 2008, 117).

Nel componimento *Il gorgo di salute e malattia*, appartenente alla raccolta *Su fondamenti invisibili* (1971), Luzi instaura un dialogo diretto con il mondo che non si presta più all'interpretazione umana:

Mondo ugualmente duro  
 della fissità e del mutamento  
 che non posseduto non ci possiedi  
 e neppure ci escludi dal tuo tormento – mondo infermo  
 nella nostra mente irritata che non riceve  
 se non le tue particole, i tuoi frammenti  
 [...]  
 non chiuderti nella tua scorza proliferante e sterile,  
 non t'eclissare alla sofferenza degli uomini. (Luzi 1998, 545)

Se escludersi, separarsi dalla realtà è impossibile, Luzi rivela come illusori sia il senso di dominio dell'uomo sulla natura sia il timore che sia questa invece a possederci con le sue inevitabili necessità: il cambiamento e la stasi, entrambe condizioni potenzialmente dolorose per l'essere umano, agiscono simultaneamente in un mondo complesso (specialmente quello contemporaneo) che non può darsi all'esperienza umana se non per "particole" o "frammenti", ovvero "se non per minime particole di frammenti" (Ungaretti 1986, 792-814) come scriveva Ungaretti nel breve saggio "Difficoltà della poesia". Tornando ad analizzare Leopardi, Ungaretti riflette in realtà sulla sua personale poetica del frammento, fondamentale non solo nella sua prima raccolta ma anche e soprattutto nella sua ultima, apocalittica, stagione. Proprio nella poesia *Apocalissi*, appartenente – come recita la didascalia d'autore al volume *Ungaretti-Poesie* del 1964 – ai "Quattro Cori inediti in volume" e quindi prosecuzione degli *Ultimi cori per la Terra Promessa* (1992, 273-283) il poeta si interroga sulla possibilità di attingere al "vero", alla "verità":

La verità, per crescita di buio  
 Più a volarle vicino s'alza l'uomo,  
 si va facendo la frattura fonda. (Ungaretti 1992, 289)

Quanto più la realtà sembra razionalmente e apertamente conoscibile, tanto più si approfondisce invece la frattura tra questa e l'uomo, a cui non resta altro che tentare di assicurarsi, come fa Luzi in *Nell'imminenza dei quarant'anni*, sulla validità dei propri sforzi, individuali e collettivi:

non fu vano, è questa l'opera  
 che si compie ciascuno e tutti insieme  
 i vivi i morti, penetrare il mondo  
 opaco lungo vie chiare e cunicoli  
 fitti d'incontri effimeri e di perdite  
 o d'amore in amore o in uno solo  
 di padre in figlio fino a che sia limpido. (Luzi 1998, 389)

Il "mondo opaco" di Luzi ricorda la definizione di "terra opaca" che Ungaretti coniava in *L'Africano a Parigi* per la città, lo spazio artificiale creato dall'uomo che, "scelto a preda dall'assiduo terrore del futuro", si illude "di potersi conciliare l'eterno" (Ungaretti 1992, 92). Lo spazio che più di ogni altro dovrebbe essere umano, razionale e conoscibile, privo di terrori e insidie naturali, diventa invece opaco non solo nel senso proprio di "buio" ma anche in quelli traslati di sporco, spento, che non significa o non esprime nulla. Il poeta ora è "inabissato nel presente, / unito così al mondo / che ti prende / tutto, fino all'annientamento" (Luzi 1998, 1152) come si legge in *Ades, sei qui*, e non a caso Luzi sceglie di intitolare *Nell'opera del mondo* la sezione del "Meridiano" curato da Stefano Verdino che accoglie le raccolte dal 1965 al 1978<sup>11</sup>.

A partire poi da *Per il battesimo dei nostri frammenti* (1985) Luzi utilizza sempre più versi brevissimi, talvolta coincidenti con una sola parola o inseriti in una struttura a scalino (come in *Il pianto sentito piangere* ad esempio), ricollegandosi in qualche modo all'uso dei versicoli e dei bianchi tipografici de *Il Porto Sepolto*. Luzi afferma di aver "sentito il bisogno di scalpellare, di usare più lo scalpello che il pennello" (Luzi 1998, 1273), non solo per frantumare la metrica tradizionale ma anche, come Ungaretti notava in Michelangelo, per liberare dal "magma" della materia quella forma razionale e perfetta già contenuta *in mente dei* e, secondariamente, nella mente del poeta o dell'artista. Il poeta, immerso nel magma del reale, si domanda "a che pagina della storia, a che limite della sofferenza" (Luzi 1998, 670) Dio rivelerà ancora la sua verità, ovvero quando i dati di realtà offerti dalla pagina attuale della storia riveleranno un significato sovraistorico, che riguardi l'essenza dell'uomo. Al contempo però Dio è già nella re-

<sup>11</sup> *Dal fondo delle campagne*, 1965; *Nel magma*, 1962-1966; *Su fondamenti invisibili*, 1971; *Al fuoco della controversia*, 1978.

altà del nostro tempo, come in ogni tempo: “e lui forse è là, fermo nel nocciolo dei tempi, / là nel suo esercito di poveri / acquartierato nel protervo campo / in variabili uniformi” (*ibidem*). Dio è nella sofferenza, sempre uguale anche se sono sempre diversi coloro che soffrono: come a dire che compito della poesia è quello di scorgere l’essenziale insieme al transitorio, vedere il transitorio come la mutevole forma di un’essenza che si incarna.

Analizzando l’ultima produzione luziana, Coletti vedeva nei frequenti interrogativi esistenziali l’espressione di una fede in quello che, con termini ungarettiani, definiva “il senso sepolto” (Coletti 2002, 365): Luzi non vuole che le sue domande abbiano a tutti i costi una risposta, così come il giovane Ungaretti non voleva svelare l’“inesauribile segreto” (Ungaretti 1992, 23). La funzione dell’artista consiste nel rivelare la domanda, la richiesta di senso del soggetto immerso nelle cose della realtà, piuttosto che immaginare o fingere risposte esaurienti.

Ma soprattutto di Ungaretti rimane forse in Luzi un’attenzione alla vita nel suo complesso, che non può trascurare i dati di realtà del mondo e che pure non si ferma alla loro materialità: parola chiave di questo periodo luziano è infatti “mondo”, che sta a indicare sia l’ordine, perfino sacrale, della creazione, sia il caos dell’individuo e della materia. Così, al di sotto delle molteplici parvenze, “della fissità e del mutamento”, il rapporto tra l’uomo e il mondo si illumina di un significato non rivelato ma comunque presente: “imparano l’anima dell’uomo / e l’anima del mondo / a conoscersi / e la conoscenza li assottiglia, / la reciprocità li annulla / e li glorifica” (Luzi 1998, 119).

#### Riferimenti bibliografici

- Agosti Stefano (2014), “Incontro con la poesia di Sereni”, in Edoardo Esposito (a cura di), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Milano, Ledizioni, 17-27.
- Antonielli Sergio (1952), “Vittorio Sereni”, *Belfagor*, 5, 7, 566-572.
- Betocchi Carlo (1959), *Il vetturale di Cosenza*, Lecce-Galatina, Editrice salentina.
- Calvino Italo (2002 [1964]), “Presentazione”, in Id., *Il sentiero dei nidi di ragno*, Milano, Mondadori, V-XXV.
- Coletti Vittorio (2002), “Domandare e poetare: linguaggio poetico dell’ultimo Luzi”, in *L’Accademia della Crusca per Giovanni Nencioni*, Firenze, Le Lettere, 357-372.
- Cortellessa Andrea (2000), *Ungaretti*, Torino, Einaudi.
- Debenedetti Giacomo (2008 [1974]), *Poesia italiana del Novecento*, Milano, Garzanti.
- Fortini Franco (1980 [1959]), “Poesia degli anni Cinquanta”, in Gianni Grana (a cura di), *Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, Milano, Marzorati, 8039-8046.
- (1980), “Regressione storica di Luzi”, in Gianni Grana (a cura di), *Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, Milano, Marzorati, 8171-8176.
- Frattini Alberto (1980 [1966]), “Collane riviste convegni antologie: nel ‘fuoco’ della ‘giovane poesia’”, in Gianni Grana (a cura di), *Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, Milano, Marzorati, 8050-8057.
- Luzi Mario (1964), *L’inferno e il limbo*, Milano, Il Saggiatore.
- (1965), “Prefazione”, in Id., *Tutto in questione*, Firenze, Vallecchi, 3-11.
- (1998), *L’opera poetica*, Milano, Mondadori.
- Mengaldo Pier Vincenzo (2014 [1978]), *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori.

- Montale Eugenio (1984), *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori.
- Papini Giovanni (2000 [1982]), *Opere. Dal "Leonardo" al futurismo*, a cura di Luigi Baldacci, Milano, Mondadori.
- Pautasso Sergio, "Mario Luzi", in Gianni Grana (a cura di), *Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, Milano, Marzorati, 8148-8169.
- Pozzi Gianni (1980 [1965]), "Classicità e giubilazione di Ungaretti 1", in Gianni Grana (a cura di), *Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, Milano, Marzorati, 8071-8079.
- Quasimodo Salvatore (1949), *La vita non è sogno*, Milano, Mondadori.
- Raboni Giovanni (1960), "Quattro tesi sulla poesia italiana nel dopoguerra", *Aut Aut*, 55, 30-45.
- Sereni Vittorio (1942), "Introduzione", in Id., *Poesie*, Firenze, Vallecchi, 1-2.
- (1990), *Il grande amico. Poesie (1935-1981)*, Milano, Rizzoli.
- Saccone Antonio (2012), *Ungaretti*, Roma, Salerno Editrice.
- Ungaretti Giuseppe (1916) *Il porto sepolto*, Udine, Stabilimento tipografico friulano.
- (1964), *Ungaretti-Poesie*, a cura di Elio Accrocca, Milano, Nuova accademia.
- (1986), *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, Milano, Mondadori.
- (1992), *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Milano, Mondadori.

# Un maestro d'inquietudine. Ungaretti, Sanguineti e il Gruppo 63

Giovanna Lo Monaco

## Abstract:

Più volte Ungaretti si è trovato a promuovere l'opera degli scrittori del Gruppo 63 destando stupore tra i molti, compresi gli stessi giovani del Gruppo, che vedevano nella figura del grande poeta l'immagine dell'arroccato difensore della tradizione. A cominciare dall'amicizia con Edoardo Sanguineti, nata già negli anni Cinquanta grazie a un fitto scambio epistolare, l'articolo mette in rilievo le dinamiche e le ragioni che hanno portato Ungaretti ad avvicinarsi ai poeti della Neoavanguardia e a promuoverne le poetiche; parallelamente, traccia la fisionomia del particolare magistero riconosciuto al vecchio poeta da parte dei giovani avanguardisti, quale esempio di continua ricerca del nuovo, di apertura e libertà d'azione, sotto il segno dell'inquietudine nei confronti del presente.

**Parole chiave:** avanguardia, Gruppo 63, neoavanguardia, Sanguineti, Ungaretti

Scattata durante la Biennale di Venezia del 1964, una fotografia di Ugo Mulas ritrae Giuseppe Ungaretti al centro di un folto numero di giovani tra cui compaiono alcuni protagonisti della Neoavanguardia, come Elio Pagliarani, Nanni Balestrini, Enrico Filippini e Antonio Porta, protesi col volto verso l'obiettivo e 'incorniciati' da libri e diapositive, immagine che campeggia adesso sulla copertina di *Vita privata di una cultura* (2013), libro di memorie di Carla Vasio, ritratta anche lei nella fotografia subito accanto al grande poeta<sup>1</sup>. Si tratta di un'istantanea che, a posteriori, suscita la forte tentazione di scorgervi un passaggio di consegne da parte del grande protagonista della sperimentazione

<sup>1</sup> Vasio racconta di aver iniziato a frequentare Ungaretti a partire da un corso universitario da lui tenuto e del loro ultimo scambio di battute, a pochi giorni dalla morte di Ungaretti: "Un buon esame universitario di Letteratura italiana mi merita l'invito a casa Ungaretti quasi ogni domenica pomeriggio, con qualche altro studente prescelto. [...] L'ultima occasione che ho di parlargli risale al gennaio 1970, quando ci incontriamo alla presentazione di un libro, alla Libreria dell'Oca" (2013, 103). Quella stessa sera, al momento dei saluti dopo una serata al ristorante, Vasio ricorda ancora: "Si sporge dal finestrino, mi bacia golosamente le mani sorridendomi con una specie di complicità, come se io avessi capito qualcosa che lui non ha ancora detto. [...] Non avrò altra occasione di incontrarlo prima che la sua vita si chiuda, all'inizio di giugno dello stesso anno, portando con sé l'inesauribile segreto" (ivi, 106-107).

Teresa Spignoli, University of Florence, Italy, [teresa.spignoli@unifi.it](mailto:teresa.spignoli@unifi.it), 0000-0002-9325-651X

Gloria Manghetti, Gabinetto G.P. Vieusseux, Italy, [gloria.manghetti@gmail.com](mailto:gloria.manghetti@gmail.com)

Giovanna Lo Monaco, University of Florence, Italy, [giovanna.lomonaco@unifi.it](mailto:giovanna.lomonaco@unifi.it), 0000-0002-0886-3703

Elisa Caporiccio, University of Florence, Italy, [elisa.caporiccio@unifi.it](mailto:elisa.caporiccio@unifi.it), 0000-0001-9279-719X

Referee List (DOI 10.36253/fup\_referee\_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

Teresa Spignoli, Gloria Manghetti, Giovanna Lo Monaco, Elisa Caporiccio (edited by), *"Il tramonto d'Europa": Ungaretti e le poetiche del secondo Novecento*, © 2023 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0125-4, DOI 10.36253/979-12-215-0125-4

europea del primo Novecento, agli iniziatori della nuova avanguardia e dell'ap-pena nato, l'anno prima a Palermo, Gruppo 63.

L'impressione che il rapporto tra Ungaretti e i giovani avanguardisti vada ben oltre i limiti dell'episodicità e che porti con sé, piuttosto, il senso di un lascito alle nuove generazioni, pare confermata da altri incontri tra 'il vecchio e i giovani' che si verificano nei primi anni Sessanta, in occasioni estremamente significative – che la fotografia sembra aver registrato più efficacemente della scrittura, se si pensa ai ritratti che agevolmente si trovano sulla rete<sup>2</sup> –, quali la partecipazione di Ungaretti, nel 1961 presso la libreria Einaudi di Roma, alla presentazione dei *Novissimi* (1961) – antologia comunemente intesa come atto di nascita della Neoavanguardia –, alla quale Ungaretti viene invitato, come si vedrà, dagli stessi autori, o la presentazione di *Povera Juliet e altre poesie* (1965) di Alfredo Giuliani – curatore dell'antologia appena menzionata – che si svolge nel 1965 alla libreria Feltrinelli di Roma, durante la quale Ungaretti interviene elogiando la raccolta<sup>3</sup>. L'appoggio di Ungaretti ai giovani avanguardisti sembra quindi rinnovarsi più volte lasciando pensare a un convinto sostegno, da parte del poeta, alle loro proposte e, al contempo, a un felice accoglimento dell'egida ungarettiana da parte dei giovani.

Eppure, una delle bandiere della Neoavanguardia al suo apparire consiste nel ripudio dei padri letterari, dell'*establishment* culturale e dei suoi vetusti sistemi di autocelebrazione, all'insegna dello svecchiamento dell'intera cultura italiana; sembra dunque quantomeno singolare il patrocinio pervenuto da parte di uno dei maggiori esponenti dell'istituzione letteraria nostrana, la cui figura appare tra l'altro compromessa con uno dei principali bersagli polemici della stessa Neoavanguardia, vale a dire l'ermetismo. Ci si dovrà allora domandare quale sia la percezione del grande poeta da parte della nuova avanguardia, quale la natura dei loro rapporti, ma anche quale sia l'opinione di Ungaretti in merito a questi nuovi autori e alle loro poetiche.

Il rapporto che meglio può illustrare la fisionomia del magistero che i giovani avanguardisti riconoscono a Ungaretti, nonché il meglio documentato, è senza dubbio quello con Edoardo Sanguineti, con il quale Ungaretti intrattiene già dal 1953 una corrispondenza fitta di attestati di stima e di affetto reciproco che si protrae almeno fino al 1965, scambi epistolari in cui il poeta più volte manifesta il proprio apprezzamento per il lavoro del giovane, mentre Sanguineti si dice 'devotissimo' e grato per i giudizi del 'maestro'.

La corrispondenza si impenna in buona parte sulle questioni critiche aperte da Sanguineti nei suoi primi saggi – riguardanti Gozzano e Debenedetti<sup>4</sup> –,

<sup>2</sup> Una piccola galleria di immagini si può trovare sul sito dell'Archivio Luce (<archivioluce.com>).

<sup>3</sup> L'intervento verrà poi pubblicato nel 1966; si trova ora, con il titolo "Per Giuliani", in Ungaretti (1974, 700-702).

<sup>4</sup> Si tratta dei saggi "Da Gozzano a Montale" (1955) e "Cauto omaggio a Debenedetti" (1956) che è possibile leggere in *Tra liberty e crepuscolarismo* (Sanguineti 1970 [1961], 17-39, 183-193), discussi dai due corrispondenti in una serie di lettere della metà degli anni Cinquanta

di cui Ungaretti stima l'erudizione e l'originalità. Dalle lettere emerge poi il vivo interesse di Sanguineti per le opere ungarettiane, testimoniato, del resto, dai saggi ad esse dedicati nello stesso torno d'anni<sup>5</sup>, nonché l'ammirazione per il grande poeta<sup>6</sup>, che già si rende evidente a partire dalla recensione a *Lirica del Novecento* (1953) di Luciano Anceschi e Sergio Antonielli, apparsa sulla rivista *Questioni* nel 1954, in cui il giovane critico definisce Ungaretti il "più in alto di tutti, più solo, e il solo maestro autentico" (Sanguineti 2007, 313). E Ungaretti si dichiarerà molto grato per le parole del giovane critico, scrivendo: "quel suo saggio è prova di quanto rare siano le volte che uno sappia accorgersi – e sono lieto sia stato un giovanissimo – che la poesia si recupera andando per un'altra via. Lungo la quale, nella misura della mia forza, ho fatto e seguito a fare il possibile" (2022, 831).

Negli anni si presentano molte opportunità di incontro dal vivo che rafforzano il loro legame e numerosi sono gli eventi di poesia nei quali Ungaretti vorrà coinvolgere Sanguineti, come i *colloque* internazionali di Cerisy-la-Salle<sup>7</sup>. Si tratta di incontri che delineano "un rapporto mai occasionale" (Lorenzini 2017, 286), come nota Niva Lorenzini, che per prima ha gettato luce sulle relazioni tra i due e sul loro "incontro quasi ineludibile" (*ibidem*), in ragione dei molti interessi comuni: oltre a sottolineare la costante attenzione di Sanguineti per il lavoro di Ungaretti, Lorenzini rileva infatti la presenza di studi – come quelli su

(si veda Ungaretti 2022, 842, 844-845, 852); nelle lettere si accenna anche a Moravia (si veda *ivi*, 856); in una lettera ad Anceschi (si veda *ivi*, 863) Ungaretti dichiarerà di aver apprezzato particolarmente il saggio di Sanguineti su Dante (Sanguineti 1956b) apparso sul primo numero del *verri*.

<sup>5</sup> Si tratta di "Da Góngora a Ungaretti" (1948), del saggio "Documenti per Ungaretti" (1956), ora in *Tra liberty e crepuscolarismo* (Sanguineti 1970, 107-119) con il titolo "Documenti per *L'Allegria*", e di "Per il terzo atto di *Andromaca*" (1958), sulla traduzione da Racine, anch'esso in *Tra liberty e crepuscolarismo* (*ivi*, 120-132). In una lettera del 6 novembre 1955 (ora in Ungaretti 2022, 848) Sanguineti si trova a chiedere anche dei riscontri su alcune sue intuizioni in merito alla presenza della *Virgiliana continentia* di Fulgenzio (1997) nella *Terra Promessa* (1950), ma Ungaretti ammetterà di non conoscere Fulgenzio (si veda in merito Ungaretti 2022, 847).

<sup>6</sup> Si vuole ricordare, in particolare, l'opinione espressa in una lettera del 1960: "e ancora una volta = la lettura degli ultimi cori è stata per me un'esperienza tra le più belle e terribili della mia vita – grazie ancora, Ungaretti, grazie di vero cuore – e creda alla mia devota amicizia" (Ungaretti 2022, 768).

<sup>7</sup> Su questo si vedano Lorenzini (2017, 291) e Sanguineti (2012, 100). In una lettera di Sanguineti del 16 luglio 1960, dopo la sua partecipazione all'incontro su *Giuseppe Ungaretti et la poésie italienne* che si tenne al castello di Cérigny-la-Salle, si legge: "Carissimo Ungaretti, tornando oggi a Torino trovo il lieto annuncio delle nozze della Sua figliola, e La prego di voler porgere alla sposa, che non ho la fortuna di conoscere personalmente, il mio augurio più sincero e, se me lo permette, affettuoso – di quell'affetto, intendo, che se sempre avevo sentito per Lei, grazie alla Sua poesia, ora si è rafforzato a contatto con la Sua immediata umanità = e il più bel dono di Cérigny è stata questa commossa constatazione = che la Sua umanità di poeta, torna a dirle, è radicata – al di là di ogni sapienza di stile di ogni ragione di intelligenza e di cultura – nella verità di una vita" (Ungaretti 2022, 768).

Soffici, Pound e Fautrier – e traduzioni – da Shakespeare, in primo luogo – che paiono condurre a una linea condivisa di influenze e a una sorta di convergenza<sup>8</sup>.

Interessa tuttavia soffermarsi, ai fini del nostro discorso, sugli scambi epistolari in cui vengono discussi i testi poetici di Sanguineti, che il giovane si premura di far avere tempestivamente al maestro. In una lettera dell'agosto 1953, la prima di cui si hanno notizie, Ungaretti dichiara la propria stima per le "strane" poesie sanguinetiane e il suo vivo interesse per il lavoro dell'autore: "Vorrei che mi guidasse a vedere un po' meglio come il suo spirito circola a ritrovarsi nel labirinto di parole che tanto ingegnosamente Lei si costruisce" (2022, 827).

Non sappiamo esattamente a quali componimenti si riferisca Ungaretti, ma si tratta certamente di testi appartenenti alla fase di elaborazione del volume d'esordio del giovane poeta, *Laborintus* (1956a), rispetto al quale le parole utilizzate da Ungaretti, per quel riferimento al "labirinto", sembrano preannunciare il titolo definitivo, che, tra gli altri rimandi, allude proprio al concetto del labirinto<sup>9</sup>.

In una lettera del 18 luglio 1956, avendo oramai tra le mani il volume, Ungaretti scrive:

ho il suo libro e mi vorrà scusare il ritardo a dirle quanto piacere mi ha fatto averlo e, nelle parti che già conoscevo, rileggerlo, e nelle nuove sorprendermi a scoprire da quale stretta logica l'intero volume Le sia stato dettato. Logica poetica, s'intende, (2022, 858)

e prosegue sostenendo di ritrovare in *Laborintus*

certe audacie del Futurismo, e l'esperienza di Joyce e di taluni anglosassoni, [che] sono state da Lei assimilate con un'originalità davvero ammirevole. E non è tipo di poesia dove l'originalità possa facilmente farsi strada. Per mia parte credo che da questa esperienza, e portandone all'estrema conseguenza fatale il frutto, occorre tornare al canto inteso come di solito è inteso, ma naturalmente questo non potrà avvenire se non per *maturità* del frutto stesso. (*Ibidem*)

<sup>8</sup> Lorenzini fa notare, in particolare, "L'accento [...] che Ungaretti consegna a una lettera indirizzata a Anceschi il 28 gennaio 1957, in cui si legge [...]: 'Non si possono fare confusioni. Chi voglia sentirsi nella linea di Schönberg, o di Kandinskij, e di Braque, o di Mondrian, o dell'architettura moderna, la vera, [...] si sente nella linea Mallarmé-Valéry, non in altro!'. Ove, fatto salvo il finale, c'è da sobbalzare davvero per la citazione implicita che Ungaretti fa qui di Sanguineti, se andiamo alle righe che accompagnano sulla rivistina *Numero*, dic.51/gen. 52, quei primi testi di *Laborintus*, che si intitolava ancora Laszo Varga. Vi si legge: 'In seguito, orientatosi verso la poetica dell'espressionismo [...] vide nella evoluzione di Kandinskij e Schönberg rigorosi motivi di svolgimento di questa stessa poetica' " (2017, 292-293). La lettera di Ungaretti si trova nel volume che raccoglie le lettere di Ungaretti (2022, 863-864).

<sup>9</sup> Sull'elaborazione e il significato del titolo di *Laborintus* si vedano le lettere di Sanguineti ad Anceschi dello stesso periodo (2009, 59-60, 91).

Rimasto entusiasta, Ungaretti presenterà *Laborintus* al premio Viareggio, traghettando Sanguineti fin nella rosa dei finalisti<sup>10</sup>. L'anziano poeta coglie appieno, dunque, la novità della poesia di Sanguineti e la promuove, ma, nella prospettiva di una poetica che deve ancora evolversi, ne suggerisce anche gli sviluppi, vedendo in *Laborintus*, come sottolinea Bernardini Napoletano, “una fase necessaria di estrema sperimentazione, per arrivare poi a risultati maturi che presuppongono il recupero della dimensione del ‘canto’ secondo la sua idea di poesia” (Ungaretti 2022, 765).

Nella sua risposta Sanguineti, felice di vedere riconosciuto in *Laborintus*, non una raccolta, bensì un lavoro unitario, conferma l'intuizione del maestro, prospettando un percorso poetico che appare allineato alle considerazioni di Ungaretti:

se la prima composizione del volumetto denuncia una crisi del discorso poetico, l'ultima denuncia, per così dire, ancora, l'impossibilità di un discorso poetico = è una vicenda condotta alle sue ultime conseguenze, sino al silenzio. [...] sopra la nuova rivista di Anceschi, lei vedrà due poesie nate dopo un lungo necessario silenzio = una, per la nascita di mio figlio; l'altra, per un figlio non nato [...] da quelle due poesie, che nascono proprio al limite del silenzio vorrei procedere e ricostruire la possibilità di un discorso. forse quel canto aperto che Lei segnava come possibile meta della sua lettera, e che io accetto con un augurio. (Ungaretti 2022, 766)<sup>11</sup>

In questa missiva Sanguineti fa riferimento ai testi che confluiranno nella sua raccolta successiva, *Erotopaegnia*, pubblicata assieme a *Laborintus* in *Opus metricum* (1960), rispetto ai quali non tarderanno ad arrivare ulteriori indicazioni preziose da parte di Ungaretti, che auspicherà una diminuzione dei riferimenti eruditi che in quel momento abbondano nelle poesie del giovane<sup>12</sup>. Sanguineti, a sua volta, risponderà che proprio questa, secondo un progetto di poetica ben

<sup>10</sup> Si veda in merito Sanguineti (2009, 99; 2012, 100).

<sup>11</sup> Le poesie saranno invece inviate manoscritte da Sanguineti, come egli stesso conferma in una lettera ad Anceschi del 27 settembre 1956 (2009, 111). Considerando la data della lettera sopra citata, 21 luglio 1956, si può pensare che si tratti di due delle prime tre poesie di *Erotopaegnia* (Sanguineti 2010, 51-53). Nella stessa missiva Sanguineti scrive anche: “mi è soprattutto caro ciò che Lei scrive intorno al modo in cui sono state da me riprese certe esperienze del Futurismo o di scrittori di lingua inglese. al modo in cui talune loro suggestioni tecniche sono state assorbite nelle mie pagine e impiegate per ciò che intendevo esprimere. il ‘Laborintus’ non è una raccolta di 27 poesie, ma un’opera in XXVII paragrafi = non sono ‘Rime’, per così dire, ma formano un ‘Canzoniere’. Sono insomma, o vogliono essere, cosa estremamente unitaria = un ‘Laborintus’ appunto, una vicenda sola” (Ungaretti 2022, 766).

<sup>12</sup> Nella lettera di Ungaretti a Sanguineti del 4 giugno 1960 si legge: “ho il libro. L’OPUS Metricum mi conferma nell’opinione che Le avevo espresso per il Laborintus. Opinione di plauso, anche se rimango convinto che la sua poesia troverà tutta la sua forza quando si esprimerà senza riferimenti eruditi. Ma la poesia c’è, e ottima, e l’erudizione è il segno del suo modo oltremodo perspicuo di leggere” (2022, 903).

definito, sarebbe stata la direzione del suo lavoro<sup>13</sup>, in cui la lingua, in effetti, dismetterà le forme erudite utilizzate in un primo momento per segnalare, non certo il vigore, bensì il crollo della grande tradizione.

*Laborintus* ha infatti il compito di registrare la generalizzata consunzione storica delle forme artistiche, di segnalare un “esaurimento storico” (Balestrini, Giuliani, Pagliarani *et al.* 2003 [1961], 202) e dunque la stessa “impossibilità del discorso poetico” a partire dal logorio del linguaggio, dalla crisi che investe il segno linguistico nella sua capacità di rapprendersi al referente, portando ad estreme conseguenze la crisi stessa, ma sin da principio l’opera del ‘56 assume per Sanguineti un “valore strumentale” (Cortellessa 2010, 333), connotandosi come un’operazione di decostruzione del linguaggio finalizzata a un rilancio, un attraversamento della crisi, necessario per poter approdare a una nuova ‘nominazione’. Il lavoro del primo Sanguineti<sup>14</sup> rende conto, cioè, di un linguaggio poetico che dal suo azzeramento, dalla dimensione magmatica di *Laborintus*, si spinge verso una rigenerazione dei ‘contenuti’. Si tratta di un passaggio che Sanguineti stesso definisce come un movimento di risalita dal “fango” dell’Informale (Balestrini, Giuliani, Pagliarani *et al.* 2003, 204) nel saggio del 1961 “Poesia informale?” – confluito nell’appendice di saggi critici che correda l’antologia dei *Novissimi*, a indicare questioni che travalicano la poetica autoriale per farsi collettive – stabilendo così una corrispondenza tra la crisi del linguaggio poetico, rappresentata nella decostruzione formale della sua prima produzione, e la crisi della figurazione in pittura da cui scaturisce l’Informale.

Alla seconda metà del secolo, le due arti sorelle, com’è stato rilevato dalla critica, paiono in effetti correre in parallelo nell’affrontare una destabilizzazione che coinvolge l’intero campo estetico nella sua funzione mimetico-rappresentativa a partire dalla comune messa in discussione del segno – figurativo e linguistico, ma in maniera distinta, in base ai due diversi specifici – e la poesia deve anzi molto, in questo senso, all’esperienza di poco precedente, e in alcuni casi coeva, dei pittori appartenenti all’eterogenea area dell’Informale e alle sue derivazioni. Se sono ben note le affinità di Sanguineti con l’amico Enrico Baj e con altri esponenti della Nuova figurazione, la dimensione interartistica stabilisce invero un comune terreno di lavoro anche per gli altri novissimi che, come rileva Fastelli, condividono numerose esperienze di ricerca con gli artisti di questa temperie<sup>15</sup>. Dallo stesso esaurimento del linguaggio e delle forme che caratterizza l’opera di Sanguineti, partiranno in sostanza i novissimi<sup>16</sup> e la nuo-

<sup>13</sup> Nella sua risposta del 7 giugno 1960, Sanguineti scrive: “la Sua lettera mi ha dato molta gioia [...] perché contiene, sui miei versi, così gentili parole = soprattutto quelle critiche intorno ai riferimenti eruditi, che trovano consenso pieno nelle mie aspirazioni; è quello che anch’io voglio, e verso questo mi sforzo” (Ungaretti 2022, 903).

<sup>14</sup> Si consideri in questo senso la produzione degli anni Sessanta con *Triperuno* (1964), che riunisce *Laborintus* e *Erotopaegnia* alla nuova raccolta *Purgatorio dell’Inferno*.

<sup>15</sup> Si veda in merito Fastelli (2017, 230-231).

<sup>16</sup> Si vedano insieme le prefazioni del 2003 e del 1965, nonché l’introduzione del 1961 ai *Novissimi* (Balestrini, Giuliani, Pagliarani *et al.* 2003, V-VIII, 3-32).

va avanguardia per intero, sebbene ciascun autore abbia poi elaborato soluzioni differenti, alla ricerca di una nuova poetica che, per più di un verso, sembra evolversi al fianco delle nuove tendenze pittoriche<sup>17</sup>.

L'influenza dell'Informale in poesia si estende tuttavia ben oltre la cerchia avanguardista, coinvolgendo in primo luogo anche gli ermetici da questa tanto avvertati<sup>18</sup>, a segnalare una crisi storica dirompente delle forme espressive e del linguaggio stesso su cui si soffermerà anche Ungaretti che, a proposito di Michaux e di sé stesso, in un luogo noto dei suoi saggi, scrive:

Non c'è più modo secondo me di fondare una retorica nuova, perché ci coglie subito la falsità di ogni convenzione anche la parola è una convenzione subito logora... [...] Le cose mutano e ci impediscono di nominarle e quindi di fondare delle regole per nominarle e permettere agli altri di goderne l'evento. (1974, 842-843)

Intesa come “unica possibilità praticabile di rinnovamento del linguaggio” (Spignoli 2017, 122), davanti a tale constatazione, la “poetica del frammento” che caratterizzerà le opere ungarettiane degli anni Cinquanta e Sessanta, come ha rilevato Spignoli<sup>19</sup>, si sviluppa per l'appunto “a contatto con le soluzioni offerte dall'informale, con riferimento soprattutto a Fautrier” (ivi, 123)<sup>20</sup>.

Proprio sul comune interesse di Ungaretti e Sanguineti per Fautrier, già sul finire degli anni Cinquanta, si sofferma Lorenzini, stabilendo in esso uno dei punti di convergenza preminenti tra i due poeti<sup>21</sup>, che segnala l'orizzonte sempre aperto alle più recenti esperienze artistiche e il confronto costante dell'arte della parola con le altre discipline artistiche che caratterizza entrambi. Sussiste dunque una affinità tra i due che sembra trovare nella connessione con l'Informale e nell'assunzione della crisi del linguaggio poetico il proprio perno, così come trova un obiettivo condiviso nella necessità di una rigenerazione del linguaggio, di una sortita, nuovamente, nel “canto”, ovvero in una ritrovata possibilità per la pratica stessa della poesia. Li separa, com'è evidente, il modo, a cominciare dalla considerazione di fondo per cui, secondo Ungaretti, “Non è detto che per rinnovarsi l'espressione debba scompaginarsi” (1963, 9), mentre per Sanguineti – e per la Neoavanguardia in generale – si rende indispensabile il passaggio attraverso una sua radicale decostruzione. Si dovrà infatti rimanere ben lontani dal cercare l'esistenza di una effettiva consonanza tra le poetiche, affinità che del resto viene

<sup>17</sup> Oltre che a Fastelli (2017), ci permettiamo di rimandare a Lo Monaco (2020).

<sup>18</sup> Si veda in merito Spignoli (2017, 251-262).

<sup>19</sup> Si vedano in proposito Spignoli (2014, 251-262); Sielo (2018) e, prima ancora, Papini (2008).

<sup>20</sup> “Le due raccolte degli anni Cinquanta e Sessanta – *La Terra Promessa* e *Il Taccuino del Vecchio* – mostrano infatti torsione tra la tendenza a procedere per “particole” o “frammenti” e l'aspirazione alla totalità, riscontrabile, nella prima, nel riferimento al poema epico, nella seconda invece nella sequenzialità diaristica allusa dal titolo” (Spignoli 2017, 124-125).

<sup>21</sup> Si veda Lorenzini (2017, 294).

smentita chiaramente dallo stesso Sanguineti<sup>22</sup>, e arrestare sul perimetro di un discorso eminentemente teorico, poiché, se la riflessione sul contesto storico e sull'esigenza del rinnovamento in campo poetico li accomuna, così come modelli e influenze, esiti e ragioni profonde sono in tutta evidenza distanti.

Ungaretti sembra più che altro scorgere nel giovane la capacità di affrontare la crisi, di elaborare una poetica che faccia apertamente i conti con le condizioni presenti, e di individuare una strada per il futuro; ma da questo punto di vista il giovane Sanguineti individua a sua volta nel vecchio poeta la stessa capacità e attualità d'invenzione, riconoscendogli, all'altezza degli anni Cinquanta, un ruolo in questo senso fortemente attivo che lo differenzia dagli altri contemporanei.

Lo conferma la già citata recensione a *Lirica del Novecento* di Anceschi e Antonielli, in cui, a suggello del suo discorso, Sanguineti si sofferma su *Esercizio di metrica* – datato 1952 e inserito da Ungaretti in *Un Grido e Paesaggi (1931-1952)* (1952) – facendo notare

a quali esiti ha condotto, in Ungaretti, la fondazione originaria di una tradizione! Esercizio di sintassi, diremo allora, ma nel senso eminentemente metaforico, già illuminato, di struttura. Siamo prossimi a zone nuove, in data nuova: e attraverso la sua ricerca assoluta e solitaria, nella sua conclusione unica, Ungaretti non compone forse il suo movimento secondo una legge, ma particolarmente atteggiata, s'intende, di aperture? A noi sembra proprio in questo 'Esercizio', di poter intravedere, pur nella estraneità, insisto, di una ricerca cui non è dato aderire, un'anticipatrice allusione a quelle strutture probabili che la nuova stagione, è da credere, saprà fondare. (Sanguineti 2007, 317)

Sebbene percorra strade diverse, la poesia ungarettiana appare insomma a Sanguineti di una estrema modernità e esemplarità, quella di un maestro 'per' la contemporaneità, grazie a quella propensione all'"apertura", al nuovo – all'"altra via", per riprendere le parole ungarettiane indirizzate a Sanguineti – che lo contraddistingue.

Da questo punto di vista quello di Ungaretti appare tuttavia come un tragitto solitario e come tale deve essere individuato, agli occhi del giovane critico, perché se ne possa realmente apprezzare l'esempio; per poter comprendere l'originalità del lavoro compiuto e la tensione continua verso il nuovo che lo caratterizza, sarà infatti doveroso "scioglierlo dall'equivoco dei discepoli di poetica" (Sanguineti 2007, 313), e il riferimento va chiaramente agli ermetici, indicati da Sanguineti come responsabili di una fase di stagnazione delle lettere italiane

<sup>22</sup> Ricorda Sanguineti: "Quando lesse il libro si entusiasmò davvero, mi scrisse e decise di presentare e sostenere il mio libro al premio Viareggio. Le nostre poesie non avevano naturalmente nulla in comune, se non, forse, solo il fatto di essere 'difficili'; ma la difficoltà era del tutto diversa dalla mia. Ciononostante Ungaretti amò le mie poesie forse in ricordo di quando a Parigi aveva frequentato le avanguardie. Fu poi lui a invitarmi agli incontri letterari di Cerisy-la-Salle. Tornai altre volte in Normandia dove conobbi il gruppo di Tel Quel e incontrai Octavio Paz che anni dopo mi avrebbe invitato a Parigi per realizzare, da Gallimard, l'opera poetica collettiva 'Renga' con lui, Roubaud e Tomlinson" (2012, 100).

che si prolunga dal dopoguerra. Sarà dunque necessario svincolare Ungaretti dalla discendenza poetica che gli è stata assegnata; ma sembra di scorgere più a fondo, nelle parole del giovane, la volontà di liberare il poeta da qualunque tipo di filiazione rispetto alle generazioni successive, per poterlo così assumere come una sorta di modello anti-edipico – ideale che consuona perfettamente rispetto alle posizioni anarchiche del primo Sanguineti<sup>23</sup> –, vale a dire come un esempio che conta più per la sua capacità di non arrestarsi, di puntare sempre oltre, esercitando sempre una piena libertà nel proprio tragitto – in primo luogo rispetto a chi lo ha preceduto –, che non per l'aver saputo, o voluto, tracciare una linea 'genealogica' da seguire.

Ecco dunque delineate le caratteristiche di un magistero consapevolmente eletto da parte di Sanguineti, che restituisce di Ungaretti un'immagine del tutto distante da quella del poeta arroccato sulla tradizione: "non", nota Fontanella proprio in merito ai suoi rapporti con i novissimi, "un restauratore che si chiude nel proprio laboratorio a riesumare 'oggetti gloriosi', ma un uomo *aperto* al futuro, che interroga continuamente, perfino con spudorato candore, quegli oggetti, per trarne indicazioni, suggerimenti, suggestioni a venire" (1992, 34). Se è poi nota l'attenzione e la curiosità che Ungaretti ha sempre riservato ai giovani poeti e alle novità nel campo letterario<sup>24</sup>, l'intervento alla presentazione dei novissimi ne è forse "la prova più clamorosa" (*ibidem*), aggiunge Fontanella, proprio in virtù della distanza che lo separa da questi poeti; ma sotto questo aspetto il gesto è rilevante altresì proprio perché sottolinea il disinteresse da parte del vecchio poeta nel generare filiazioni o proseliti, disinteresse che, come si può facilmente immaginare, consente poi ai giovani dell'avanguardia di accoglierne di buon grado il magistero e di apprezzarlo proprio per l'assenza di condizioni e imposizioni che porta con sé, e che già Sanguineti aveva scorto.

Non conosciamo i dettagli relativi alle dinamiche che hanno condotto i sodali di Sanguineti ad avvicinarsi a Ungaretti, giacché le testimonianze scritte appaiono, allo stato attuale, alquanto scarse. È probabile che molti incontri avvengano in quella Roma degli anni Sessanta dove fervono le nuove avanguardie

<sup>23</sup> "Rispetto alle precedenti, la nostra generazione ha avuto la fortuna di essere esentata sia dall'orgoglio che dalla vergogna della poesia, per considerarla una possibilità umana come un'altra. Non dicevamo, ungarettianamente, 'sono un poeta, sono un grumo di sogni...' e neppure con Gozzano 'mi vergogno di essere un poeta'. A quell'epoca in realtà io provavo un sentimento che definirei di rivolta anarchica che non era un'anarchia politica ma un'anarchia assoluta: niente principi, non ci sono modelli, gerarchie di stili, di oggetti, fine. Questo principio credo sia all'origine di tutta la grande arte moderna. L'esito politico, poi, può essere diverso: a destra come Pound, Eliot, Céline, o a sinistra come Brecht, i surrealisti, Picasso. Ma quello che li accomuna è il fatto di essere uomini in rivolta" (Sanguineti 2012, 101).

<sup>24</sup> "Da quando ero il loro coetaneo circa sessant'anni fa mi sono sempre avvicinato ai giovani, considerandoli quasi i miei maestri, rinnovandomi via via, ciascuna volta, interrogando le ansie e i tentativi delle generazioni, nuove venute sul campo dell'arte. La poesia, l'ho imparato bene attraverso una lunghissima esperienza personale messa a confronto con esperienze diverse, non solo per diversità di generazione, ma per diversità anche di paese, la poesia è tutto ed è nulla" (Ungaretti 1974, 700).

artistiche, negli ambienti mondani comunemente frequentati da pittori, letterati e musicisti, dove i protagonisti della nuova avanguardia avrebbero potuto conoscere l'anziano poeta per vie indipendenti, così come è possibile che la frequentazione con taluni inizi a partire dalla presentazione dei *Novissimi*, come nel caso di Giuliani.

Nel 1961 Ungaretti giunge alla libreria Einaudi a Roma per presentare l'antologia accompagnato da Sanguineti<sup>25</sup>; dopo l'uscita del volume, racconta Giuliani,

Avevamo pestato i piedi e guastato i sonni dei postermetici, dei neorealisti, dei sociologizzanti elegiaci. Solo il vecchio Ungaretti si divertì e simpatizzò con la nostra sortita [...] all'ultimo momento pensammo che sarebbe stato un gran bel colpo se avessimo avuto accanto a noi, di fronte al pubblico allibito, il vecchio e glorioso Giuseppe Ungaretti. Nessuno di noi lo conosceva bene, quanto a me non lo conoscevo affatto di persona. Rimasi incantato dalla naturalezza con cui accettò l'invito. Il libro gli era piaciuto, così venne tra noi e disse in apertura poche parole affabili e incoraggianti, soprattutto incuriosito e quasi sorpreso di ritrovare un clima che aveva vissuto ai tempi di Apollinaire e di 'Lacerba'. Da quel giorno cominciai non voglio dire un'amicizia, che sarebbe forse troppo, ma certo un'affettuosa simpatia. (1984, 201-202)

Potrebbe sembrare una mossa promozionale alquanto improvvisata, quella di chiamare Ungaretti a presentare i *Novissimi*, che si inserisce perfettamente nel clima provocatorio che la Neoavanguardia scatena con il proprio programma di rivoluzione letteraria<sup>26</sup>, ma è, quella del poeta, una presenza che pone questioni ben più rilevanti. È infatti lo stesso Giuliani a interrogarsi, anni dopo, sulla particolarità dell'episodio, così come sul successivo intervento di Ungaretti alla presentazione del suo *Povera Juliet*, chiedendosi le ragioni che possono aver spinto il poeta ad accettare l'invito e a offrire il proprio appoggio alla Neoavanguardia, proprio perché tale partecipazione mette chiaramente in discussione l'immagine radicata del vecchio poeta che sembra aver rinnegato l'avanguardia per andare "a parare nel sublime e nel superamento di ogni sperimentalismo" (Giuliani 1984, 202). Lo stesso Ungaretti distrugge cioè l'immagine ipostatizzata di sé stesso, sorprendendo per primi gli stessi giovani che lo avevano invitato, e si offre quale modello esemplare di 'apertura' fornendo sostegno a un'esperienza poetica che con la tradizione, specie quella a cui Ungaretti appare legato, vuole rompere i ponti e che si presenta estremamente differente dalla propria.

Le motivazioni che spingono Ungaretti a presenziare all'incontro, al di là della particolare propensione alla novità e alla giovinezza appena ricordata, o del ricordo nostalgico, come indicato da Giuliani, degli anni spesi a contatto con l'avanguardia – che pure avrà stimolato il vecchio poeta – si chiariscono meglio

<sup>25</sup> Si veda Lorenzini (2017, 291).

<sup>26</sup> Non è da escludere che l'idea di invitare Ungaretti sia stata di Sanguineti, al tempo forse l'unico ad avere contatti abbastanza stretti con il poeta, così come si deduce dalle parole di Giuliani.

attraverso le parole dello stesso Ungaretti, a partire da una lettera spedita all'amico Luciano Anceschi nel gennaio del 1957 riguardante la prima uscita de *il verri*, vera e propria fucina della Neoavanguardia ideata per l'appunto da Anceschi, che per l'impresa chiama attorno a sé i giovani esponenti della nuova poesia ancora a venire. Ungaretti giudica negativamente il formato grafico della rivista, ma ne loda la proposta – che contiene tra l'altro “l'erudito saggio del bravissimo Sanguineti” (Ungaretti 2022, 863) su Dante<sup>27</sup> – e scrive: “C'è la prova d'inquietudine da parte dei giovani, e tutto ciò che si fa perché tale inquietudine riesca a risolversi volgendosi verso un proponimento risoluto, è fatto bene” (*ibidem*).

Una “prova d'inquietudine”, dunque, che si intende indirizzata verso il “nuovo”, accompagnata però dalla necessità di un “proponimento risoluto” verso la realizzazione e la progettazione del “nuovo” stesso, un lavoro cui perfettamente corrisponde la strada intrapresa dai giovani collaboratori di Anceschi, che da tale “inquietudine”, dai molti e meditati “rompimenti” (Balestrini, Giuliani, Pagliarani *et al.* 2003, VI), scriverà Giuliani, rispetto alla situazione della letteratura e dell'arte, muoveranno verso l'elaborazione e la promozione di nuove poetiche con grande capacità organizzativa, oltre che con un poderoso armamentario critico e teorico.

Che una simile iniziativa si ponga come necessaria, se non propriamente come doverosa, rispetto ai tempi, viene sottolineato da Ungaretti nel ben noto saggio “L'ambizione dell'avanguardia” che appare, ed è importante ricordarlo, sul numero 10 dell'ottobre 1963 del *verri*, all'interno di un'inchiesta su *Avanguardia e impegno* che la rivista ospita subito dopo il primo convegno del Gruppo 63. Nell'intervento si legge:

Come farà la poesia a legare l'aspirazione umana di libertà, di giustizia e di assoluto alla novità continua che sparge intorno a noi la scienza? ai rivolgimenti incessanti, da capo a fondo, provocati dalla scienza? [...] Occorrono sforzi folli, e l'Arte – quella malamente detta d'Avanguardia – per quanto la riguarda – è, il suo, il compito più delicato – l'Arte tout court, dal Romanticismo sino ad oggi non s'è mai tratta indietro, già ottenendo, o promettendo per il futuro – e non avrei bisogno di fare liste di nomi – risultati imponenti: limitandomi alla pittura, da Géricault a Courbet, a Cézanne, a Seurat, da Picasso a Boccioni, al primo De Chirico, a Klee, da Fautrier a Burri, eccetera, sono stati di fatti risultati imponenti. (Ungaretti 1974, 872-873)

Ungaretti sembra dunque assegnare alla Neoavanguardia lo stesso arduo compito, che è della grande arte e in particolare proprio di quella d'avanguardia, di fare i conti con le nuove condizioni imposte dallo sviluppo scientifico e tecnologico, inserendola così, a buon diritto, nella ‘tradizione’ dell'avanguardia stessa.

Tali concetti verranno ripresi e approfonditi da Ungaretti in un'intervista al *Corriere della Sera* rilasciata anch'essa subito dopo il convegno del 1963, in cui il poeta entra nello specifico delle nuove poetiche. All'intervistatore, che mali-

<sup>27</sup> Si riferisce a Sanguineti (1956b).

ziosamente sollecita una sua risposta insinuando che quella del Gruppo sia una mera scalata al potere culturale da parte di giovani rampanti, Ungaretti risponde con il tono pacato di chi sembra dover respingere una provocazione con un'ovvietà, sostenendo che "Il fenomeno [...] è positivo. Indica il formarsi di una società letteraria e ritorna ad agitare le acque dopo il ventennio di quiete seguito ai frastuoni dell'avanguardia del primo dopoguerra" (1963, 9). Aggiunge poi:

'Se io prendo in mano un romanzo di taglio tradizionale e poi mi guardo intorno, trovo che esso è molto più lento della vita' [riferendosi al *Gattopardo* (1958) di Tomasi di Lampedusa]. 'Oggi – dice – domina un'accelerazione travolgente. I vecchi concetti di tempo e di spazio non reggono più. In un lampo si può giungere all'altro capo del mondo, in un minuto cambiano più cose che una volta in un secolo. Il tempo corre a rotta di collo, e per questo noi siamo portati a vivere sulla linea del presente, senza lo spessore del passato e del futuro. Quale meraviglia se molti scrittori si sentono costretti a rifarsi a un'esperienza con la nuova misura del tempo? Joyce, Kafka, Rimbaud hanno lavorato con successo in questo senso'. [...] 'La condizione moderna – continua Ungaretti – per cui il passato e il futuro si livellano al presente, porta naturalmente alla rottura della vecchia prospettiva cronologica. Nel *nouveau roman*, per esempio, non si sa mai bene se i fatti accadono prima, dopo o durante. Come nei sogni tutto diventa presente. Il linguaggio di molti scrittori di oggi tende a dare questo stato'. E precisa: 'certo non è uno stato allegro'. (*Ibidem*)

In questo modo Ungaretti allarga la prospettiva all'ambito della prosa, in cui i primi frutti della nuova avanguardia arrivano nello stesso 1963<sup>28</sup>, e risulta estremamente avvertito riguardo all'orizzonte culturale in cui il Gruppo 63 si muove e da cui trae ispirazione, nonché particolarmente critico rispetto al contesto nostrano, menzionando modelli – quali il *nouveau roman* – e bersagli polemici – ovvero il *Gattopardo* (1958), come esempio di attardato romanzo tradizionale – direttamente chiamati in causa dal Gruppo. È insomma abbastanza evidente che la necessità dello svecchiamento del campo letterario italiano è ben presente nella mente del poeta, e con essa quella di un'operazione dirompente, e di respiro internazionale, come quella del Gruppo 63, rispetto a un sistema letterario che appare eccessivamente legato a una tradizione non più attuale e, nello specifico, a quell'istanza mimetica che già era stata contestata a partire dai novissimi e su cui la Neoavanguardia si troverà a insistere<sup>29</sup>.

In questo senso il lavoro dei nuovi avanguardisti sembra convincere particolarmente Ungaretti poiché la proposta da essi avanzata si muove a partire dalle

<sup>28</sup> I primi esempi di romanzo sperimentale provenienti dal Gruppo 63, *Capriccio italiano* di Sanguineti e *Fratelli d'Italia* di Alberto Arbasino, vengono pubblicati nello stesso 1963; si può notare che il riferimento al sogno da parte di Ungaretti sembra accordarsi in particolare al primo romanzo sanguinetiano, ma con acume, seppur sinteticamente, Ungaretti individua elementi che saranno comuni nei romanzi sperimentali della Neoavanguardia che verranno pubblicati in seguito.

<sup>29</sup> Si veda in proposito, per quel che riguarda il romanzo, Balestrini (2013).

giuste considerazioni riguardanti il tempo in cui si inserisce, ovvero dalla giusta constatazione che le forme letterarie hanno il compito di registrare il momento in cui le usuali categorie rappresentative, a cominciare dalla percezione del tempo e della sua continuità, si annullano, minando lo statuto della realtà, per come fino a quel momento rappresentata, e in cui entra in crisi la fiducia in una coscienza soggettiva capace di ricostruire tale realtà in maniera verosimile. Non sfuggirà di certo che la questione investe concetti cardinali della poetica ungarettiana, quali quelli di tempo e memoria, con riferimento, evidentemente, anche alla memoria dell'istituzione letteraria, alla tradizione, che appare tuttavia quasi 'sacrificabile' all'interno di un tale discorso fortemente votato al presente.

Alla presentazione di *Povera Juliet e altre poesie*, nel 1965, Ungaretti ridefinisce le ragioni del suo appoggio ai giovani scrittori del Gruppo con dichiarazioni ancora più puntuali in merito, che sorprendono lo stesso Giuliani proprio per l'apparente rinnegamento della poetica ungarettiana che contengono, nella loro insistenza sul presente e, ancor più, sul futuro<sup>30</sup>:

La poesia è l'unico mezzo posseduto dall'uomo per lasciare un segno della singolarità di un momento storico in tutti i suoi rapporti. [...] L'arte della parola, la poesia, è l'arte più astratta che ci sia, sino dalle origini. Direi che è la sola per davvero astratta. In questo punto ci siamo intesi: in poesia non c'è da fare quello che hanno dovuto fare i pittori: la parola è sino dalla nascita, informale. Sono due punti, quelli che mi sono permesso di esporre, indovinati a fondo dai novissimi, e in particolare da Giuliani che stasera festeggiamo. Chi ne tragga frutto, dispone di una libertà d'espressione sempre più estesa nell'immensità dei suoi limiti. Vedete, la poesia, chi sappia, gli basta un nonnulla per saperla regalare alla sua parola. Si fonda con un nonnulla in linguaggio nuovo, ed è sempre stato così: basta arricchire del significato del tempo nuovo, fuggitivo, la semantica dei segni prescelti; basta che i costrutti: ritmo, sintassi, siano, e senza che il lettore l'avverta, sconvolti; basta che i valori fonici e valori evocativi siano più gravidi di eventi futuri che nutriti di memoria. Delle poesie di Giuliani che vanno dal 1953 fino al *Professor P* del 1963, nel trattare il linguaggio, il poeta non si nasconde mai che la poesia ha un'ascendenza da rispettare anche se per continuare ad essere poesia deve sentirsi travolta dalla rivoluzione che oggi, da capo a fondo, vertiginosamente sta mutando il mondo e il sapere. (Ungaretti 1974, 700-701)<sup>31</sup>

<sup>30</sup> Si veda in merito Giuliani (1984, 203).

<sup>31</sup> Il concetto di astrattezza della parola è chiaro riferimento all'arbitrarietà del segno linguistico, che presuppone quella distanza tra cose e parole alla base della poetica dei novissimi; lo si comprende meglio scorrendo il passaggio precedente a quello sopraccitato: "Tutti sanno che la parola è il modo più astratto che possenga l'uomo per esprimersi, e la parola ha di continuo tanti oggetti astrattissimi da rendere evidenti alla coscienza umana mediante una dialettica tratta dal profondo che solo con la fine dell'uomo terminerà di rinnovarsi. La parola è astratta: se dico 'cane', pronuncio due sillabe che in alcun modo lo rappresentano imitandone l'aspetto naturale, anche se per convenzione, in modo astratto cioè, lo evocano" (Ungaretti 1974, 700).

Cogliere il momento storico significa in questo frangente, come si è visto a proposito di Sanguineti, acquisire lo statuto incerto della parola, staccata dalle cose e, dunque, per Ungaretti, “astratta”, come presupposto per un rilancio delle potenzialità creative del linguaggio poetico, e ritorna in proposito, da parte del poeta, quel riferimento all’“informale” sopra discusso, che può essere inteso quale riferimento all’orizzonte operativo comune a tutti i novissimi. La crisi del linguaggio si pone dunque come punto di partenza di qualunque operazione poetica rivolta alla contemporaneità e proiettata verso il futuro della poesia stessa<sup>32</sup>, giacché quel punto di rottura per cui la parola è dichiaratamente separata dal referente, occorre per aprire la strada allo sperimentalismo e all’innovazione formale. In questo senso, nota Giuliani, “Se il considerare la poesia ‘l’arte più astratta’ è, in generale, uno dei cardini di ogni avanguardia e sperimentalismo, si vede qui chiaramente in Ungaretti un’adesione teorica incondizionata, ma solo teorica, alle ragioni innovatrici” (1984, 203).

È in sostanza evidente che l’appoggio di Ungaretti alla Neoavanguardia impone riflessioni che investono il rapporto del grande poeta con l’avanguardia, a distanza di decenni dalla sua partecipazione alla temperie di primo Novecento<sup>33</sup>, e, a partire da ciò, pone questioni che riguardano più a fondo e più ampiamente il ruolo storico dell’avanguardia stessa nella modernità, nell’ottica dello sviluppo diacronico dell’intera istituzione letteraria, quale motore di innovazione.

Si chiede Giuliani:

È possibile che Ungaretti abbia preso vigore dall’avanguardia (intendo quella ‘storica’, e non un autore in particolare, ma il movimento di idee e di opere) per restituirlo alla tradizione? E che perciò cinquant’anni dopo si sentisse un tantino toccato dalla neoavanguardia? Insomma, non sarà stato, lui, il più sottile e rigoroso, il più amabile dei traditori? (1984, 204)

El’accento dovrà cadere su quel “restituire vigore alla tradizione” attraverso – e attraversando, ovvero tradendo – l’avanguardia, quale obiettivo che sembra costituire il compito precipuo dell’avanguardia stessa. In altri termini, l’operazione dell’avanguardia si pone come presupposto per l’innovazione della tradizione, essenziale per garantire vitalità all’istituzione letteraria, a quell’“ascendenza da rispettare per continuare” di cui Ungaretti parla in merito all’opera di Giuliani. Sarà forse già in quest’ottica che si dovrà leggere anche quell’“auspicato ritorno al “canto” a proposito di *Laborintus* e si capisce come, anche nelle poesie di Giuliani e dei sodali, il vecchio poeta intraveda una possibilità per la poesia di “continuare” ad essere tale.

<sup>32</sup> Su questo punto si veda in particolare Balestrini, Giuliani, Pagliarani *et al.* (2003, 18).

<sup>33</sup> “Ora, nel suo rapporto, per quanto occasionale, con i ‘novissimi’, nel suo rapporto alquanto più intimo con me, potevo leggere una indicazione o un indizio della sua relazione storica con le avanguardie e lo sperimentalismo? Che cosa lo attirava in ciò che alla fine dei conti gli restava lontano? E quanto lontano?” (Giuliani 1984, 202).

Si riscontra in definitiva, in Ungaretti, una sorta di fiducia rinnovata, o mai crollata, rispetto ai presupposti propri dell'avanguardia e ai suoi compiti, per la sua profonda vocazione eteronoma rispetto alle condizioni del presente, nonché per la promessa di “futuro”, in primo luogo per la poesia stessa, insita nel suo stesso statuto, ovvero, per la capacità di portare la letteratura al passo con il “fuggitivo tempo presente” quale risorsa indispensabile per poter fare una letteratura “gravida di eventi futuri” e, si potrebbe dire, per la sopravvivenza stessa dello specifico letterario, cui occorrono “sforzi folli” per mantenere una qualche funzione in epoca contemporanea. Se il percorso ungarettiano appare quindi come un “tradimento” dell'avanguardia, in questa tensione verso il futuro, più volte marcata dal poeta, si esprime invece “il motivo più intimo, la necessità storica o ipotetica da cui scaturisce ogni “avanguardia” (Giuliani 1984, 203), alla quale Ungaretti riconferma, con la vicinanza al Gruppo 63, la propria fedeltà.

#### Riferimenti bibliografici

- Anceschi Luciano, Antonielli Sergio, a cura di (1953), *Lirica del Novecento. Antologia di poesia italiana*, Firenze, Vallecchi.
- Arbasino Alberto (1963), *Fratelli d'Italia*, Milano, Feltrinelli.
- Balestrini Nanni, Giuliani Alfredo, Pagliarani Elio, Porta Antonio, Sanguineti Edoardo (2003 [1961]), *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, a cura di Alfredo Giuliani, Torino, Einaudi.
- Balestrini Nanni, a cura di (2013 [1966]), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*. Seguito da *Col senno di poi*, a cura di Andrea Cortellessa, Roma, L'Orma.
- Cortellessa Andrea (2012), “Le buone macchie di melma. Sanguineti dall'Informale alla Nuova figurazione – e oltre”, in Marco Berisso, Erminio Risso (a cura di), *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*. Atti del convegno internazionale di studi, Genova, 12-14 maggio 2011, Firenze, Franco Cesati, 329-348.
- Fastelli Federico (2017), “Dalla Prefigurazione alla Nuova Figurazione (1951-1963): Sanguineti, i Novissimi, le arti visive”, in Teresa Spignoli (a cura di), *Verba picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, Pisa, ETS, 211-234.
- Fontanella Luigi (1992), *La parola aleatoria. Avanguardia e sperimentalismo nel Novecento italiano*, Firenze, le Lettere.
- Fulgenzio (1997), *Commento all'Eneide*, a cura di Fabio Rosa, Roma, Carocci.
- Giuliani Alfredo (1965), *Povera Juliet e altre poesie*, Milano, Feltrinelli.
- (1984), “Ungaretti e l'avanguardia”, in Id., *Autunno del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 198-204.
- Lo Monaco Giovanna (2020), “Tra figure, segni e parole: Achille Perilli, Gastone Novelli e il Gruppo 63”, *Arabeschi*, 15, 114-125.
- Lorenzini Niva (2017), “Ungaretti-Sanguineti: cronaca di una frequentazione”, in Edoardo Sanguineti, *Edoardo Sanguineti e il gioco paziente della critica*, a cura di Gian Luca Picconi, Erminio Risso, Milano, Edizioni del verri, 286-295.
- Papini Maria Carla (2008), “Ungaretti e la pittura informale”, *Giuseppe Ungaretti. Langue, poesie, traduction, Revue des études italiennes*, 1-4, 225-241.
- Sanguineti Edoardo (1948), “Da Góngora a Ungaretti”, *Sempre Avanti!*, 21 ottobre 1948, 3.

- (1956a), *Laborintus. Laszo Varga: 27 poesie, 1951-954*, Varese, Magenta.
- (1956b), “Dante, Inferno I-III”, *il verri*, 1,1, 21-38.
- (1960), *Opus metricum (1951-1959)*, Milano, Rusconi e Paolazzi.
- (1963), *Capriccio italiano*, Milano, Feltrinelli.
- (1964), *Triperuno*, Milano, Feltrinelli.
- (1970 [1961]), *Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano, Mursia.
- (2007), “Recensione a Luciano Anceschi, Sergio Antonielli, *Lirica del Novecento. Antologia di poesia italiana*”, in Tommaso Lisa, *Le poetiche dell’oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi*, Firenze, Firenze University Press, 309-317.
- (2009), *Lettere dagli anni Cinquanta. Il carteggio con Luciano Anceschi e altri scritti*, a cura di Niva Lorenzini, Genova, De Ferrari.
- (2012), “Quando litigai con Pasolini (20 ottobre 2009)”, in Id., *La ballata del quotidiano. Interviste di Giuliano Galletta (1994-2009)*, Genova, Il Melangolo, 98-101.
- Sielo Francesco (2018), “Ungaretti e l’arte informale: l’ossessione apocalittica della materia”, in Lorenzo Battistini, Vincenzo Caputo, Margherita De Blasi *et al.* (a cura di), *La letteratura italiana e le arti*. Atti del XX Congresso dell’ADI – Associazione degli Italianisti (Napoli 7-10 settembre 2016), Roma, ADI, <[https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/Francesco%20Sielo%20-%20Ungaretti%20e%20l\\_arte%20informale%20l\\_ossessione%20apocalittica%20della%20materia%20\(2\).pdf](https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/Francesco%20Sielo%20-%20Ungaretti%20e%20l_arte%20informale%20l_ossessione%20apocalittica%20della%20materia%20(2).pdf)> (03/2023).
- Spignoli Teresa (2014), *Giuseppe Ungaretti. Poesia, musica, pittura*, Pisa ETS.
- (2018), “L’Informale e le poetiche degli anni Sessanta. tre casi esemplari: Ungaretti, Luzi, Bigongiari”, in Ead. (a cura di), *Verba picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, Pisa, ETS, 101-134.
- Tomasi di Lampedusa Giuseppe (1958), *Il Gattopardo*, Milano, Feltrinelli.
- Ungaretti Giuseppe (1950), *La Terra Promessa. Frammenti*, con l’apparato critico delle varianti e uno studio di Leone Piccioni, Milano, Mondadori.
- (1952), *Un Grido e Paesaggi (1939-1952)*, con uno studio di Piero Bigongiari e cinque disegni di Giorgio Morandi, Milano, Schwarz.
- (1963), “Una visita a Ungaretti”, intervista di Alfredo Todisco, *Corriere della Sera*, 3 novembre, 9.
- (1974), *Vita d’un uomo. Saggi e interventi*. Milano, Mondadori.
- (2022), *Le lettere di una vita (1909-1970)*, a cura di Francesca Bernardini Napoletano, Milano, Mondadori.
- Vasio Carla (2013), *Vita privata di una cultura*, Roma, nottetempo.

# Ungaretti e i “giovani”: una riflessione sulla poesia negli anni Settanta

Stefano Giovannuzzi

## Abstract:

Più marcata di quella di Montale, la presenza di Ungaretti nei poeti che esordiscono negli anni Settanta indica la volontà di recuperare una nozione forte di poesia. Non si tratta di un episodio isolato, ma si intreccia con il recupero, anche polemico, di modelli che le generazioni precedenti avevano messo da parte: primonovecenteschi ed ermetici, innanzitutto. È quindi in questo contesto, acutamente generazionale e conflittuale, che la sua eredità va misurata. Si tratta di un lascito significativo, ma non così rilevante sul piano testuale: Ungaretti diventa invece spesso oggetto di riflessione e termine di confronto nel dibattito fra i giovani, soprattutto allo scadere degli anni Settanta, nei due convegni sulla poesia contemporanea che si tengono a Milano nel 1978 e 1979.

**Parole chiave:** anni Settanta, ermetismo, Giuseppe Conte, Mario Baudino, Ungaretti

1. I giovani di cui ci si occupa nelle pagine che seguono non sono una categoria astratta, ma storicamente e culturalmente definita: sono i giovani nati – grossomodo – negli anni Cinquanta, alcuni prima, che si affacciano sulla scena letteraria a partire dallo snodo fra anni Sessanta e Settanta. Posteriori all’esperienza della neoavanguardia e, in certo modo, si potrebbe dire, a ridosso del Meridiano e della morte di Ungaretti. Sono i giovani che “nel Sessantotto o nei suoi immediati dintorni” – scrive Francesco Paolo Memmo – rifiutano “la vecchia nozione di poesia”, opponendosi ai padri, per poi essere “protagonisti di quella ripresa della poesia che impropriamente fu chiamata ‘boom’” (1995, 495). A questi stessi giovani allude anche Franco Fortini in *I poeti del Novecento* (1977), e con scarsa simpatia come si capisce subito, benché non parli solo di giovani. E lo fa, guarda caso, chiudendo il capitolo su Ungaretti:

Si ha poi l’impressione che da venti anni la nostra letteratura poetica saccheggia, a man salva e di nottetempo, il campo archeologico di Ungaretti. Certo, l’ultimo Ungaretti (anche e soprattutto l’autore di *Un grido e paesaggi*, con il *Monologhetto*, la serie *Gridasti: Soffoco*, e fino agli ultimi inesauribili esperimenti metrici) sembrerà sempre indicare una via opposta a quella di Montale: ossia la via della poesia come possibile istituto durevole, asceti e chiave alla salvezza; e comporterà

Teresa Spignoli, University of Florence, Italy, [teresa.spignoli@unifi.it](mailto:teresa.spignoli@unifi.it), 0000-0002-9325-651X  
Gloria Manghetti, Gabinetto G.P. Vieusseux, Italy, [gloria.manghetti@gmail.com](mailto:gloria.manghetti@gmail.com)  
Giovanna Lo Monaco, University of Florence, Italy, [giovanna.lomonaco@unifi.it](mailto:giovanna.lomonaco@unifi.it), 0000-0002-0886-3703  
Elisa Caporiccio, University of Florence, Italy, [elisa.caporiccio@unifi.it](mailto:elisa.caporiccio@unifi.it), 0000-0001-9279-719X

Referee List (DOI 10.36253/fup\_referee\_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

Teresa Spignoli, Gloria Manghetti, Giovanna Lo Monaco, Elisa Caporiccio (edited by), *“Il tramonto d’Europa”. Ungaretti e le poetiche del secondo Novecento*, © 2023 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0125-4, DOI 10.36253/979-12-215-0125-4

dunque un pericoloso grado di illusione sulla struttura della società da cui e a cui parla. Ma che tutta una nuova schiera di poeti, soprattutto negli ultimi dieci anni, da Andrea Zanzotto a Antonio Porta e a molti altri (cfr. § § 94-5), si sia fatta la mano dell'arte sui modelli ungarettiani, ha un significato irrazionale – nel senso matematico della parola – ossia di fede nell'inesauribilità (e nel valore) di un rapporto fra esistenza e linguaggio quale ha accompagnato la nostra letteratura dalle origini a oggi. (1977, 83)

Allo scadere degli anni Settanta – anzi proprio nel cruciale 1977 – Fortini solleva una serie di questioni, in modo acutamente ideologico. Gli esiti contemporanei di Ungaretti sarebbero legati non alla prima stagione – che Fortini esemplifica con *l'Allegria* (1942 [1931]) – bensì la più recente: *Un Grido e Paesaggi*, 1952, accompagnato da “Sugli autografi del ‘Monologhetto’” di Piero Bigongiari, e, oltre, *Il Taccuino del Vecchio*, 1961, con lo sciame di micro edizioni che lo segue. Inoltre, abbracciando l'ultimo ventennio della poesia italiana Fortini impegna in una stessa linea di continuità l'avanguardia come la generazione successiva dei poeti degli anni Settanta. Con un giudizio – senza distinzioni e sfumature – complessivamente negativo. È fuor di dubbio la simpatia reciproca fra Ungaretti e il Gruppo 63: basti ricordare “Ungaretti e l'avanguardia” di Alfredo Giuliani (Giuliani 1984 [1979]). Così come è nota altrettanto bene l'allergia di Fortini verso il Gruppo 63, e ancor più nei confronti dei giovani degli anni Settanta. Soprattutto nei loro confronti: “poesia come possibile istituto durevole, asceti e chiave alla salvezza”, “significato irrazionale [...] ossia di fede nell'inesauribilità (e nel valore) di un rapporto fra esistenza e linguaggio” non sembrano sfiorare il Gruppo 63, lontanissimo da un orizzonte del genere, ma proprio il decennio in corso con la sua presunzione di ritorno, secondo la lettura corrente, alla “poesia-valore” (Fortini 1989 [1965], 137). L'equivalenza fra linguaggio – che qui sembra stare per poesia – e esistenza allude al rigetto di forme e modelli – “la democrazia lirica nella quale viviamo”, come si legge nella “Premessa” a *Nuovi poeti italiani* (Faccioli, Fortini, Fossati *et al.*, 1980, VI)<sup>1</sup> –, ma è anche un preciso indizio di diagnosi storica: “il neo-ermetismo di massa non può essere che uno scherzo” (*ibidem*). L'analisi condotta nei *Poeti del Novecento* è più mitigata, certo, ma di fatto ugualmente riduzionista: combacia alla perfezione con gli *slogan* militanti di neo-ermetismo e neo-orfismo con cui viene bollata una parte considerevole della nuova poesia. E del resto, in modo analogo, pochi anni prima anche Berardinelli rappresentava la scena all'insegna di una “vocazione letteraria” riscoperta con “disinvoltura” (Berardinelli 2004 [1975], 20). Ovviamente tutto ciò per Fortini si riassume in una “pericolosa illusione”, per di più irrazionale, che accompagna la lirica attraverso l'intera storia letteraria italiana, come una sorta di vizio d'origine. Il suo riproporsi negli anni Settanta è inaccettabile, se rivissuto senza il senso di colpa che nella contemporaneità (ovvero nella sua poesia) per Fortini costituisce il risvolto essenziale di una postura lirica consapevole.

<sup>1</sup> Pur essendo anonima, e dunque collettiva, la “Premessa” non soltanto ha l'orientamento ideologico, ma anche lo stile di Fortini.

L'accusa è tanto dettagliata – l'eredità di Ungaretti nella poesia contemporanea non fa altro che rinnovare antichi mali – quanto generica: colpisce l'indicazione sommaria "da Andrea Zanzotto a Antonio Porta e a molti altri (cfr. §§ 94-95)", che malgrado il rimando a due capitoli successivi, resta inevasa. Nei capitoli in questione non c'è in realtà nessun accenno a Ungaretti, né si specifica chi possano essere i "molti altri". Mancano i nomi. Su questa linea di generico riconoscimento di un'eredità non appare molto diverso un appunto di Andrea Cortellessa in coda al suo *Ungaretti*: "Anche i poeti delle ultime generazioni non mancano di confrontarsi con questo ormai lontano maestro" (2000, 146). Ma poi le uniche indicazioni sono Magrelli, in quanto critico, e, ancor più indirettamente, Pusterla<sup>2</sup>. Nessuno dei due, in realtà parla del suo debito con Ungaretti.

A tutt'oggi sembra restare centratissima la riflessione condotta da Giovanni Raboni nel suo intervento al convegno ungarettiano del 1979. Raboni registra il "declino dell'esemplarità ungarettiana" in rapporto alla "beatificazione critica di Montale", che va però intesa "come fenomeno specialistico, per non dire (senza alcuna inflessione negativa o maligna) universitario" (1981, 1271-1272). La malignità, ovviamente, è in questo modo dichiarata. La distinzione operata da Raboni (che da editore ha il polso della situazione) è comunque opportuna, perché in effetti fra gli 'operatori del settore', ovvero i poeti, e in special modo i più giovani, il fenomeno a suo avviso si inverte:

Mentre la bibliografia critica montaliana ingigantiva e si ramificava e quella ungarettiana segnava sostanzialmente il passo, poeti e lettori (parlo dei giovani, dei più giovani, si capisce, dai quali vengono le indicazioni sismografiche, le notizie sugli imminenti o possibili mutamenti di rotta) si occupavano, io credo, di tutt'altro. Riscoprivano, come ho già suggerito, i protonovecentisti e novecentisti "diversi", gli espressionisti, i mistici, gli orfici, gli emarginati, i dialettali, ecc. ecc. (Ivi, 1272-1273)

Lo schema resta lo stesso – Montale vs Ungaretti –, ma più orientato sui processi materiali della cultura e sulla faglia generazionale che attraversa gli anni Settanta, come per Memmo. Apparentemente meno ideologico, ma perché collocato ideologicamente dalla parte dei giovani, Raboni registra lo scollamento fra l'istituzione letteraria – in questo caso la critica accademica – e il movimento reale della poesia. Sul versante di una creatività che ha assunto connotati di massa Ungaretti rivelerebbe una migliore adattevolezza rispetto al monolite della poesia di Montale:

l'attraversamento del vasto e complesso panorama di tensioni della poesia italiana del novecento è stato, da parte di U., più cauto e insieme più onnivoro, più sfumato e polivalente (e dunque più facilmente atualizzabile e "riciclabile") di quello effettuato da Montale, in fin dei conti così univoco e perentorio nonostante l'apparente capovolgimento finale del "tragico" in 'comico, dei mottetti in motteggio. (Ivi, 1272)

<sup>2</sup> Pusterla viene ricordato per la pubblicazione degli interventi critici di Jaccottet (Cortellessa 2000, 147).

Probabilmente non è solo merito di adattevolezza, o maneggevolezza del modello – ciò che insomma accade per Petrarca rispetto a Dante –, ma entra in gioco anche l’opposizione fra l’univocità razionalista di Montale – quella che gli consente di rovesciare il tragico in comico rimanendo lo stesso e che infine si traduce in uno scetticismo cinico proprio *in limine* agli anni Settanta, rendendolo “antipatico” ai giovani<sup>3</sup> – e qualcosa di molto meno nettamente definibile; che Fortini bolla come “irrazionalismo” e che però – sempre ricorrendo alla formula di Fortini – coincide con una sorta di aspirazione alla “poesia-valore”, alla poesia in quanto tale. Il fenomeno è tanto più evidente quanto più ci si inoltra negli anni Settanta; conviene osservarlo attraverso la lente di Raboni:

E se, francamente, non mi sentirei di affermare che questo è il panorama unico o prevalente della giovane poesia italiana sul finire degli anni settanta [...], mi sembra tuttavia innegabile che una buona porzione del panorama stesso sia degnamente occupata da poeti strettamente a-montaliani (il che vuol dire, a grandi linee e per quel che qui ci interessa, a-comunicativi, non inclusivi, anti-ironici e controprosastici: insomma, di gran lunga più vicini al sublime che al comico, decisamente, e costitutivamente lirici e spesso inclini, per di più, a interpretare la funzione lirica in termini di aforisma e indovinello), e che in non pochi dei migliori poeti italiani delle ultime e ultimissime leve – da Giuseppe Conte a Milo De Angelis e agli altri poeti di “Niebo”, da Cesare Greppi a Cosimo Ortosta; e diversi altri nomi si potrebbero aggiungere, anche nel campo notevolmente ricco dei quasi inediti o dei semi-editi – sia del tutto lecito supporre una nuova e naturale “simpatia” per U., una nuova propensione a valorizzare e rivivere la sua esperienza nel quadro di un progetto di poesia “come vita”, come forma immediata, totale e trascendente di conoscenza del reale (Ivi, 1273-1274).

La “simpatia” a cui accenna Raboni costituisce un fenomeno di lunga durata, che non si esaurisce nella contingenza del decennio. Nel piccolo catalogo il nome di Giuseppe Conte non suona affatto occasionale, e lo si verifica anche a distanza di tempo: al Cinema Ritz di Sanremo il 15 aprile 2000 viene messo in scena *Ungaretti fa l’amore. Azione per voce e musica di Giuseppe Conte*. Oltre ad essere l’autore dei testi di raccordo fra le poesie di Ungaretti, è sua una delle voci recitanti. Raboni fa anche altri nomi: alcuni prevedibili, Conte, De Angelis, e più in generale la costellazione di *Niebo*, altri – Greppi e Ortosta – meno; ma, ciò che è più importante, si sofferma a descrivere un clima, piuttosto che indicare una serie puntuale di riscontri. Quello di una poesia come traduzione non mediata dell’esperienza, sottratta a norme e modelli: ovvero, come viene letto il fenomeno sul fronte “antagonista”, lo spontaneismo fuori controllo di Fortini.

Raboni procede per rovesciamento sistematico di Fortini. L’irrazionalismo nella sua lettura – certo più simpatetica, per continuare ad adoperarne il linguaggio – diventa concretamente “progetto di poesia ‘come vita’”, o ancora “forma

<sup>3</sup> Montale (come Sanguineti) non si qualifica nemmeno come “dignitoso poeta” (De Angelis 2018 [1982], 62).

immediata, totale e trascendente di conoscenza del reale". Incrociando Fortini con Raboni, emergono comunque alcune indicazioni rilevanti: sarà molto difficile mettere a punto un'analisi semplicemente intertestuale, perché, come si vede, si tratta piuttosto di una postura. La quale, consapevolmente o meno che sia, presuppone il riproporsi di una piega del discorso che attinge all'intero repertorio della lirica novecentesca: è una postura che può essere percepita come irritante e scandalosa, persino provocatoria, dopo l'avanguardia e il '68. Sottratta com'è ad ogni possibilità di lettura politica: per Fortini come per Berardinelli. La presenza, a sua volta irritante, di Ungaretti si colloca in questo scenario. E d'altra parte l'atteggiamento dei giovani non riguarda il solo Ungaretti, come un'isola a sé, ma s'inserisce piuttosto in una deriva che muove in contropiede rispetto ai dispositivi di canonizzazione messi in opera dall'istituzione letteraria, alla ricerca di modelli esclusi o marginali attraverso cui dar voce ad un'istanza di espressione incompatibile con le forme fissate come legittime fra anni Cinquanta e Sessanta. Non è un caso se, per quanto in modo molto sommario, Raboni riconosce negli anni Settanta un diffuso recupero di modelli primonovecentisti o novecentisti. Ovvero di tutta un'area che nel corso dei due decenni precedenti è stata progressivamente messa al bando per rigetto di una stagione ermetica che trascina con sé molta parte del primo Novecento. Eccezion fatta per le avanguardie storiche. È su questo delicato fronte che si decide una vistosa frattura generazionale. La vicenda della tesi di laurea di Milo De Angelis (1951) chiarisce bene uno scenario in cui il passaggio delle consegne si è interrotto e la comunicazione intergenerazionale azzerata, dal momento che le direzioni di marcia sono diametralmente opposte: sia Sergio Antonielli (1920) che Gian Carlo Ferretti (1930) rifiutarono una tesi su Piero Bigongiari perché – Ferretti – “di Bigongiari non importava nulla a nessuno”<sup>4</sup>. Malgrado il suo impiego ideologico e ‘diffamatorio’, l'accusa frequente di neo-ermetismo affonda la sua radice proprio in un cambio di orizzonte della cultura e di atteggiamento nei confronti della ‘tradizione del Novecento’. Non si tratta di un ribellismo contingente, ma di un fenomeno di lunga durata che cambia la lettura del Novecento, almeno per alcuni giovani: non diversamente dallo spettacolo di Conte su Ungaretti, sembra tutt'altro che un caso se nel 2021 De Angelis è il prefatore di un'antologia poetica di Bigongiari (Bigongiari 2021). Con la quale, ancora una volta, si conferma la frattura fra l'ufficialità dell'accademia e gli ex-giovani degli anni Settanta.

2. In ogni caso, pensando ai giovani, la questione dell'eredità di Ungaretti non si scioglie in modo semplice. Da questo punto di vista è esemplare la vicenda della prima raccolta di Cesare Viviani, 1947, *Confidenza a parole* (1971). Anche per ragioni geografiche, da senese – Viviani si forma nell'ambiente toscano –, per lui ermetismo e poesia primonovecentesca costituiscono una linea di continuità ininterrotta; Ungaretti incluso:

<sup>4</sup> L'affermazione è di Milo De Angelis, all'interno di un messaggio di posta elettronica inviato a Stefano Giovannuzzi il 28 dicembre 2019.

Ogni fiore teneva la sua notte  
e nessuno soffriva  
l'essere solo.

6 aprile 1965 (Viviani, 1971, 12)

O ancora:

La luce ci sorprende  
addormentati sulle nostre ombre.

21 marzo 1965 (Ivi, 16)

In effetti, sotto la patina un po' ermetizzante la matrice ungarettiana risulta evidente: dall'endecasillabo spezzato su due versi, all'indicazione diaristica della data – uno dei tratti più scoperti –, a quel “ci sorprende”. Il fatto più sintomatico è che però *Confidenza a parole* non viene mai ripubblicato da Viviani, che anzi lo cancella dalla sua bibliografia<sup>5</sup>. Dei modi di *Confidenza a parole* nell'opera successiva non resta traccia. Si tratta di un episodio isolato – atipico anche regionalmente – o è l'indizio di una discontinuità per cui, se è possibile parlare di un Ungaretti della generazione degli anni Settanta, si tratterà comunque di un recupero, di un'operazione a ritroso, più che di una pacifica eredità.

Certo è che affioramenti così diretti (e forse pertanto subito occultati) non trapelano in altri autori: nemmeno in quelli segnalati come gli “ungarettiani” da Raboni. Qualche testo molto frammentato – che magari configuri un verso solo con una congiunzione e un avverbio: “sfogliando ascelle fresche / e non / un nome che sfugga ai tuoi guanti” (Ortesta 1980, 15), con gli ultimi due versi che si ricompongono in un endecasillabo – non è sufficiente in *Il bagno degli occhi* (1980)<sup>6</sup> di Cosimo Ortesta, per riconoscere una presenza sicura, consapevolmente ricercata, di Ungaretti. A maggior ragione se prendiamo – ancora edito dalla Società di poesia per iniziativa dell'editore Guanda, ovvero Raboni – *Stratagemmi* (1979), di Cesare Greppi, malgrado qualche spezzatura di nessi sintattici forti in fine di verso. In ogni caso sono spie troppo generiche per fondarvi una genealogia, verificabile nei termini consueti dell'intertestualità.

Se usciamo dal circuito indicato da Raboni – che è poi il circuito dei giovani di Guanda – non è che lo scenario cambi. Difficile immaginare la presenza di tracce ungarettiane che facciano sistema – memorie automatiche possono comunque scattare – in Cavalli o Bellezza: l'area romana sembra del tutto impermeabile. Lo stesso accade con periferici come Benedetti o D'Elia. O anche con Testa, Pusterla, per allargare il catalogo. Ed è del resto sintomatico come in co-

<sup>5</sup> Alcuni testi sono recuperati in *Summulae* (Viviani 1983): 7, però, su 26 complessivi, e privi delle date. In sostanza, *Summulae* è un altro libro.

<sup>6</sup> Il volume è edito dalla “Società di poesia per iniziativa dell'editore Guanda”.

da a *Montale e il canone poetico del Novecento* (Grignani, Luperini 1998) Testa, non meno di Pusterla – “Dubbi, più che altro” è il titolo del suo intervento – appaia perplesso di fronte al lascito di Montale, ma l’alternativa è Sereni, se non il Montale di *Satura* (1971), cioè il meno lirico, non certo Ungaretti.

Il discorso cambia profondamente se ci concentriamo su Milano, l’area di *Niebo* e i due convegni del Club Turati sulla poesia contemporanea, 1979 e 1980<sup>7</sup>. Anche correndo il rischio di rinnovare l’opposizione Roma - Milano, non c’è dubbio che proprio nel circuito milanese la presenza di Ungaretti sia un punto di riferimento a cui si guarda. Non come genealogia diretta: a scorrere De Angelis, come Kemeny o Mussapi i riscontri non sono così incoraggianti. Un po’ meglio forse Mussapi. *La gravità del cielo* (1984) contiene non poche poesie scandite in versicoli e strofe di un solo verso. *La linea*:

gli alberi non ricordano  
nessuno toccherà più i nostri occhi.

Dietro la tenda di neve

cresce la forma del paesaggio  
respira

una disperata serenità. (Mussapi 1984, 8)

Né è molto diversa l’architettura strofico-versale di *Alla sorella che non ho mai avuto*:

Anche tu riaffioravi  
muta

nel canto  
di sorda pietra,  
nel muro  
di vuoto muro,

poi  
la mano ha passato lo strato  
d’ombra sul burrone  
di quella voce che saliva, (Ivi, 11)

Ciò che però è più interessante osservare, perché aiuta a inquadrare Ungaretti nel contesto giusto, è la “Nota dell’autore” in coda al libro: “*Il sonno di Genova* è

<sup>7</sup> Ne sono testimonianza i due volumi di “atti” (Kemeny, Viviani 1979 e Kemeny, Viviani 1980).

uscito [...] nel 1981, con una prefazione di Mario Luzi. [...] Le poesie di *Luglio del nome* sono apparse [...] nel 1983, presentazione di Piero Bigongiari” (Mussapi 1984, 87). A cui segue: “Le poesie raccolte nella sezione *Spume d’inverno* rappresentano una scelta dei versi scritti nel periodo di intensa attività della rivista *Niebo*” (*ibidem*). Tra i paradigmi di legittimazione che Mussapi indica c’è l’*auctoritas* di Luzi e Bigongiari – dunque l’ermetismo fiorentino – e il luogo topico della nuova poesia, almeno di quella meglio teoricamente attrezzata: *Niebo*. L’anno seguente Mussapi pubblica una raccolta di saggi in cui compaiono Campana e Caproni – *Il sonno di Genova* –, Onofri, Luzi e Bigongiari (Mussapi 1985). Sembra la rassegna più convincente del contesto primonovecentesco, o di autori legati all’ermetismo e pertanto marginalizzati, che tornano ad essere oggetto di riflessione nel circuito di *Niebo*: è questo il polo, come si diceva, che attrae anche Ungaretti.

Mario Baudino (1952) non è uno dei poeti più noti degli anni Settanta, anche se suoi testi compaiono in *La parola innamorata* (1978)<sup>8</sup>; due anni dopo esce per Guanda la prima raccolta: *Una regina tenue e stupenda* (1980). Baudino è forse il poeta più immerso in un confronto con il clima culturale degli anni Trenta – ancor più di Mussapi –; e questo non di rado si traduce in un vero e proprio recupero di modi e linguaggio. *Yasi Yaraté* è quasi un palinsesto:

Lei, che fu guardata, e lo sguardo  
una cosa invocata si riposò nel  
corpo, non nell’analogia  
dell’essere al sorriso: lei che fu  
desiderata, che accese la foresta e gli alberi  
il vento delle parole e la terra  
e riposò nel fuoco  
piangendo e ridendo  
chiamando nomi crudeli e dolci (Baudino 1980, 15)

Non è una riscrittura imbastita di citazioni ungarettiane, ma ci troviamo in un paesaggio molto prossimo a quello di *Sentimento del Tempo* (1943 [1933]). E forse anche di più: quasi un pezzo che potrebbe stare in *Sentimento del Tempo*. Non è l’unico esempio di tangenza. In *Sole, occhio del vino, pene violente* formule del tipo “Sole, occhio del vino”, “Rabbia, estasi del mio braccio”, “Morte, capra violenta”, replicano la memorabilità ritmica dell’attacco di *Inno alla morte*: “Amore, mio giovane emblema”, amplificando il tessuto analogico e metaforico di Ungaretti. A cui, peraltro, sembra alludere anche la chiusa della poesia:

È un dardo, dio impaziente  
il segno chiuso del potere irsuto:  
Pan l’eternò, che su l’arma incise

<sup>8</sup> Baudino vi pubblica “Nero del cinema”, un gruppo di testi già apparso su *Tam Tam*.

il passo delle fonti, dei denari  
fiato sul collo dell'estate, agosto. (Ivi, 20)

Pressoché superfluo segnalare il "dardo" e quindi la "pioggia pigra di dardi" di *L'isola*. Persino il classicismo – con qualche eco dannunziana – è lo stesso; e nello stesso tempo, però, non lontano dall'eclettismo mitologico di Conte. In Baudino quello di Ungaretti è un linguaggio recuperato o reinventato all'interno di un tessuto della scrittura analogico-metaforico che indubbiamente guarda alla poesia ermetica, e alle sue matrici. Da citazioni esplicite di Valéry, *Cimetière marin* (1920): "Questo cielo tranquillo e puro / questo tranquillo tetto di colombe" (Baudino 1980, 9); di Bigongiari, *La figlia di Babilonia* (1942): "La tenera figlia di Babilonia ha paura" (Ivi, 55), Baudino testimonia un dialogo serrato tra un'area tutt'altro che marginale della poesia italiana degli anni Settanta, anche per la riflessione teorica che l'accompagna, e gli anni Trenta. Benché ridefinendoli spesso all'interno di un dettato meno sostenuto, colloquiale.

D'altra parte, anche sul piano della riflessione critica e teorica, le linee di convergenza si moltiplicano e se apriamo *Al fuoco di un altro amore*, la raccolta di saggi che Baudino pubblica nel 1986, troviamo una biblioteca di autori del tutto identica a quella di Mussapi. Il saggio sugli anni Settanta – "Cambiare l'amore. La poesia degli anni '70" – è come incastonato fra "Un pensiero fluttuante, la felicità. M. Luzi" e "Morire d'amore. La critica dell'ermetismo", che chiude il volume. "Morire d'amore" reimmette in pieno nel clima fiorentino degli anni Trenta, con al centro Carlo Bo, "Letteratura come vita", e il complemento di tutti i riferimenti culturali francesi da cui Bo muove. Baudino parte da una poesia di Trakl – e da una nozione della poesia come conoscenza o viaggio iniziatico – per svoltare subito su Ungaretti:

Sarà, con altre coordinate, l'amore ungarettiano dell'*Inno alla morte*: "Amore, mio giovane emblema / tornato a dorare la terra". Proprio a partire da Ungaretti e in misura ancora maggiore da Alain Fournier, il sogno d'un amore come conoscenza, "condizione perenne dello spirito inquisitore", diverrà una delle grandi aspirazioni della cultura ermetica: forse più della critica che non della stessa poesia. Sarà infatti nel linguaggio dei più avveduti "lettori" (e non solo lettori: ma proprio elaboratori) dell'ermetismo fiorentino, infatti, che la condizione dell'amore, in rapporto al tema del viaggio e al problema dell'anima, dovrà sorreggere e corroborare il grande sogno della "letteratura come vita": l'esorcisma ultimo, o anche la più meditata scelta di poetica, per allontanare in qualche modo quel grido trakliano che sembrerà riecheggiare tragicamente, ad "avventura" conclusa, negli ultimi versi di chi, dell'ermetismo, fu il padre nobile. Giuseppe Ungaretti si affaccerà ancora su quella "verde corrente" nella sua ultima poesia, *L'impetriro e il velluto*. (1986, 124-125)

L'Ungaretti a cui Baudino guarda è l'ultimo come quello fra anni Venti e Trenta: Baudino ne sottolinea anzi la continuità circolare. Non si tratta, come si vede, di recuperi archeologici – peraltro intrecciati con Lawrence, Miller, Bataille, e ancora Genette, Kristeva, Barthes... –, ma di un'operazione che punta a

dare legittimità al lessico della contemporaneità, rintracciandone una genealogia eterodossa e individuando parole emblematiche – felicità (o il suo equivalente, gioia), amore, avventura, viaggio – intese a ridislocare la poesia su un orizzonte diverso dalla realtà. Non a caso il linguaggio con cui Baudino la identifica è “sogno d’un amore come conoscenza, ‘condizione perenne dello spirito inquisitore’”. Operazioni come la sua, in conflitto con la realtà storica, si giustificano nel contesto giovanile in movimento degli anni Settanta: contesto sociale e culturale prima di tutto, non solo fenomeno interno ai paradigmi canonici della letteratura. Emerge anche una nozione di poesia come conoscenza, in termini che mettono in crisi logiche e schemi ordinari: Baudino è solo un esempio. Si legge in “Un pensiero fluttuante, la felicità”: “Il pensiero non comincia mai, si inserisce su un indugio, un mentre, un qualcosa che è già in atto. Forse non organizza, forse è almeno il risultato di una paratassi?” (ivi, 67). Una posizione del genere, che Baudino riassume guardando all’esperienza del decennio alle spalle, milanese in primo luogo, finisce per coincidere con una scrittura che procede per transizioni associative, o per adoperare il linguaggio deleuziano degli anni Settanta, per deriva e eventi<sup>9</sup>, vie di fuga apparentemente imprevedibili. Ovvero che avanza dilatandosi in catene di metafore.

Nella riflessione di Baudino, questo il dato importante, la questione cruciale della metafora e dell’analogia – la poesia degli anni Settanta “si ‘narra’ attraverso la trama delle metafore” (Baudino 1986, 98), come si legge in “Cambiare l’amore. La poesia degli anni ’70” – è ancorata saldamente a Ungaretti, in particolare alla stagione dell’*Allegria*. In un rapporto però tutt’altro che epigonico, o di mera resistenza archeologica. Se per Ungaretti la metafora è “in funzione di una mimesi reciproca fra interiorità ed esterno” (ivi, 100) la poesia del contemporaneo Conte diviene la pietra di paragone per misurare lo scarto con cui la metafora si riconfigura negli anni Settanta:

In Conte l’imitare, figura estrema ed amorosa dell’analogia, arco teso fra l’interno e l’esterno, diventa una forma della dimenticanza:

“Dimenticare città, nomi, desideri  
di uomo: voglio solo fiorire. rivivere, io  
non più io, ibisco, acacia  
conca aperta e tremante d’un anemone”.

L’io si metaforizza (e si svuota) vertiginosamente, non ‘imitando’ ma precipitando in un paesaggio. (Ivi, 101)

<sup>9</sup> Per il concetto di evento, di puro accadere come manifestazione dell’essere. Si veda *Logica del senso* (Deleuze 2020 [1969]). Ma sulla traccia di Deleuze fondamentale, per il clima degli anni Settanta, è anche *Alice disambientata*: “Non c’è l’avvenimento senza la voglia che succeda qualcosa, senza la gioia di seguire la traccia di una figura, e senza un’apertura a un ordine ancora impensato” (Celati 2007 [1977], 69).

La metafora viene ridisegnata in un paesaggio in cui è del tutto assente la dimensione verticale che ordina gerarchicamente il senso, si presenta come distesa su una superficie deleuziana. Difficile perciò parlare di eredità diretta di Ungaretti, che sia il primo o l'ultima stagione. Ungaretti non si situa all'altro capo di una linea di continuità; recuperato anzitutto in aperta polemica con la poesia recente – e perciò sottolineando il suo ruolo di maestro dell'ermetismo –, è il termine privilegiato di un confronto che comunque non si chiude su di lui come modello indiscutibile:

Non siamo di fronte a una differenza di contenuti, di materiali poetici. [...] Siamo in presenza di una consonanza che ci permette di misurare una distanza, Identificazione e metamorfosi non sono più rapportate, nel poeta degli anni '70, allo specchio di un'interiorità, di un discorso in essa e da essa organizzato, ma ad un dire sì al mutamento ed ai flussi di vita, natura e forza, in cui la metafora si slega dalla logica binaria della retorica, per diventare dimenticanza e dono. (Ivi, 102)

La rilettura orizzontale della metafora diventa lo specchio delle dinamiche decentrate e rizomatiche, di deriva, che caratterizzano il mondo giovanile e di riflesso una parte davvero cospicua della poesia del decennio, la più attrezzata e aggiornata ideologicamente.

3. La questione della metafora è, in effetti, un tema centrale per tutti gli anni Settanta, a partire dal saggio di Giuseppe Conte, *La metafora barocca. Saggio sulle poetiche del Seicento* (1972), che però sfiora appena la contemporaneità: anche se Conte ha uno sguardo molto attento per il pensiero teorico più recente. La riflessione sulla metafora non interessa solo la sua opera: la sua circolazione nel corso del decennio sarebbe sicuramente da esplorare meglio. A proposito della metafora, "Cambiare l'amore. La poesia degli anni '70" di Baudino (1986) non fa che riassumere (autocitandosi) quello che nel 1980 si poteva già leggere nel suo saggio uscito in *I percorsi della nuova poesia italiana*: "L'anima, il pregiudizio e lo spazio: la sartoria delle vesti ermetiche" (Kemeny, Viviani 1980, 7-20). A conferma dell'importanza della figuralità nella poesia, se apriamo il volume, il primo intervento, di Cesare Viviani, si intitola esplicitamente "Una nota sulla metafora nella poesia degli anni '70" (Kemeny, Viviani 1980, 1-21). Lo scenario con cui si ripresenta con tanta insistenza la metafora è orientato a demolire le basi teoriche dell'avanguardia. Scrive Tomaso Kemeny nell'"Introduzione" a *I percorsi della nuova poesia italiana*:

Giuseppe Conte tratta il problema della *forma* che, secondo la sua visione, l'avanguardia degli anni '60 ha finito per distruggere, avendone intaccato le istituzioni. Ciò è avvenuto perché l'avanguardia ha ritenuto di potere omologare le istituzioni specifiche della poesia con quelle del potere, finendo per danneggiare il solo discorso poetico. Le istituzioni letterarie, liberate dal lavoro poetico, sono le sole che hanno potuto ridare, negli anni '70, alla poesia il suo sogno che, per l'autore, consiste in un "viaggio perforante verso le scaturigini delle forze creative del linguaggio". (Kemeny, Viviani 1980, VIII)

La battaglia contro le istituzioni della poesia intese come controfacciata del potere lascia intatto il potere ma, azzerando la letteratura. Per questo gli anni Settanta riportano al centro la poesia, liberata da qualsiasi fallimentare strumentalità politica e ideologica. Riportarla al centro significa ripartire dalla dimensione figurale del discorso metaforico, in cui l'obiettivo non è più militante, ma di allargamento della conoscenza secondo procedure che non emulano il dispositivo di potere del pensiero razionale. Con la formula di stampo heideggeriano che Viviani adotta in "Una nota sulla metafora nella poesia degli anni '70", "La metafora nasce dalla considerazione che il linguaggio non dice soltanto quello che è ma dice anche quello che non è" (Kemeny, Viviani 1979, 1). Rispetto a questa complessità, l'avanguardia ha solo compiuto uno scambio metonimico fra poesia e potere. È ancora Baudino a enunciarlo, pochi anni dopo, in "Cambiare l'amore", e in termini chiari:

La poesia che si sviluppa intorno alla fine degli anni '70, invece, torna con forza proprio sulle strutture dialogiche e narrative. Essa 'si narra' attraverso la trama delle metafore, allude a una storia, inaugura un orizzonte mitico. Nell'avanguardia che questi poeti lasciano alle spalle c'è, semmai, come elemento retorico evidente, una catena metonimica che gira su se stessa, autoaffermativa e ideologica. (1986, 98)

Le spie, quando non le dichiarazioni esplicite, di una forte volontà di disallineamento rispetto al Gruppo 63 sono numerose; esemplari i due volumi che nascono dai convegni del 1978 e del 1979 presso il Club Turati di Milano, in particolare il primo: *Il movimento della poesia italiana negli anni Settanta*, dove l'esigenza di prendere posizione sembra essere impellente. Per quanto con prospettive che non sono sempre e non soltanto di completo rigetto dell'avanguardia. In ogni caso ciò che marca una vistosa differenza è il ritorno, correndo qualche rischio, a "un'idea positiva della poesia", come scrive Kemeny in "Dalla poetica del 'rifiuto' alla poetica della 'seduzione'" (Kemeny, Viviani 1979, 21). O in termini ancora più esplicitamente connotati:

Alle sistematiche devastazioni, operate negli anni '60, nei gerghi, nei brandelli del discorso "quotidiano" o "basso", nei sottocodici che confluiscono nella lingua comune, corrisponde la desiderata valorizzazione "alternativa" della lingua attraverso un robusto recupero dell'autonomia del linguaggio poetico. (*Ibidem*)

L'"autonomia del linguaggio poetico" si associa con uno "sfarzo di figure retoriche" (*ibidem*), il cui obiettivo non è "trasgredire il linguaggio quotidiano ideologizzante e ideologizzato", ma entrare direttamente in conflitto con "la lingua comune e la stessa lingua come sistema che pare ostacolare la 'legge del desiderio'" (*ivi*, 26). Niente a che vedere dunque con il rientro nell'ordine di un paradigma tradizionale di poesia accettato in quanto tale. Basta rileggere gli interventi sul recupero della soggettività lirica: se ne parla, ma nel contesto paradossale di un 'decentra-

mento dell'io', come recita il titolo di un saggio di Viviani<sup>10</sup>. E lo stesso vale per lo "sfarzo figurale": metafora e linguaggio metaforico rivestono un ruolo cardine nel far deragliare le norme e i pregiudizi della lingua ordinaria. Un'attitudine del genere significa scombinare e ricombinare la storia letteraria in genealogie inedite, e provocatorie. Scrive Baudino in un intervento al convegno milanese del 1978:

Il desiderio della poesia non può che narrare le proprie metafore: è una traccia troppo labile per inseguire il movimento degli ultimi dieci anni di poesia? Ma è certamente una traccia che hanno lasciato, significativamente, poeti come un Luzi la cui storia è legata all'ermetismo e poeti come un Porta od un Giuliani nati nella neoavanguardia. E, naturalmente, poeti di generazioni posteriori: a Giuseppe Conte e Milo De Angelis vanno ascritte del resto due intuizioni chiave per l'ultima poesia, la 'danza' ed il 'dono', due intuizioni che tracciano un orizzonte. (Kemeny, Viviani 1979, 39)

Il quadro non coincide, come sarebbe troppo agevole pensare, con lo scavalco degli anni Sessanta per risalire alle origini della poesia nella prima metà del Novecento. La soluzione è inevitabilmente impura. Ma non c'è dubbio che scartata per ovvie ragioni larga parte dell'avanguardia, scartati Pasolini, Fortini, Montale e la sua variegata eredità, il dialogo non può che essere con una stagione in cui autonomia del linguaggio poetico e "sfarzo metaforico" hanno piena legittimità: la stagione ermetica e il suo maestro, Ungaretti. Ed è con quei modelli che ci si confronta, non senza registrare una distanza.

Quanto negli anni Settanta la metafora rappresenti un nodo delicato, e condizioni anche la ricezione e il riuso di Ungaretti, come di Luzi o Bigongiari, lo si comprende da un saggio di Angelo Maugeri, "La poesia della metamorfosi". Con le parole di un editoriale di *Tam Tam*, Maugeri guarda ad "una poesia che si costruisce come metamorfosi oggettiva, non come parafrasi metaforica della realtà" (Kemeny, Viviani 1979, 123). Sullo sfondo c'è la letteratura dell'esperienza, che è uno dei tratti forti degli anni Settanta, e con essa il rifiuto di aderire ad una poesia che rimanga troppo legata a schemi precostituiti: "una poesia prigioniera della poesia, che rompe restaurando" (D'Elia 1980, 18), come scrive D'Elia introducendo la sua prima raccolta. La metamorfosi sposta il discorso su processi di deriva aperti e incontrollabili, non più di comparazione univoca, sostanzialmente, tra il soggetto e il mondo. Ancora Maugeri:

Ma se è nell'ordine delle richieste attuali anche quella di superare la dimensione retorica del linguaggio del sogno cui fa ricorso la poesia, e di servirsi del modello strutturale soltanto come di un metodo sul quale in ultima analisi la verità non può scommettere, forse la risposta più adeguata per la poesia è nell'evento della metamorfosi: evento che lascia alla parola l'iniziativa di inventare e trasformare il mondo nell'imprevedibilità e nell'imprendibilità della sua ultima immagine. (Kemeny, Viviani 1979, 128)

<sup>10</sup> Si veda in merito Cesare Viviani, "Poesia degli anni '70. Il decentramento dell'io" (Kemeny, Viviani 1979, 28-35).

Anche in Maugeri si avverte subito come il linguaggio critico sia derivato da Deleuze – “evento” –, direttamente o indirettamente; ed è in questo scenario aperto e trasformativo che la metafora viene riformulata come elemento che qualifica la nuova poesia: “di una metafora si tratta non più orientata secondo una dinamica alto/basso, interno/esterno, piuttosto totalmente orizzontale, una metafora ed un paesaggio *non garantiti*” (Kemeny, Viviani 1980, 14). L’affermazione è estrapolata da un intervento di Baudino: “L’anima, il pregiudizio e lo spazio: la sartoria delle vesti ermetiche”. Titolo non potrebbe illustrare meglio la paradossalità della situazione – la cultura poetica degli anni Trenta è il punto di riferimento e nello stesso tempo il modello da cui distinguersi – e come dunque sia fuorviante parlare di neo-ermetismo, e peggio, neo-orfismo, usando categorie vecchie come stigma di un legame di mera dipendenza con Ungaretti, Luzi, l’ermetismo; questo è semmai l’abbaglio di tanta critica. Lo si comprende bene, più che di un rapporto si tratta di un confronto da situazioni storiche e sociali molto lontane che si traducono in spinte anche fortemente contraddittorie. La fascinazione del vitalismo ungarettiano indubbiamente coincide con i miti esistenziali dei giovani negli anni Settanta: ce lo ricorda ancora Giuseppe Conte, nel suo spettacolo del 2000, *Ungaretti fa l’amore*:

Perché parlo proprio a te tra i poeti di un secolo che non amo?

Questo Novecento finito, incancrenito, micagnoso, che ha fatto di tutto per ridurre l’uomo a cosa, per ingabbiarlo, per stringerlo non importa in quale morsa ma stringerlo, strozzarlo, privarlo della sua libertà... quante prigionie si è inventato il vecchio secolo fottuto, quanti modi per ingabbiare, per privare dell’aria, del cielo, degli alberi, di tutto ciò che vive e cresce libero... Le idee sono diventate prigionie, filo spinato, campi di concentramento, e non è un crimine questo? [...] E mentre tutto questo succedeva, cosa hanno fatto i poeti? Perché si sono lasciati imprigionare, anzi hanno loro stessi soffocato la propria voce, l’hanno resa flebile, o prudentemente astuta...? Tu no, tu no... tu hai alzato il tuo grido, tu sapevi che il poeta è un grido, un grumo di sogni e un grido, uno che soffre e che canta, se no non è niente... Tu lo sapevi, tu che cercavi libertà e innocenza, e che sei invecchiato fedele ai tuoi gridi e ai tuoi sogni... (2000, 5-6)

“Libertà e innocenza”, sogno, tutti luoghi dell’altrove rispetto alla concreta storicità, accanto al viaggio, l’esotismo, sono elementi che convergono con la grande nebulosa mitologico-esistenziale in cui possiamo riconoscere aspetti di Conte come di De Angelis, o Baudino. Con l’avvertenza – che si ricava da molti interventi – che Ungaretti sta con Luzi, Bigongiari, magari come maestro, ma all’interno di una vera e propria costellazione, dove i tratti individuali possono sfumare. E inoltre senza ignorare come la fascinazione mitica di Ungaretti possa essere in contrasto con il rigetto della centralità del soggetto, persino per autori che sono oggettivamente più legati al clima culturale degli anni Trenta. Esempio il Baudino di “L’anima, il pregiudizio e lo spazio: la sartoria delle vesti ermetiche”:

Nella poesia degli anni '70, insomma, non si troverà la spia fondamentale di una poetica neoermetica che è l'“in me si fa sera” ungarettiano, l'“in me un albero oscilla” d'un Quasimodo, o “Dimenticato mi rivela il vento” d'un Gatto, dove il modo dello smemorare è coniugato in maniera che non ha molto a che vedere col processo di perdita per cui e in cui l'io poetico “si dà”. (Kemeny, Viviani 1980, 18)

Così Baudino, al termine di una pagina sulla poesia come “dono”, territorio “non garantito” dalla centralità di alcun soggetto: il soggetto si dà al pari di ogni altro elemento del paesaggio in una imprevedibile deriva rizomatica. Il primato dell'io e della soggettività individuale perdono considerevolmente di peso. Non è una posizione che riguarda soltanto i poeti, come atto di autonomia rispetto alla tradizione; è un'istanza sociale diffusa che investe anche la letteratura, specie quando la praticano i giovani. Non bisogna dimenticare le parole del protagonista di *Boccalone*: “Dovremmo scriverla tutti assieme questa storia, con molte voci confuse assieme, dimenticate sulla pagina scritta” (Palandri 2017 [1979], 66). È questo scenario “orizzontale” e collettivo in cui negli anni Settanta una parte cospicua dei giovani riconverte la metafora a elemento fondativo della poesia. Ungaretti, insieme ad altri poeti della cerchia ermetica, resta il modello o l'antefatto da ridiscutere, ma all'interno di un contesto storico e culturale radicalmente diverso dal passato, in cui è l'aspetto fortemente esistenziale ed esperienziale da cui nasce la nuova poesia a dettare le regole, prima che il confronto con i modelli. Il che rende oggettivamente più difficile definire linee e genealogie.

#### Riferimenti bibliografici

- Baudino Mario (1980), *Una regina tenue e stupenda*, Milano, Società di poesia per iniziativa dell'editore Guanda.
- (1986), *Al fuoco di un altro amore: la letteratura fra passione e seduzione da Lawrence alla poesia degli anni '70*, Milano, Jaca book.
- Berardinelli Alfonso (2004 [1975]), *Effetti di deriva*, in Alfonso Berardinelli, Franco Cordelli (a cura di), *Il pubblico della poesia. Trent'anni dopo*, Roma, Castelvecchi.
- Bigongiari Piero (1942), *La figlia di Babilonia*, Firenze, Parenti.
- (2021), *L'enigma innamorato. Antologia (1933-1997)*, a cura di Fabrizio Iacuzzi, Firenze, Le lettere.
- Celati Gianni, a cura di (2007 [1977]), *Alice Disambientata. Materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza*, Firenze, Le lettere.
- Conte Giuseppe (1972), *La metafora barocca. Saggio sulle poetiche del Seicento*, Milano, Mursia.
- (2000), *Ungaretti fa l'amore. Azione per voce e musica di Giuseppe Conte*, Sanremo, Ariston.
- Cortellessa Andrea (2000), *Ungaretti*, Torino, Einaudi.
- D'Elia, Gianni (1980), *Non per chi va*, Roma, Savelli.
- De Angelis Milo (2018 [1982]), *Poesia e destino*, Milano, Crocetti.
- Deleuze Gilles (2020 [1969]), *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli.
- Faccioli Emilio, Fortini Franco, Fossati Ivano *et al.*, a cura di (1980), *Nuovi poeti italiani*, vol. I, Torino, Einaudi.
- Fortini Franco (1977), *I poeti del Novecento*, Roma-Bari, Laterza.

- (1989 [1965]), “Al di là del mandato sociale”, in Id., *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Torino, Einaudi, pp. 134-147.
- Giuliani Alfredo (1984), *Autunno del Novecento*, Milano, Feltrinelli.
- Greppi Cesare (1979), *Stratagemmi*, Milano, Società di poesia.
- Grignani Maria Antonietta, Luperini Romano, a cura di (1998), *Montale e il canone poetico del Novecento*, Roma-Bari, Laterza.
- Kemeny Tomaso, Viviani Cesare, a cura di (1979), *Il movimento della poesia italiana negli anni Settanta*, Bari, Dedalo.
- a cura di (1980), *I percorsi della nuova poesia italiana*, Napoli, Guida.
- Memmo Francesco Paolo (1995), “Ungaretti come mito”, in Alexandra Zingone (a cura di), *Giuseppe Ungaretti 1888-1970*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Università degli studi di Roma «La Sapienza», Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 495-498.
- Montale Eugenio (1971), *Satura*, Milano, Mondadori.
- Mussapi Roberto (1984), *La gravità del cielo*, Milano, Società di poesia-Editoriale Jaca Book.
- (1985), *Il centro e l'orizzonte. La poesia in Campania, Onofri, Luzi, Caproni e Bigongiari*, Milano, Jaca Book.
- Ortesta Cosimo (1980), *Il bagno degli occhi*, Milano, Società di poesia.
- Palandri Enrico (2017 [1979]), *Boccalone*, Milano, Bompiani.
- Pontiggia Giancarlo, Di Mauro Enzo, a cura di (1978), *La parola innamorata: i poeti nuovi (1976-1978)*, Milano, Feltrinelli.
- Raboni Giovanni (1981), “La ‘riscoperta’ di Ungaretti nella seconda metà degli anni Settanta”, in Carlo Bo, Mario Petrucciani *et al.* (a cura di), *Atti del Convegno Internazionale su Giuseppe Ungaretti*, Urbino, Università degli Studi, 3-6 ottobre 1979, Urbino, Edizioni 4venti.
- Ungaretti Giuseppe (1942 [1931]), *Vita d'un uomo*. 1. *L'Allegria, 1914-1919*, Milano, Mondadori.
- (1943 [1933]), *Vita d'un uomo*, 2, *Sentimento del Tempo, 1919-1935*, Milano, Mondadori.
- (1952), *Vita d'un uomo*, 6, *Un Grido e Paesaggi, 1939-1952*, Milano, Mondadori.
- (1961), *Vita d'un uomo*, 7, *Il Taccuino del Vecchio*, Milano, Mondadori.
- Valéry Paul (1920), *Cimetière marin*, Paris, Émile-Paul Frères.
- Viviani Cesare (1971), *Confidenza a parole*, Parma, La nazionale.
- (1983), *Summulae (1966-1972)*, Milano, All'insegna del pesce d'oro.

# Ungaretti attraverso metafisica e barocco: Góngora, Shakespeare, Baudelaire, Mallarmé

Mario Domenichelli

## Abstract:

Il soggetto della ricerca è la continua attenzione di Ungaretti per Petrarca in stretta relazione al barocco e ai suoi rapporti con il Novecento e il moderno nelle arti; un'attenzione che non solo coinvolge Shakespeare con le traduzioni ungarettiane dei *Sonetti* tra il 1946 e il 1962, ma che anche accompagna tutta la riflessione di Ungaretti sulla modernità e ciò che la prepara, incluso soprattutto il barocco e, in particolare, la riflessione che accompagna il poeta nel suo lavoro di traduzione di Góngora. L'interesse di Ungaretti per Góngora, simmetrico a quello per Shakespeare, del resto, è spesso significativamente accompagnato dall'attenzione per la presenza di Petrarca anche nelle vicende della cultura novecentesca.

**Parole chiave:** comparazione, innovazione, poesia, tradizione, traduzione

Forse il primo riferimento al Barocco come categoria meta-poetica, che diverrà poi tratto discreto e tuttavia, a nostro modo di vedere, portante nell'estetica e nella poetica di Ungaretti, si trova ne "Il ritorno di Baudelaire", pubblicato in *Il Tempo* di Roma, il 24 marzo 1918 (Ungaretti 1974, 10-12). Qui Baudelaire, nell'idea che ne ha Ungaretti, "realizza [...] compiutamente l'ideale romantico": con un vero e proprio "miracolo"; usando la "promiscuità di elementi esasperatamente discordanti, compone non un Barocco ma una purità" (ivi, 11). Pare a noi che quest'ultima frase anticipi tutto il senso della lunga ricerca ungarettiana a partire dal primo dopoguerra. Nel saggio in questione ne troviamo dunque il principio primo così formulato:

Baudelaire è il primo a dare importanza classica all'esperienza romantica, a scoprire il nesso logico tra immagine e immagine, l'unità, lo stile nella composizione, che ritroviamo come principio di poetica esemplificato, materializzato nelle gradinate, cupole, colonnati, nel turbolento contagio della vecchia Roma, della quale, oggi, Baudelaire è il nostro poeta. (Ivi, 12)

Questi *principia* si trovano anche in "Verso un'arte nuova classica" (Ungaretti 1974, 13-16), la prefazione del 1919 alla seconda edizione de *Il Porto Sepolto* (1916), che stringe nodi molteplici, a partire da quello che forse più preme a Ungaretti e

Teresa Spignoli, University of Florence, Italy, [teresa.spignoli@unifi.it](mailto:teresa.spignoli@unifi.it), 0000-0002-9325-651X

Gloria Manghetti, Gabinetto G.P. Vieusseux, Italy, [gloria.manghetti@gmail.com](mailto:gloria.manghetti@gmail.com)

Giovanna Lo Monaco, University of Florence, Italy, [giovanna.lomonaco@unifi.it](mailto:giovanna.lomonaco@unifi.it), 0000-0002-0886-3703

Elisa Caporiccio, University of Florence, Italy, [elisa.caporiccio@unifi.it](mailto:elisa.caporiccio@unifi.it), 0000-0001-9279-719X

Referee List (DOI 10.36253/fup\_referee\_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

Teresa Spignoli, Gloria Manghetti, Giovanna Lo Monaco, Elisa Caporiccio (edited by), *"Il tramonto d'Europa": Ungaretti e le poetiche del secondo Novecento*, © 2023 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0125-4, DOI 10.36253/979-12-215-0125-4

che ritroviamo formulato il 7 marzo del 1919, in prossimità della chiusa della *Prefazione* alla seconda edizione dedicata a Carrà. Quella chiusa pare a noi estremamente significativa, anche nel ricordo della frequentazione romana di Cardarelli:

Ed è con molta umiltà che ringrazio l'amico pittore Carrà, il quale nelle nostre conversazioni milanesi, durante intere nottate nell'inverno del '914, e qui nella stessa Milano in questo marzo del 1919, comunicandomi il suo libro, di prossima pubblicazione sulla *Pittura Metafisica*, mi ha fraternamente aiutato a emendarmi da numerosi vacillamenti. E la frequenza, infine, di Cardarelli, uomo preclare, di quindici giorni a Roma, ora è l'anno, non mi è stata di lieve ausilio. (Ivi, 16)

Quel titolo, *La pittura metafisica* (Carrà 1919), non occorre dirlo, è di estrema rilevanza, con uno squillante richiamo novecentesco a un *déjà vu*, o *déjà entendu* nel Seicento inglese con riferimento alla scuola dei poeti metafisici inglesi, e al loro potente riverbero sulla poesia modernista (con riferimento a T.S. Eliot), in primo luogo, e alle connessioni complesse ben presto stabilite tra barocco e moderno di così notevole rilevanza nelle prime decadi del Novecento<sup>1</sup>.

Reso così brevemente conto dell'epocale illuminazione barocca dello scenario intellettuale europeo nel primo dopoguerra, possiamo forse affrontare il soggetto vero e proprio della nostra ricerca: la lunga attenzione di Ungaretti per Petrarca in stretta relazione al barocco e ai suoi rapporti con il tempo nuovo, con il Novecento, e il moderno nelle arti; un'attenzione che non solo coinvolge Shakespeare con le traduzioni ungarettiane dei *Sonetti* tra il 1946 e il 1962<sup>2</sup>, ma che anche accompagna tutta la riflessione di Ungaretti sulla modernità e ciò che la prepara, incluso soprattutto il barocco e, in particolare, che accompagna la riflessione di Ungaretti nel suo lavoro di traduzione di Góngora<sup>3</sup>. L'interesse di Ungaretti per Góngora, simmetrico a quello per Shakespeare, del resto, è spesso significativamente accompagnato dall'attenzione per la presenza di Petrarca anche nelle vicende della cultura novecentesca.

C'è una sorta di deriva epocale alla quale ci pare utile riferirsi attraverso il celebre titolo del saggio di Walter Benjamin, *Ursprung des Deutschen Trauerspiels*, scritto nel 1925 come tesi per l'abilitazione all'insegnamento universitario e in quanto tale 'bocciata' dall'Università di Francoforte e pubblicata poi solo a distanza d'anni da Suhrkamp nel 1974. Ci serviamo della traduzione francese – *Origine du drame baroque allemand* (1985), di Sybille Müller<sup>4</sup>. Citiamo que-

<sup>1</sup> Rinvio su metafisica e arte nella poesia italiana a "Mario Praz's Metaphysics: T.S. Eliot, Montale, and De Chirico" (Domenicelli 2020), ma si vedano anche, in Spagna, e in altri tempi, *Lo Barroco* di d'Ors (1933), e l'importante studio Anceschi, *Del Barocco e altre prove* (1953), che precede *Barocco e Novecento con alcune prospettive fenomenologiche* (Anceschi 1960). Ma si veda altresì, a proposito di modernismo, Boschetti (2017).

<sup>2</sup> Si veda *Il significato dei sonetti di Shakespeare* (Ungaretti 1974, 551-570). Le traduzioni sono adesso consultabili in Ungaretti (2010, 129-205).

<sup>3</sup> Si veda *Góngora al lume d'oggi* (Ungaretti 1974, 528-550).

<sup>4</sup> Si tratta di un'edizione per noi importante, prefatta da Irving Wohlfarth con, in appendice, altri due testi di Benjamin, *Trauerspiel et tragédie* e *La signification du langage dans le*

sti testi per evocare un'aura di rilievo europeo nella storia della cultura nel primo dopoguerra – l'aria che Ungaretti si trovò a respirare – con riferimento allo stretto rapporto che vi viene affermato fra il *Trauerspiel* – la tragedia, o il 'gioco', la 'rappresentazione' del lutto, come genere teatrale – e il Barocco quale suo stile precipuo non solo secentesco ma soprattutto per quanto ci interessa ora, novecentesco, nel quale comunque si afferma con forza, proprio tramite queste due categorie, queste due componenti – genere e stile –, la poetica, o una delle poetiche della modernità.

Torniamo dunque al Barocco quale categoria meta-poetica destinata a divenire un tratto portante dell'estetica, e della poetica del Novecento. Si tratta dei principi compositivi che, come si è detto, si ritrovano in Ungaretti potentemente affermati per esempio ne "Il ritorno di Baudelaire" (Ungaretti 1974, 10-12). Baudelaire, per Ungaretti, è il poeta che trova la sua poetica in un amalgama di Romanticismo, Barocco, e Novecento, anticipando così tutto il senso della ricerca ungarettiana che riconosce, combina e scombina epoche del gusto, stili, sensibilità, creando nuovi insiemi nella storia della poesia.

*Il Porto Sepolto*, per quanto siamo venuti dicendo, a partire da quello che forse più preme a Ungaretti, molto ci interessa nell'ottica in cui ci poniamo: la metafisica come stile e, attraverso lo stile, la metafisica quale visione del mondo. Ne troviamo traccia in prossimità della già ricordata chiusa dedicata da Ungaretti a Carrà.

*Pittura metafisica* è una formula di estrema rilevanza, che risuona come una sorta di *déjà vu*, o *déjà entendu* a proposito della poesia del Seicento inglese con particolare riferimento alla metafisica come vera e propria poetica secentesca che accomuna per qualche suo tratto, la poesia di autori ben distinti, diversi, spesso anche lontani l'un dall'altro, e i cui *principia* compositivi si riverberano potentemente nella poesia modernista, soprattutto in quella del suo capofila, T.S. Eliot, attraverso la quale si stringono complesse interconnessioni tra il tempo del Barocco e il Modernismo, con il Barocco, per così dire, raggelato nel passaggio alla modernità, e con il riverbero di tutta la notevole rilevanza, e la molteplice eco, di quella interconnessione, di quell'intreccio epocale quale annuncio, e spia al tempo stesso, nelle arti, di un volgersi della poesia del secolo XVIII in Inghilterra verso una qualche ulteriore modernità<sup>5</sup>.

Reso così brevemente conto di un'epocale illuminazione barocca dello scenario intellettuale, ci spostiamo verso il soggetto vero e proprio di questo lavoro: la lunga attenzione di Ungaretti per Petrarca e il petrarchismo, in stretta relazione con il barocco come stile epocale che ritrovi esemplificato nella poesia, nell'arte che tramuta nei suoi stessi modi, nello stile che viene maturando tra sedicesimo e diciassettesimo secolo, e che, ovviamente, coinvolge sia la più breve esistenza di Shakespeare (1564-1616) quanto quella più lunga di Góngora (1561-1627),

*Trauerspiel et la Tragédie*, entrambi del 1916, tradotti entrambi nel 1982 e curati per la rivista *Furor* da Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy.

<sup>5</sup> Su tutto questo rinviamo a Noel-Johnson (2019); e prima, a Calvesi (1982).

esistenze comunque per lungo tratto parallele. Nel contesto teorico di questa poetica epocale neobarocca tra Otto e Novecento, vanno citate, come è forse ovvio, le traduzioni ungarettiane dei *Quaranta sonetti da Shakespeare* (Ungaretti 2010, 129-205), e lo studio delle stesse<sup>6</sup>, oltre che gli studi ungarettiani, a tutto questo correlati, su Góngora, in relazione, ciò che per noi più conta, al modernismo annunciato da Mallarmé<sup>7</sup>.

Nel contesto che siamo venuti circoscrivendo va anche rammentata, all'altezza del 1927, in occasione del tricentenario della morte di Góngora, una formidabile, ed esemplare, lezione di Garcia Lorca a Granada su "La imagen poética de don Luis de Góngora" (Garcia Lorca 1962, 62-85). Vi troviamo una svolta, radicata in una comprensione profonda, attraverso lo studio del barocco di Góngora, dell'avvento del moderno:

Góngora tuvo una gran altura clásica, y esto le dio fe en sí mismo. El hace en su época esta increíble imagen del reloj: 'Las horas ya de números vestidas' o llama a una gruta, sin nombrarla, 'bostezo melancólico de la tierra'. De sus contemporáneos, solo Quevedo acierta alguna vez con tan felices expresiones, pero no con la calidad. Hace falta que el siglo XIX traiga al gran poeta y alucinado profesor Stéphane Mallarmé, que paseó por la rue de Rome su lirismo abstracto sin segundo y abrió el camino ventilado y violento de las nuevas escuelas poéticas. Hasta entonces no tuvo Góngora su mejor discípulo, que no lo conocía siquiera. Ama los mismos cisnes, espejos, luces duras, cabelleras femeninas, y tiene el idéntico temblor fijo del barroco, con la diferencia de que Góngora es más fuerte y aporta una riqueza verbal que Mallarmé desconoce, y tiene un sentido de belleza extática que el delicioso humorismo de los modernos y la aguja envenenada de la ironía no dejan ver en sus poemas. (Ivi, 73)

Stéphane Mallarmé, la sua opera, dunque, vista in un'ottica definita da Lorca come apertura del tragitto verso il *novum*, il moderno a fine Ottocento, e anzi, Mallarmé come discepolo di Góngora, e Góngora dunque come fonte di ispirazione per l'avanguardia:

Hace falta que el siglo XIX traiga al gran poeta y alucinado profesor Stéphane Mallarmé, que paseó por la rue de Rome su lirismo abstracto sin segundo y abrió el camino ventilado y violento de las nuevas escuelas poéticas. (*Ibidem*)

Ci proponiamo dunque di osservare il Barocco in questa stessa prospettiva. Ci proponiamo di farlo attraverso le traduzioni di Ungaretti da Góngora e da Shakespeare, l'uno e l'altro parimenti usati come una sorta di duplice lente,

<sup>6</sup> Si veda lo studio su Shakespeare: "Il significato dei Sonetti" (Ungaretti 1974, 551-570).

<sup>7</sup> Ci riferiamo, oltre al lavoro di traduzione, anche a una indiretta dichiarazione di poetica tratta da Ungaretti dai *Sonnets* di Shakespeare. Di Ungaretti va ovviamente ricordato *Da Góngora e da Mallarmé*, (Ungaretti 2010, 207-280), nella stessa prospettiva che troviamo nelle traduzioni ungarettiane da Góngora in *Góngora al lume d'oggi* (1974, 528-550); si segnalano infine le traduzioni da Góngora *Sonetti e frammenti* (Ungaretti 2010, 69-76) e *Sonetos amorosos/ Sonetti amorosi* (ivi, 214-247).

attraverso la quale vedere l'insorgere del Barocco nella prima modernità quale esemplare movimento del gusto, dello stile, attraverso la ripresa di una sorta di luogo comune epocale attraverso cui leggere sia Shakespeare che Góngora come autori dell'*early modern*.

Del resto l'accostamento dei due grandi nomi dell'inizio e della maturità del moderno, in quel titolo *Da Góngora e da Mallarmé* (Ungaretti 2010, 207-280), la prima e la tarda modernità, programmaticamente segnala una continuità tra Seicento e Novecento, con una sorta di culmine di quello stesso movimento nel maturare novecentesco del moderno, che del resto investe anche l'altro importante termine che abbiamo evocato, e cioè la metafisica; ovvero, per quel che qui ci concerne, la poesia metafisica del Seicento, radicata in un'alta consapevolezza della prima modernità, come ancora normalmente si dice, e si intende, con quell'espressione inglese, *early modern*, a segnalare la cesura invero epocale portata dal barocco come dalla poesia 'metafisica' inglese, che ci pare la chiave di lettura più rilevante nell'ottica della definizione di una prospettiva che metta insieme, per qualche tratto comune, scritture del resto anche assai diverse.

Ciò che più a noi interessa segnalare<sup>8</sup>, con il Modernismo che giunge a maturazione nella poesia di Mallarmé, ciò che in effetti più conta, parrebbe essere, in questo contesto, la definizione, la scoperta, di una diversa, invero 'altra' modernità, certo non priva di fascino, che comprenda nello stesso insieme, come si diceva, Shakespeare e Baudelaire, così come Góngora e Mallarmé, all'insegna di un aurorale moderno che già guarda nella direzione di quel segno epocale vero e proprio che sta programmaticamente nel titolo di un libro di traduzioni di Ungaretti, ovviamente in piena consapevolezza di ciò che quel titolo, *Da Góngora e da Mallarmé* (Ungaretti 2010, 207-280)<sup>9</sup> implica, con quei due nomi che segnano due interconnesse maturità attraverso le quali si giunge al moderno; una maturità per così dire aurorale la prima, e la seconda estrema.

Prendendo spunto da quanto venivamo dicendo della metafisica, conviene dunque soffermarsi all'Ungaretti del Seicento, e del Barocco, alle sue traduzioni, davvero notevoli, da Shakespeare – con il pentametro giambico inglese dei *Sonetti* reso in italiano attraverso una metrica raddoppiata, combinando per esempio endecasillabo e settenario, oppure ottonario, con effetti spesso assai convincenti – oppure da Góngora con una resa in genere più convincente, dei versi spagnoli o, comunque, una resa assai meno problematica. Rimane, nel percorso poetico e critico di Ungaretti, la scelta invero esemplare di Shakespeare e Góngora quali autori davvero esemplari dell'*early modern*, maturati, si dovrà pur notare, nei due maggiori poteri militari e coloniali d'Occidente tra Cinque e Seicento.

<sup>8</sup> Si vedano Praz (1945) e Sanesi (1961). In quest'ottica ci piace rinviare a Tabanelli (1986), e anche a Pietromarchi (2012).

<sup>9</sup> *Da Góngora e da Mallarmé* (1948), raccoglie testi già usciti sull'*Italiano* (1932) – i *Sonetti* – e sulla *Gazzetta del popolo* (1933), nonché in *Traduzioni*, pubblicato dalle Edizioni di Novissima di Roma nel 1936 (Ungaretti 2010, 17-128).

Ci riallacciamo dunque a quanto venivamo dicendo a proposito di Baudelaire, e anche del 'sistema' di valori poetici, e di forme metriche che Ungaretti viene cercando nella prima modernità, un soggetto certo non nuovo, né insolito, per chi si occupa di Ungaretti, e che si articola attorno alla riscoperta del Barocco, del Seicento, di Góngora, soprattutto, e di Shakespeare, come altrettanti stadi di evoluzione, ed esemplare metamorfosi culturale 'metafisica', con 'metafisica' da intendersi nel senso di definizione tipica del passaggio, nella prima modernità, da Petrarca alle conseguenze moderne della sua poesia, e cioè, per dar loro nome, all'eredità secentesca della metafisica e del passaggio alla modernità in Spagna, come in Inghilterra<sup>10</sup>. Il tutto all'insegna di un inevitabile radicamento nel Barocco come caratteristica del moderno, del nuovo se si vuole, e, nell'ottica in cui ci stiamo ponendo, quella del replicarsi della poetica della prima modernità tra Sei e Settecento, nel suo discendere, poi, fino a Mallarmé quale primo interprete dell'avvento del modernismo. Si tratta dello stesso 'movimento' esistenziale che Ungaretti trova nel suo lento assuefarsi a Roma, quello che troviamo testimoniato in "Interpretazione di Roma" (1974, 603-612).

Si tratta dunque dell'Ungaretti che rievoca come stretto antecedente, anzi quali prime figure del Barocco romano, se non della stessa Roma come luogo esemplare del fiorire del Barocco, il Michelangelo de *Il Giudizio*, o de *La Pietà Rondanini*, identificato dunque il barocco quale segno più tipico e maturo del nostro Rinascimento, in opere che ispireranno poi tanto il neoclassicismo scultoreo di Canova quanto quello pittorico del primo Géricault:

Michelangelo, già dai suoi tempi, aveva rappresentato nel *Giudizio* il Cristo dell'*Apocalisse*, il Cristo che tremendo giunge sui nubi, e già dai suoi tempi, Michelangelo aveva ritratto poi, nelle ultime due sue pietà, e specialmente nell'ultima, incompiuta, nella *Pietà Rondanini*, il Cristo che per pietà degli uomini ha, innalzando l'uomo sino alla sua divinità, da uomo, patito, con orrore di Dio, la morte. In quella pietà, la Madre è rappresentata mentre sorregge col

<sup>10</sup> Su Petrarca e il petrarchismo in stretto e importante rapporto con il barocco, soprattutto in rapporto con la scoperta di Ungaretti di Roma, e di Michelangelo quale artista del barocco, rinvio, ovviamente, a *Sentimento del Tempo*, uscito nel 1933 da Vallecchi e nei *Quaderni di Novissima*. Lo si trova ora in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie* (Ungaretti 1969, 529-542). Estraiamo queste righe su Petrarca, e su ciò che chiameremmo la scoperta del vuoto: "Petrarca si trovava – ed ecco come Roma arrivò a diventare la mia città – in presenza di rovine e la sua memoria la memoria d'un uomo che volesse di nuovo illuminare con una ripresa di possesso dell'antica esperienza, la memoria non gli offriva di quell'antico che rovine, che aspetti mutilati [...]. Dunque da una parte una poesia effetto di mutilazione, dall'altra parte una poesia effetto della consapevolezza che il rinnovamento dovuto a quella mutilazione era stato autentico" (ivi, 531-532). C'è un altro passo che riteniamo fondamentale anche dal punto di vista dell'elaborazione di una poetica, a partire da ciò che può definirsi la vertigine barocca, o il barocco essenzialmente quale scoperta del vuoto: "Quando dicevo che il barocco provoca il sentimento del vuoto, che l'estetica del barocco romano era stata mossa dall'orrore del vuoto, citavo il Colosseo. Temo di non essere stato chiaro, L'orrore nel barocco proviene dall'idea insopportabile d'un corpo privo d'anima [...]. Poco fa si parlava del vuoto [...] il vuoto nell'ispirazione poetica appare con Michelangelo e poi con il barocco, che Michelangelo inventa" (ivi, 534-535).

braccio il corpo esanime, abbandonato di Gesù, con l'altra mano, che le diviene smisurata, premendogli il petto usando, per ravvivargli, ma senza speranza, il cuore terreno, una forza inuguagliabile, eppure d'una delicatezza non vista mai prima. In Michelangelo il Gesù del *Giudizio* e il Gesù della *Pietà Rondanini* sono due momenti diversi dell'ispirazione rappresentati in due distinte forme, e forse l'iconografia cristiana mai prima che il Manzoni avesse scritto i frammenti del Natale 1833, non aveva congiunto nella medesima immagine i due aspetti del Cristo e mai prima di sicuro aveva preso a modello per rappresentargli il volto, come il Manzoni del bambino Gesù. (Ungaretti 1974, 604)

Il Cristo umano che sceglie di patire la morte, e il Cristo divino, e tremendo, del Giudizio universale: l'umano e l'oltre-umano dunque, entrambi presenti nel barocco, nella costruzione barocca che Michelangelo vede prender forma nella sua Roma rinascimentale, e così dunque percepita dall'osservatore.

Scriva Ungaretti:

Non mi sono assuefatto rapidamente a Roma. Vi abito da più di quarant'anni e mi occorsero molti anni per rendermi familiare il Barocco, che è lo stile che in Roma predomina, e non incominciai a sentire Roma vicina al mio cuore se non quando capii che, in Roma, il Barocco ha origine da Michelangelo. Fu quando d'un tratto ai miei occhi il Barocco acquistò e perse le ragioni storiche della violenza dalla quale era stato sprigionato e dominato, e le ragioni della violenza le vidi nella giustizia e nella pietà per predestinazione operante tra i limiti fatali della catastrofe, oppure peggio, quando le ragioni della violenza vidi nella negazione di giustizia affermata dalla stessa dismisura della pietà. (Ivi, 605)

Sia come sia, il Barocco, l'interesse per il Barocco, generato in Ungaretti a Roma, affonda le sue radici nell'arte di Michelangelo, o nella Roma di Michelangelo, o meglio ancora nell'idea che ne ha Ungaretti, nel suo lungo acclimatarsi all'atmosfera della città eterna. L'appigliarsi a Michelangelo così diviene una delle derive di interesse, da valutare all'interno di un sistema del quale fa parte in modo forte, come *conditio sine qua non*, anche il moderno, cioè l'idea di moderno, di poesia moderna, di Ungaretti, con le sue condizioni di insorgenza, e il taglio di poetica che potentemente la caratterizza.

Il 4 luglio del 1951 usciva sul quarto numero di una nuova rivista milanese, *Aut-Aut*, un altro saggio di Ungaretti, "Góngora al lume d'oggi" (1974, 528-549), anche questo connesso al suo lavoro di traduzione, soprattutto inteso nel senso di elaborazione, e di affinamento delle poetiche e, come tale, lavoro di forte caratura teorica oltre che, naturalmente, necessario fondamento del lavoro analitico di Ungaretti, di fatto inteso nel senso di ricostruzione teorica e storico letteraria, e, in fondo, in quello di una definizione teorica forte, storicamente stratificata, del moderno.

Ungaretti aveva già lavorato su Góngora nella costruzione di un libro di traduzioni, con un titolo davvero emblematico dello stretto rapporto tra prima ed estrema modernità, *Da Góngora e da Mallarmé*, pubblicato nel 1948, anche se, in realtà, quale segno d'interesse per l'avvento del moderno, la prima traduzio-

ne di Ungaretti di alcuni *Sonetti* di Shakespeare la si trova nel 1944<sup>11</sup>. L'interesse per Góngora, nella prospettiva in cui ci poniamo, è già vivo, e presente, noi crediamo, soprattutto quale testimonianza dell'interesse di Ungaretti per il petrarchismo europeo, così come della definizione, proprio attraverso le scritture di Petrarca, e di Góngora, della prospettiva Barocca, in cui vengono entrambe poste, entrambe, diremmo, a diverso fondamento epocale del moderno.

Dunque Petrarca non solo dentro il Barocco, attraverso i *Sonetti* di Shakespeare, ma Petrarca anche dentro la stessa modernità, anzi Petrarca come antecedente e, invero, primo maestro del Moderno. Questo è quanto leggiamo in un passo su tempo e scrittura, tempo e poesia, delle *Lezioni brasiliane* (2000, 469-680) di Ungaretti, nel quale la modernità di Petrarca sta nell'idea del tempo come di una dimensione fluida che, in realtà, è soprattutto il sentimento del passato e della memoria, e cioè il sentimento del finire, trasformarsi, cangiare e pur rimanere, delle cose, il tutto formulato come una folgorazione:

Per il Petrarca il tempo cristallizzato che era l'eterno, si sgela, è un cristallo che si sgela, che fluisce, che torna ad essere tempo, che fluisce come nella realtà fluisce, non come acqua, ma meno ponderabile d'un fumo. Il mondo delle cose, il mondo esteriore cioè, il mondo oggettivo è tempo, come è tempo il mondo soggettivo, come siamo tempo noi stessi. (2000, 554-555)

Sicché, infine, Laura non è che una figura del tempo, è il sentimento del passato, il segno, il ricordo di ciò che muore nel tempo, poiché, come dice Ungaretti, le poesie più belle del *Canzoniere*, sono quelle in morte di Laura. Ovvio, così, il richiamo al Petrarca dal sonetto XVIII del *Canzoniere*, *Rerum vulgarium fragmenta*, *Quand'io son tutto volto in quella parte*, e in quel sonetto, a quel verso così caro a Ungaretti, "e m'è rimasta nel penser la luce" da Petrarca, *Canzoniere* XVIII, come unico senso e totale ragione della poesia in quanto permanenza che trova figura nella fluidità del tempo che passa, il permanere come un segno fermo nello svanire della vita, delle cose<sup>12</sup>.

Ciò che più interessa ai nostri fini, è l'idea, infine, del legame, se non del ponte gettato da Ungaretti tra Petrarca e il Barocco, l'idea di una continuità a partire dal Petrarca come punto fondamentale nella storia della poesia, e anche del costume, anzi delle mentalità europee tra Trecento e Seicento:

Il Seicento è stato un secolo grande [...]. Góngora era un poeta di prim'ordine [...] che non sa, volendo salutare la partenza dell'*Armada* nell'ora critica della sua Patria, se non gridare contro Elisabetta, la Regina della nemica Inghilterra, un verso del suo Petrarca: *Fiamma dal ciel su le tue trecce piova!* (Ungaretti 1974, 411)

E, infine, non è Góngora il solo a invitare al Petrarca; nell'ottica di Ungaretti, al Petrarca invitano anche Shakespeare e Camões e Racine, e Goethe e Leopardi, in una lunga lista di poeti: una catena della memoria che porta, non serve dirlo,

<sup>11</sup> Si veda *XXII sonetti di Shakespeare* (Ungaretti 1944).

<sup>12</sup> Si veda "Il poeta dell'oblio" (Ungaretti 1974, 398-422).

da Petrarca fino a Mallarmé, fino alla poesia di Mallarmé come apertura verso l'estrema modernità, tuttavia presagita, e preparata dal tempo del Barocco. Mallarmé, scrive Ungaretti,

aveva avuto sentore di Góngora? Góngora, sollecitando la propria memoria a emanciparsi da monumenti e da mummie, fattole attraversare l'inferno per darle tempera, la invitata a trascendersi in una durata che potesse salvarla meglio dei poveri espedienti dell'arte. (Ivi, 450)

A noi non resterebbe dunque altro da dire su memoria e poesia, ovvero, meglio, sul cangiarsi, e fissarsi, nel tempo, e al di fuori dello stesso, della memoria in poesia, anche nel tempo della nostra postrema Modernità, dopo Mallarmé. In realtà, forse, ora, non tanto importa chiedersi – come fa Ungaretti – se Mallarmé avesse avuto sentore di Góngora, mentre rimane vero che Góngora comunque, e il barocco, segnano, e segnalano, una delle più importanti, e battute, fra le molteplici strade – la tradizione – che da Petrarca portano all'ultramoderno.

#### Riferimenti bibliografici

- Aneschi Luciano (1953), *Del Barocco e altre prove*, Firenze, Vallecchi.  
 — (1960), *Barocco e Novecento con alcune prospettive fenomenologiche*, Milano, Rusconi e Paolazzi.
- Benjamin Walter (1974), *Ursprung des Deutschen Trauerspiels*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhauser, Frankfurt am Main, Suhrkamp. Trad. de Sibylle Müller (1985), *Origine du Drame Baroque Allemand*, Paris, Flammarion.
- Carrà Carlo (1919), *La pittura metafisica*, Firenze, Vallecchi.
- Calvesi Maurizio (1982), *La metafisica schiarita. Da De Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*, Milano, Feltrinelli.
- d'Ors Eugenio (1933), *Lo barocco*, Madrid, Rosa e Ballo.
- Domenichelli Mario (2020), "Mario Praz's Metaphysics: T.S. Eliot, Montale, and De Chirico", *Strumenti critici*, 35, 152, 9-22.
- Esposito Edoardo, Patey Caroline, a cura di (2017), *Il Modernismo delle riviste tra Europa e Stati Uniti*, Milano, Ledizioni.
- Garcia Lorca Federico (1962), *Obras completas*, recopilacion y notas de Arturo del Hoyo, prologo de Jorge Guillen, epilogo de Vicente Aleixandre, Madrid, Aguilar.
- Noel-Johnson Victoria (2019), *Giorgio De Chirico: Ungaretti, il volto della metafisica*, Milano, Skira.
- Pietromarchi Luca (2012), "La grande lezione di Bo su Mallarmé", *Studi Urbinati*, 77, 59-68.
- Praz Mario (1945), *La poesia metafisica inglese del Seicento*, Roma, Edizioni italiane.
- Sanesi Roberto, a cura di (1961), *I Poeti metafisici inglesi del Seicento*, Parma, Guanda.
- Tabanelli Giorgio (1986), *Carlo Bo. Il tempo dell'Ermetismo*, Milano, Garzanti.
- Ungaretti Giuseppe (1916) *Il porto sepolto*, Udine, Stabilimento tipografico friulano.  
 — (1944), *XXII sonetti di Shakespeare*, scelti e tradotti da Giuseppe Ungaretti, Roma, Documento libraio editore.  
 — (1969), *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Milano, Mondadori.

- (1974), *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di Mario Diacono, Luciano Rebay, Milano, Mondadori.
- (2000), *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, a cura di Paola Montefoschi, Milano, Mondadori.
- (2010), *Vita d'un uomo. Traduzioni poetiche*, a cura di Carlo Ossola e Giulia Radin, Milano, Mondadori.

# La poetica della conchiglia. Tra Ungaretti e Joyce

Monica Venturini

## Abstract:

Nell'articolo si intende proporre un'analisi relativa all'ultimo Ungaretti e al rapporto esistente con James Joyce rintracciato nei saggi e nei testi. Si analizzano qui, in particolare, tre poesie comprese in *Dialogo* (1968), ultima sua raccolta, scritta a quattro mani con Bruna Bianco. L'analisi viene condotta anche grazie alle carte conservate presso il Fondo Ungaretti (Biblioteca Nazionale Centrale di Roma). Emerge qui l'avvio di una nuova poetica, definita "della conchiglia", volta a rielaborare la tradizione letteraria tramite tecniche messe a punto grazie alla traduzione.

**Parole chiave:** anni Sessanta, Joyce, poesia, traduzione, Ungaretti

S'il y eût une poésie des merveilles et des émotions de l'intellect (à quoi j'ai songé toute ma vie), il n'y aurait point pour elle de sujet plus délicieusement excitant à choisir que la peinture d'un esprit sollicité par quelqu'une de ces formations naturelles remarquables qui s'observent çà et là (ou plutôt qui se font observer), parmi tant de choses de figure indifférente et accidentelle qui nous entourent.  
(P. Valéry, "L'homme et la coquille")

From dewy dreams, my soul, arise,  
From love's deep slumber and from death,  
For lo! the trees are full of sighs  
Whose leaves the morn admonisheth  
(J. Joyce, XV, *Chamber Music*)

## 1. Sulle tracce di Joyce

La questione della traduzione è, nell'opera ungarettiana, strettamente connessa tanto all'autobiografia, quanto a quella 'sfida dell'intraducibilità' che la poesia costantemente offre al lettore, rinnovandone al contempo il significato

Teresa Spignoli, University of Florence, Italy, [teresa.spignoli@unifi.it](mailto:teresa.spignoli@unifi.it), 0000-0002-9325-651X  
Gloria Manghetti, Gabinetto G.P. Vieusseux, Italy, [gloria.manghetti@gmail.com](mailto:gloria.manghetti@gmail.com)  
Giovanna Lo Monaco, University of Florence, Italy, [giovanna.lomonaco@unifi.it](mailto:giovanna.lomonaco@unifi.it), 0000-0002-0886-3703  
Elisa Caporiccio, University of Florence, Italy, [elisa.caporiccio@unifi.it](mailto:elisa.caporiccio@unifi.it), 0000-0001-9279-719X

Referee List (DOI 10.36253/fup\_referee\_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

Teresa Spignoli, Gloria Manghetti, Giovanna Lo Monaco, Elisa Caporiccio (edited by), *"Il tramonto d'Europa". Ungaretti e le poetiche del secondo Novecento*, © 2023 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0125-4, DOI 10.36253/979-12-215-0125-4

storico e il dialogo con le forme della tradizione. Da Góngora a Mallarmé – come recita il titolo di un libro ungarettiano di traduzioni uscito nel 1948 – da Shakespeare a Racine, per citare solo i nomi di alcune delle grandi personalità tradotte da Ungaretti nel secondo dopoguerra, le traduzioni si declinano nel tempo, in modo parallelo e contiguo rispetto alla produzione poetica con forti corrispondenze tematico-formali ampiamente rilevate dalla critica più recente<sup>1</sup>.

Il nome di Joyce<sup>2</sup>, pur non comparando tra gli autori al centro di questa fitta attività ungarettiana, almeno per ciò che riguarda i progetti realizzati, emerge a proposito di ben tre testi appartenenti all'ultima fase creativa, inseriti in *Dialogo* (Ungaretti 1968), realizzati proprio a partire da puntuali citazioni joyciane, in corrispondenza di una nuova ripresa dell'ispirazione poetica dominata dalla figura di Bruna Bianco, poetessa brasiliana con la quale il poeta intratterrà, negli ultimi anni, un'appassionante relazione e un fitto sodalizio intellettuale. 'Omaggio e testimonianza'<sup>3</sup>, quest'opera giunge dopo cinque anni di silenzio, grazie alla relazione d'amore tra i due che riaccende l'ispirazione e porta a questa ulteriore fase di ritorno al canto. Il tema dell'amore senile – già peraltro presente in *Un Grido e Paesaggi* (1954) e in *Taccuino del vecchio* (1960)<sup>4</sup> – qui alternato all'illusione di giovinezza viene modulato tramite numerose 'ripresimitazioni', dall'eco dei canti arabi alla ripresa dell'epigramma alessandrino – "Aspra è la strada e buia non m'importa / Vivente face è l'amata mia" (*Stella*, 2020, 1132) – tradotto più volte dal poeta e rielaborato nella prima poesia scritta per Bruna, *Stella*, a quelle joyciane dei testi successivi, seguendo il *fil rouge* del *topos* Amore-Morte, già ampiamente presente nella produzione precedente. Un certo tono colloquiale, come ben rileva Saccone, connota fin dall'incipit questo "piccolo canzoniere d'amore" (2018 [2012], 265) non disgiunto, però, da una fitta trama di riferimenti intertestuali e intratestuali che rendono il dettato estremamente denso e ricco di molteplici rinvii.

Se la produzione saggistica ungarettiana è costellata, infatti, di omaggi, più o meno espliciti, a poeti come Baudelaire, Apollinaire, Valéry, Mallarmé, e ancora Dante, Petrarca, Leopardi, i luoghi nei quali si incontra il nome di Joyce corrispondono, nel volume che raccoglie i saggi e gli scritti ungarettiani, ad appena quattro occorrenze. Ne parla nel 1929, in una recensione degli *Indifferenti*

<sup>1</sup> Si veda *Vita d'un uomo. Traduzioni poetiche* (Ungaretti 2010).

<sup>2</sup> Ungaretti lo aveva incontrato alla fine degli anni Venti, come si legge in *Album Ungaretti*: "A casa della Principessa di Bassiano, mecenate della rivista *Commerce* cui collaborava, incontrò Joyce che parlava triestino" (1989, 170).

<sup>3</sup> Si fa riferimento al *Commento* a cura di Carlo Ossola, Francesca Corvi e Giulia Radin. Qui si legge: "il senso più coerente delle poesie ungarettiane di questi anni va cercato nella 'vita d'un uomo'. A partire, infatti, da *Canto a due voci* [...], scritto per Jone Graziani, Ungaretti inizia quel 'responsorio' d'amore che è quasi rappresentazione cortese, meditativo 'ristate a veder' gli 'strazi' prodotti nel cuore dall'amore senile, le ferite che procura ogni illusione di giovinezza" (Ungaretti 2020 [2009], 1127).

<sup>4</sup> Entrambe le raccolte si trovano ora, così come *Dialogo*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie* (Ungaretti 2020).

(1929), dal titolo “Un romanzo”, uscita su *Il Tevere*, il 9-10 agosto, accostando, ad apertura dello scritto, due nomi che ‘pesano’:

Non so perché si vuole che il romanzo di Moravia, di cui tanto si parla, esca da Freud o da Joyce. Qui nell’indagine psicologica, il metodo è quello del romanziere dell’800, del periodo della “fetta di vita”, com’essi dicevano; e siamo qui molto lontani da quella truculenza lirica per la quale, forse, Joyce è destinato a rimanere nella storia letteraria, come il Rabelais del suo tempo. (Ungaretti 2001 [1974], 205)

Seguono, nella recensione, il ricorso al concetto joyciano di “illuminazione”, assente secondo Ungaretti in Moravia, ma in grado di mostrare più della logica e una più ampia riflessione sull’indifferenza dei personaggi rappresentanti di “una certa china della società” che porterebbe – scrive Ungaretti – “verso un regno tetro di scimmie educate” (ivi, 206).

Più avanti in uno scritto apparso per la prima volta come introduzione al catalogo della mostra documentaria su *Commerce*<sup>5</sup> – “di certo l’antologia internazionale meglio portata a compimento della letteratura del primo cinquantennio del Novecento” (ivi, 661) – pubblicato nel 1959, Ungaretti si riferisce a Joyce per sottolineare l’apporto fortemente innovativo della rivista, di cui si ripercorre qui la storia. Il successo di questo progetto di valore è inevitabilmente legato ad una fitta serie di traduzioni proposte da grandi interpreti, compreso lo stesso Ungaretti, autori che contribuiranno a rendere lo scenario letterario del momento sempre più aperto e internazionale: Pasternak pubblicato nel 1925, Fargue accostato a Joyce, Eliot tradotto da Perse, Leopardi tradotto da Crémieux e da Ungaretti, e ancora Kafka, Faulkner, Virginia Woolf: “In Italia pochi sanno di Fargue. E nella stessa Francia quanti sono oggi a ricordarlo? Era un prodigioso inventore di linguaggio, prodigioso quanto Joyce, forse, sebbene in tutt’altra linea di ricerche” (ivi, 662).

Nel 1956, in occasione dell’incontro tra scrittori occidentali e sovietici, organizzato dalla Società Europea di Cultura, Ungaretti torna a sottolineare il valore innovativo e di rottura dell’opera di Joyce, – questa volta accostato a Proust e Kafka – pari all’apporto di Schönberg nel mondo musicale:

Proust, Kafka ou Joyce me paraissent de valeur capitale, par l’approfondissement qu’ils apportaient à l’expression littéraire, pour la placer sur le même plan que celui qu’avait atteint la connaissance humaine au moment ou ils élaboraient leurs œuvre. En ce sens, on doit les considérer comme aussi importants at aussi révolutionnaires qu’un Shakespeare, qu’un Goethe ou qu’un Dostoïewski. (Ivi, 867-868)

Molto più avanti, nel saggio dedicato ad Allen Ginsberg, elaborato in occasione della presentazione a Napoli del volume antologico *Jukebox all’idrogeno*,

<sup>5</sup> Lo scritto verrà ripubblicato in *Prospettive Meridionali* nel 1959, confluirà poi nel volume *Saggi e interventi* (Ungaretti 2001, 661-665). Si veda al riguardo Tortora (2012).

uscito nel 1965, con testi tradotti da Fernanda Pivano, Ungaretti cita nuovamente Joyce, indagando sugli aspetti di contiguità esistenti tra Ginsberg e Apollinaire: “Le parole di Apollinaire erano lievi, egli aveva una tale delicatezza di parola che anche nel descrivere la guerra, tutto veniva composto in un fiorire melodioso di colori feerici” (ivi, 719). Ungaretti si riferisce qui alla tecnica della simultaneità che, in qualche modo, permetterebbe di avvicinare Apollinaire a Joyce:

La tecnica della simultaneità, da Apollinaire introdotta nella poesia, consiste nell'accostare gli eventi, presentandoli non in un certo ordine di luogo e di tempo, ma registrandoli uno dopo l'altro così come si affacciano alla mente, in presenza di un determinato viso, di una determinata idea, o di un determinato ricordo d'una persona. Essa è stata in modi più complessi, adoperata da Joyce, è stata adoperata fino a oggi da diversi altri, ed è adoperata da Ginsberg, anche. (Ivi, 719-720)

Joyce è dunque sempre citato, nelle riflessioni ungarettiane, come scrittore della rottura e dell'innovazione, voce essenziale della letteratura novecentesca con il quale il poeta doveva evidentemente condividere la vocazione sperimentale, nonché temi e motivi che, come è noto, negli anni Sessanta, torneranno prepotentemente attuali, in relazione non solo al genere del romanzo – e in questo caso la ‘funzione Joyce’ si mostra evidente quanto ampiamente indagata – ma anche alla poesia e agli ardui esperimenti che connotano l'intero decennio:

Questa funzione volta ad aumentare il tasso di complessità è particolarmente evidente durante la ricezione a caldo, negli anni del Modernismo (o immediatamente dopo), e negli anni Sessanta, quando avanguardia e sperimentalismo si fanno più pressanti e richiedono un'indagine del reale diversa da quella realizzata a partire dal secondo dopoguerra. È la dimostrazione che l'opera di Joyce riemerge con particolare forza ed evidenza nei momenti di crisi e di passaggio, finendo per essere un modello di riferimento, un esempio su cui misurarsi, un obiettivo da perseguire. (Tortora, Volpone 2022, 11)

Le poesie joyciane da cui Ungaretti parte – la XXVI e la XXXIV di *Chamber Music* (1907) e *A Memory of the Players in a Mirror at Midnight* di *Pomes Penyeach* (1927)<sup>6</sup> – per elaborare *La conchiglia*, *Dono* e *È ora famelica* di *Dialogo*, si pongono come modelli di un'iniziale imitazione, di un esercizio poi divenuto altro, senza dubbio più di un omaggio, scrittura che inizialmente aderisce al testo originale ma poi lascia emergere la cifra peculiare della poesia ungarettiana. La musica, innanzitutto, la giovinezza, ma anche “un doppio senso alquanto lontano da ogni sentimentalismo” (Joyce 1993, 9), come scrive Rossi, connotano la prima raccolta poetica joyciana, distante dai noti esperimenti narrativi della stagione successiva che avranno nell'*Ulysses* (1922) la massima e più ardita espressione, *work in progress* per eccellenza della letteratura novecentesca.

<sup>6</sup> Entrambi ora contenuti nel volume *Poesie* (Joyce 1993 [1961]).

Anche l'opera successiva, *Pomes Penyeach*, propone testi appartenenti ad anni precedenti, dal 1904 al 1924, ma con l'accentuazione di un carattere riflessivo, più tendente alla rievocazione e al ricordo che all'azione. In alcune di queste poesie si acuisce, inoltre, un forte disincanto, "quella dialettica amara, quella meditazione acerbamente aspra contro sé e la propria sorte, tinta di ri-belle irrisione" (ivi, 20).

Più numerose le tracce joyciane nell'ampio e, in parte ancora oggi disperso, epistolario ungarettiano: in una lettera del dicembre 1922 all'amico Paulhan, accanto ai nomi di Aragon, Cecchi e Savinio compaiono anche quelli di Valéry e Joyce. Si fa in particolare riferimento all'articolo di Cecchi sull'*Ulysses* che uscirà su *La Tribuna* nel marzo dell'anno successivo:

Est-ce que une traduction de Joyce va paraître? J'aimerais, en l'achetant bien entendu, l'avoir. Si Cecchi – qui prépare pour la *Ronda* un grand article sur Joyce – pouvait en avoir le texte en anglais même en s'engageant à le restituer, vous lui rendriez un grand service. Voulez-vous en parler à Valéry Larbaud? (Ungaretti 2022, 439-440)<sup>7</sup>

E ancora sempre a Paulhan scrive, nel settembre del 1931, a proposito di versi joyciani che lo avevano colpito: "J'avais lu dans *Bifur* des poèmes anciens de Joyce, écrits je crois à Trieste. Ils me semblaient d'une veine très pure. Si Joyce a un group de ces poèmes, ce serait une fête de les donner aussi dans le numéro de décembre" (ivi, 596-597). Ma è soprattutto negli anni Cinquanta e Sessanta che le riflessioni intorno a Joyce si ampliano come emerge negli scambi epistolari che Ungaretti ha con Sanguineti, Anceschi e ancora con Paulhan. Nel luglio del 1956, Ungaretti ringrazia Sanguineti, dopo aver ricevuto, letto e apprezzato *Laborintus* (1956) e gli comunica di averlo segnalato per la rosa finale del Premio Viareggio-Rèpaci, descrivendo così l'opera: "Certe audacie del Futurismo, e l'esperienza di Joyce e di taluni anglosassoni, sono state da Lei assimilate con una originalità davvero ammirevole" (ivi, 858-859)<sup>8</sup>.

Mentre nel gennaio del 1957, Ungaretti scrive ad Anceschi per elaborare una serie di critiche a *il verri* e alla sua copertina e, più avanti, anche verso Pound, rispetto al quale la linea Mallarmé-Valéry è dal poeta indicata come quella più innovativa per la poesia europea, aggiungendo poi: "E non nego che ci possano essere umoristi, o psicologisti-narrativi, o maccheronici (Proust o Joyce); ma è sempre, anche se in versi, arte della prosa, e, nel caso, su questa strada abbiamo Gadda, e ha saputo come trovarla" (ivi, 863-864)<sup>9</sup>. Questa osservazione pone l'accento sui confini tra prosa e poesia, questione essenziale per la poesia italiana

<sup>7</sup> Lettera di Ungaretti a Jean Paulhan, datata dicembre 1922.

<sup>8</sup> Lettera di Ungaretti a Sanguineti, inviata da Roma, il 18 luglio 1956. Qui viene riportato anche un ampio brano tratto dalla risposta di Sanguineti: la lettera è del 21 luglio 1956: "mi è soprattutto caro ciò che Lei scrive intorno al modo in cui sono state da me riprese certe esperienze del Futurismo o di scrittori di lingua inglese" (ivi, 859). La lettera è conservata presso il Fondo Ungaretti della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.

<sup>9</sup> Lettera di Ungaretti ad Anceschi, inviata da Roma, il 28 gennaio 1957.

del secondo Novecento, con esiti e sperimentazioni che tendono ad eliminare rigide distinzioni, in direzione di una crescente ibridazione.

A Paulhan, il 16 marzo 1958, scrive, riflettendo sulle novità presenti in *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957):

La fureur de Sade est inégalable; mais la fureur de Gadda est digne qu'on la dise une véritable fureur. Le récit: c'est Flaubert l'auteur auquel il fait plutôt penser: tout Flaubert, y compris, bien entendu, Bouvard et Pécuchet. Le langage: Gadda sans doute est plus près de Rabelais que de Joyce, mais il n'oublie pas qu'il y a eudernièrement sur terre Joyce, tout en suivant naturellement la tradition italienne dans le sens de recherches, celle du Folengo. C'est, depuis le Manzoni, notre meilleur romancier. (Ivi, 878-879)<sup>10</sup>

## 2. A Bruna

Lo scambio epistolare tra Ungaretti e Bruna Bianco<sup>11</sup> illumina il lavoro ungarettiano sui testi joyciani offrendo molti importanti spunti per ricostruire non solo il rapporto tra i due, ma anche il particolare contesto di produzione di queste “variazioni inventive” (Ungaretti 1989, 265) e le caratteristiche assolutamente nuove e, in parte, sorprendenti della poesia ungarettiana successiva a *Taccuino del Vecchio*, in un tempo in cui la riflessione sulla vecchiaia, la durata e la morte è giunta alla sua massima espressione, mai interrompendo quella inesausta ricerca sempre presente in ognuna delle diverse fasi attraversate:

Bruna, mio vivente amore di Poesia,

ieri, sabato, aspettando il sonno, ho preso ieri notte in mano testi di Joyce. Joyce, lo sai, è uno scrittore di lingua inglese, che ha per una parte principale concorso a rinnovare le lettere d'oggi. Erano testi di poesia, e, aspettando il sonno, non li ho tradotti, ne ho tentato delle imitazioni, e forse sono componimenti, e direi meglio poesie, del tutto diversi. Sono imitazioni come quella che fece il Leopardi per la *Feuille* di J. V. Arnault: ricordi? (Ungaretti 2017, 13-14)<sup>12</sup>

Il 4 ottobre 1966 scrive a Bruna facendo riferimento a *La conchiglia* (2020, 344-345), definita ancora “una imitazione”: “Una delle poesie di Joyce ho dovuto ritoccarla, perché in qualche punto non mi suonava bene. C'è un punto ver-

<sup>10</sup> Lettera di Ungaretti a Paulhan, inviata da Roma, il 16 marzo 1958.

<sup>11</sup> Si veda *Lettere a Bruna* (Ungaretti 2017).

<sup>12</sup> Lettera di Ungaretti a Bruna Bianco, datata 2 ottobre 1966. La lettera prosegue così: “Sei come un soldato, con la fermezza, con la disciplina, con la precisa puntualità d'un soldato. Nello stesso tempo Ti senti e sei libera come l'aria”. Nella parte finale si legge: “Ma ho avuto tanta fortuna lo stesso, quel giorno, e so che t'amo, e che, anche con gli anni che mi pesano, amare può essere assurdità, ma è luce, luce” (Ungaretti 2017,15). *La tua luce* è il titolo di un'altra poesia contenuta in *Dialogo* (2020, 346) e *La Luce* (1971) sarà anche intitolata l'opera uscita postuma, con litografie di Piero Dorazio.

so la fine che ancora dovrò ritoccare. Il lavoro della poesia, lo sai bene, è lento e difficile” (Ungaretti 2017, 18)<sup>13</sup>. E ancora, due giorni dopo:

Trascrivo ancora la mia poesia da Joyce, per indicarti quanto lavoro costa mettere a posto un ritmo, tenendo conto della sintassi, della posizione dei vocaboli, dei valori fonici delle sillabe. Erano 6 (sei) anni che non facevo più poesia. / Devo a te anche il miracolo di avere ritrovato le vie del canto. Ho ancora la parola arrugginita. (Ivi, 21)<sup>14</sup>

Le imitazioni, dunque, prendono forma di testi autonomi solo dopo un intenso lavoro di traduzione e riscrittura che porterà a nuovi esiti in grado di lasciar trasparire il modello, senza però che venga seguito, né interamente imitato. Ungaretti ‘attraversa’ Joyce, dialoga con i suoi testi, declinando, però, voce poetica e ritorno al canto in modo del tutto personale, senza mai perdere il “centro” del proprio fare poesia. La traduzione seguita dal poeta è quella di Alfredo Giuliani nell’edizione mondadoriana delle poesie joyciane risalente al 1961, come suggerisce Marianni<sup>15</sup>, e alcune precise scelte dimostrano (“accostare” per *to lean*, “demente” per *mad*, “ora degli spettri” per *ghosting hour*). In *È ora famelica* la fonte è rappresentata dagli ultimi tre versi di *A memory of the Players in a Mirror at Midnight*. Qui il tema erotico viene amplificato rispetto al testo joyciano del 1917.

*A memory of the Players in a Mirror at Midnight*    *È ora famelica*

[...]

È ora famelica, l’ora tua, matto.

Dire hunger holds his hour.

Pluck forth your heart, salblood, a fruit of tears. Strappati il cuore.

Pluck and devour!

Sa il suo sangue di sale

E sa d’agro, è dolciastro essendo sangue.

Orrenda fame ha la sua ora.

Strappati il cuore, salso sangue, frutto di lagrime,  
strappa e divora! (Joyce 1993, 148-149)

Lo fanno, tanti pianti,

Sempre di più saporito, il tuo cuore.

Frutto di tanti pianti, quel tuo cuore,

Strappatelo, mangiatelo, saziati. (2020, 341)

Se è vero, come fa notare Marianni<sup>16</sup>, che gli ultimi tre versi joyciani rappresentano il nucleo da cui Ungaretti parte, il termine “agro” del v. 4 richiama allora

<sup>13</sup> Lettera di Ungaretti a Bruna Bianco, datata 4 ottobre 1966.

<sup>14</sup> Lettera di Ungaretti a Bruna Bianco, datata 6 ottobre 1966.

<sup>15</sup> Si veda Marianni (1980); il saggio è stato poi ripubblicato successivamente con poche modifiche (Marianni 1991).

<sup>16</sup> Si veda Marianni (1981).

inevitabilmente anche la parte precedente del testo joyciano, in Ungaretti reso con l'ossimoro dato dal sapore aspro del sangue misto alle lacrime con quello dolce, o meglio per assonanza "dolciastro" – "Love's breath in you is stale, worded or sung, / as sour as cat's breath, / harsh of tongue" ("Fiato d'amore è guasto in te, parole o canti / agro come fiato di gatto, / scabro di lingua") (Joyce 1993, 146-147) – instaurando così un evidente rinvio ma privo dell'ironia dei versi di partenza. La "ferocia auto-cannibalesca", in Joyce motivo di amara ironia, diventa nel testo ungarettiano, motivo tragico. Il significato del testo trova nelle singole parole la chiave di lettura più evidente. Così la serie "matto" (v. 1) – "cuore" (vv. 2, 6 e 7) – "sangue" (vv. 3 e 4) – "pianti" (vv. 5 e 7) si sovrappone a quella data da imperativi "impossibili" che paradossalmente perdono forza, nella ripetizione, quasi volgendosi in accorata preghiera, *invocatio* o supplica: "Strappati" (v. 2) – "Strappatelo, mangiatelo, saziati" (v. 8).

Il termine "famelica", presente anche in altri luoghi dell'opera ungarettiana, da *Popolo* (2020, 54-5) a *Ultimi cori per la Terra Promessa* (2020, 313-321), rafforza il tema erotico-amoroso sin dall'incipit del testo, richiamando immagini legate al *topos* di Amore-Morte e, in particolare, al motivo del cuore mangiato, nel quale riecheggia un'antica tradizione, dalla *Vita nova* di Dante alla novella di Tancredi e Ghismunda del *Decameron*.

In *Dono*, "in una sorta di paradossale ninna nanna" (Di Martino 2006, 106), dall'esplicito sapore litanico, il modello joyciano viene rielaborato attraverso l'evidente rinvio shakespeariano; il "modello nel modello", si potrebbe così definire, viene però cambiato di segno e di tono e, infine, sovvertito, senza per questo cessare di essere evidente e volutamente esposto.

*Chambers Music, XXXIV*

Sleep now, O sleep now,  
O you unquiet heart!  
A voice crying "Sleep now"  
Is heard in my heart.  
The voice of the winter  
Is heard at the door.  
O sleep, for the winter  
Is crying "Sleep no more".  
My kiss will give peace now  
And quiet to your heart –  
Sleep on in peace now,  
O you unquiet heart!

Ora dormi, dormi,  
Cuore inquieto!  
La voce che grida "Ora dormi"  
La sento nel cuore.

La voce dell'inverno s'ode alla porta.  
Oh, dormi, ch  l'inverno  
Grida "Pi  non dormire!"

Ora il mio bacio dar   
Quiete e riposo al tuo cuore...  
Ora dormi, dormi in pace,  
Cuore inquieto! (Joyce 1991, 114-115)

*Dono*

Ora dormi, cuore inquieto,  
Ora dormi, su, dormi.

Dormi, inverno  
Ti ha invaso, ti minaccia,  
Grida: "T'uccider   
E non avrai pi  sonno".

La mia bocca al tuo cuore, stai dicendo,  
Offre la pace,  
Su, dormi, dormi in pace,  
Ascolta, su, l'innamorata tua,  
Per vincere la morte, cuore inquieto. (2020,  
342)

Se, ad una prima lettura, emergono quali fonti non immediatamente evidenti, ma certo presenti, anche il Leopardi di *A se stesso* – “Or poserai per sempre / stanco mio cor” – l’eco del *Macbeth* (Atto II, scena 2, v. 36: “Methought I heard a voice cry ‘Sleep no more! / Macbeth does murder sleep’, the innocent sleep”) come rileva Palmery (1985, 49), ma anche dell’*Amleto* shakespeariano – “To die, to sleep; / To sleep, perchance to dream” – le radici profonde di questi versi affondano, però, nella ‘vita d’un uomo’. Da poesie del *Dolore* – si veda il riferimento all’inverno in *Giorno per giorno* (2020, 245-252) – a testi successivi come *Ninnananna* (ivi, 478), inviata nel 1955 a Bigongiari e legata, per temi e immagini, a *Cantetto senza parole* (ivi, 322-3). Se in *Ninnananna* – l’incipit così recita: “Dormi, la tua gioia s’acqueti, sogna, / Nel sogno risorta parrà infinita” (ivi, 478) – la figura di Antonietto emerge chiaramente, quasi fosse “condizione imprescindibile per il ritorno del poeta alla propria innocenza, alla serenità infantile” (ivi, 1234), facendo del *Dolore* un’opera aperta, senza fine, come il sentimento di perdita che continuamente si rinnova sulla pagina, anche a distanza di anni, in altri testi che ad esso si ricollegano. In *Dono*, il contesto amoroso trasforma quell’antico dolore in preghiera di pace, in una sorta di soliloquio cantilenante del poeta al suo cuore (“cuore inquieto” del v. 1 ricorre in chiusura nell’ultimo verso e “dormi” ritorna ben sei volte nell’intero testo) per allontanare il tormento. Qui e nel testo successivo, *La conchiglia*, si amplifica il carattere tragico del connubio Amore-Morte, tramite un “processo di drammatizzazione” che si riflette, come sottolinea Marianni (1980), nelle scelte formali: si trovano, infatti, il congiuntivo e il condizionale in luogo del presente e del passato.

XXVI da *Chamber Music*

*La conchiglia*

Thou leanest to the shell of night,  
Dear lady, a divining ear.  
In that soft choiring of delight  
What sound hath made thy heart to fear?  
Seemed it for rivers rushing forth  
From the grey deserts of the north?

That mood of thine, O timorous,  
Is his, if thou but scan it well,  
Who a mad tale bequeaths to us  
At ghosting hour conjurable –  
And all for some strange name he read  
In Purchas or in Holinshed.

Tu accosti un divinante orecchio,  
Mia signora, alla conchiglia della notte.  
In quel sommesso coro di delizie  
Quale suono spaurì il tuo cuore?  
Rassomigliava a fiumi scroscianti  
Dai grigi deserti del nord?

Ciò che tu senti, pensaci bene o timorosa,  
Senti pure colui che ci lasciò  
Eredi d'una storia demente  
Da evocare all'ora degli spettri.  
E tutto per qualche strano nome che lesse  
In Purchas o in Holinshed. (Joyce 1993,  
96-97)

1

A conchiglia del buio  
Se tu, carissima, accostassi  
Orecchio d'indovina,  
Per forza ti dovresti domandare:  
“Tra disperdersi d'echi,  
Da quale dove a noi quel chiasso arriva?”.

D'un tremito il tuo cuore ammutirebbe  
Se poi quel chiasso,  
Dagli echi generato, tu scrutassi  
Insieme al tuo spavento nell'udirlo.

Dice la sua risposta a chi l'interroga:  
“Insopportabile quel chiasso arriva  
Dal racconto d'amore d'un demente;  
Ormai è unicamente percettibile  
Nell'ora degli spettri”.

2

Su conchiglia del buio  
Se tu, carissima, premessi orecchio  
D'indovina: “Da dove – mi domanderesti –  
Si fa strada quel chiasso  
Che, tra voci incantevoli,  
D'un tremito improvviso agghiaccia il cuore?”.

Se tu quella paura,  
Se tu la scruti bene,  
Mia timorosa amata,  
Narreresti soffrendo  
D'un amore demente  
Ormai solo evocabile  
Nell'ora degli spettri.

Soffriresti di più  
Se al pensiero ti dovesse apparire  
Oracolo, quel soffio di conchiglia,  
Che annunzia il rammemorarsi di me  
Già divenuto spettro  
In un non lontano futuro. (2020, 344-345)

L'immagine della conchiglia rievoca anche figure presenti nella prima fase della poesia ungarettiana, creando così un duplice dialogo con il modello joyciano e con il proprio passato: si pensi, non solo ai morti "nell'imbuto di chio-ciola" (*Levante*, 2020, 45), come a ragione rileva Spignoli (2021, 70) ma anche agli "uomini / ritratti / nelle trincee / come le lumache nel loro guscio" (*In dormiveglia*, 2020, 80), al sasso levigato dalle acque o alla corolla di tenebre (*I fiumi*, ivi, 81-3) o anche agli "astrali nidi d'illusione" (*O Notte*, ivi, 141); a cui si aggiungono le "favolose testuggini" che si ridestano tra le alghe (*Tu ti spezzasti*, ivi, 255). I richiami testuali non si limitano a quelli fin qui individuati; secondo Guglielmi, infatti, si ritrova qui anche l'eco del mito di Palinuro, di quel "piloto vinto d'un disperso emblema" (ivi, 291), reso indimenticabile dall'incrollabile volontà di portare a termine la propria missione e dalla lotta, già persa, contro il sonno e la morte, trasposto però "in forma diaristica e lirico-sentimentale" (Guglielmi 1989, 115)<sup>17</sup>.

Il processo di drammatizzazione che interessa il testo ungarettiano lo allontana decisamente dal testo joyciano, tramite un'amplificazione ottenuta grazie al reiterarsi di alcuni specifici nuclei tematici, secondo il meccanismo di ripresa e variazione tipico della musica<sup>18</sup>. Il carattere interrogativo domina la sezione 1, dove la figura di indovina (Bruna) rappresenta la pur fragile speranza di trovare in qualche modo una risposta, rispetto a "quel chiasso", segno evidente, sonoro e disturbante del tempo presente<sup>19</sup>. Il testo joyciano offre lo spunto per una più ampia riflessione sulla vecchiaia e il tempo che passa, colti con fulminea sintesi nell'immagine del "racconto d'amore d'un demente"<sup>20</sup> da contrapporre al buio, "nell'ora degli spettri":

Nella poesia di Ungaretti sono colti e potenziati i soli aspetti drammatici. Ogni immagine distraente (i rivers rushing forth, i grey deserts of the north) è drasticamente soppressa. L'occasione letteraria (i due versi citati) in cui si

<sup>17</sup> Qui Guglielmi scrive a proposito di questa fase ungarettiana: "In piena crisi delle istituzioni poetiche novecentesche, delle quali era stato il massimo responsabile, Ungaretti sembra voler dare un'immagine plurale di sé, avvicinandosi a linee della poesia del Novecento, dalle quali aveva cominciato presto a prendere le distanze. E di questo sperimentalismo un altro documento sarà *Dialogo*, tarda raccolta del 1968, composta di poesie in stile medio o – secondo una direzione presa dalla poesia italiana – di un sublime abbassato" (1989, 115).

<sup>18</sup> Si veda in merito Spignoli (2014; 2021).

<sup>19</sup> A proposito di *La conchiglia*, Spignoli, nella parte finale del saggio citato dal titolo *Il "chiasso" della musica da Morte delle stagioni alle Nuove*, scrive: "Tramite la suggestione joyciana, Ungaretti recupera lemmi e immagini già contenute in una poesia dell'*Allegria – Levante* – basata sul contrasto tra il lieve sciabordio del mare contemplato dal giovane solitario a della nave, e il "chiasso" di poppa, reso attraverso l'uso delle onomatopee 'picchi di tacchi picchi di mani' associate ai 'ghirigori striduli' del clarino e alla danza degli 'emigranti soriani' " (2021, 70).

<sup>20</sup> Per i rinvii shakespeariani presenti e l'attenta analisi dei molteplici riferimenti presenti si vedano i recenti studi di Ilaria Natali, in particolare il saggio in corso di pubblicazione sulla rivista *Romanic Review*, " 'They were fated to meet'. James Joyce and Giuseppe Ungaretti " (in c.d.p.).

incentra la poesia dell'inglese, diventa amarissima occasione esistenziale: l'essere vecchio, l'approssimarsi della fine. Cupamente, la conchiglia profetizza al divinante orecchio "un non lontano futuro". (Marianni 1981, 200)

Il buio e il chiasso, di cui viene accentuata "la connotazione 'infernale' e angosciante" (Spignoli 2021, 71), non possono poi che rievocare la visione apocalittica elaborata da Ungaretti in questi anni e presentata dal poeta come diretto effetto della guerra, causa di "una violenza più forte della parola"<sup>21</sup> (Ungaretti 2001, 842) che porta l'uomo verso l'autodistruzione e che ha per sempre mutato non solo la poesia, ma qualsiasi forma di espressione. Al rischio di afasia e di crisi della cultura *tout court* Ungaretti oppone la minima resistenza rappresentata dalla tradizione letteraria, la tensione all'ascolto, "quel soffio di conchiglia" che resta, per guardare, ancora e nonostante tutto, al futuro.

La struttura bipartita, nonché la variazione dello stesso motivo in ciascuna parte, secondo quanto suggerisce Saccone, richiamerebbero anche il *Canto secondo* e il *Canto terzo de La Morte meditata* (2020, 222-223)<sup>22</sup> in *Sentimento del Tempo*; nell'intera sezione del *Sentimento* ritornano con insistenza i termini "buio", "morte", "sangue", "soffio", "cuore", tutti presenti anche in *Dialogo*. Inoltre, nel *Canto sesto* (2020, 226) si trova l'espressione "memoria demente" ("Solo tu, memoria demente, / La libertà potevi catturare", vv. 5-6) e nella conclusione i versi "Con voi, fantasmi, non ho mai ritengo, // E dei vostri rimorsi ho pieno il cuore / Quando fa giorno" (vv. 11-13).

### 3. La poetica della conchiglia

Tra le carte conservate presso il Fondo Ungaretti della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma<sup>23</sup> vi sono anche alcuni materiali relativi a *Dialogo* che confermerebbero il fitto lavoro di rielaborazione testuale alla base di queste poesie. Oltre alla stesura manoscritta (con inchiostro rigorosamente verde), con le combustioni di Burri a firma di Giuseppe Ungaretti e Bruna Bianco, le carte riportano anche alcuni appunti a margine: accanto al titolo è segnato "Salgo per te / amore per te salgo / il monte dei supplizi"<sup>24</sup>. L'appunto non può non rievocare, al di là della sua ascendenza biblica certamente presente, quale salita verso un 'Calvario amoroso', il titolo del romanzo di Octave Mirbeau del 1899, *Le Jardin des supplices*, dedicato alle torture in Cina e tradotto in italiano nel 1917.

<sup>21</sup> Nello scritto ungarettiano intitolato "Delle parole estranee e del sogno d'un universo di Michaux e forse anche mio" si legge: "Tutto si accumula sullo stesso piano, e tutto questo presente accumulato forma una specie di buio dove non si distinguono neppure i connotati del proprio tempo" (Ungaretti 2001, 843).

<sup>22</sup> Si veda in merito Ceccarelli (2021, 162-166).

<sup>23</sup> Si ringrazia la dott.ssa Eleonora Cardinale, responsabile presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma del Fondo Ungaretti, per le indicazioni fornite durante la ricerca.

<sup>24</sup> Raccolta Ungaretti, ARC 68. I. B, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, c.b2. Seguono le carte che riportano una serie di correzioni autografe relative ai testi *È ora famelica*, *Dono* e *Ho visto spegnersi*, ivi, c. b5.

Le varianti qui presenti relative a *La conchiglia* registrano alcune precise scelte: “il chiasso si fa strada / veniva a noi quel chiasso” > “Tra disperdersi di echi, a noi qual chiasso? / Da quale dove arriva?”; “La sua risposta dice a chi l’interroga:” > “Dice la sua risposta a chi l’interroga”; “giunge” > “arriva”; “La conchiglia” > “Su conchiglia”; “chiederesti” > “domanderesti”; “voci incantate” > “voci incantevoli”; “Se tu scruti la tua paura” > “Se tu quella paura, / se tu la scruti bene”<sup>25</sup>. I versi successivi hanno conosciuto vari interventi correttivi e compaiono qui diverse soluzioni, tutte poi superate: “Alla mente venendoti / Se in mente ti verrò / ti verrà / Al pensiero ti dovesse venire / Ciò / quello che sarò / che quell’anonimo sarò / In un futuro lontano”. Segue: “In un futuro non molto lontano” > “In un non molto lontano futuro”. Sul margine sinistro del foglio è segnato “Che buona profezia”. Il complesso lavoro di scrittura e riscrittura alla base di tutta l’opera ungarettiana è carattere distintivo anche di questa ultima fase della sua produzione come gli esempi citati e diversi carteggi provano<sup>26</sup>.

Secondo quanto a ragione scrive Baroncini, a proposito di questa poesia, l’immagine della conchiglia collega emblematicamente la seduzione dell’esotico alla percezione del vuoto, sino a divenire figura-chiave del barocco. Labirinto, natura, vuoto, ma anche profezia, futuro, creazione: Ungaretti dimostra qui ancora una volta d’essere profondamente sensibile al gusto barocco così come alle ascendenze simboliste – il Mallarmé di *Ses purs ongles très-haut dédiant leur onyx* (Mallarmé 1945, 68-69) – e al Valéry “dell’Homme et la coquille”<sup>27</sup> (2016, 57-79), altro testo senza dubbio presente nell’ampio quadro dei molteplici riferimenti:

Si tratta di un Valéry singolarmente affine a Ungaretti, soprattutto quando osserva che questi “objets privilégiés” incarnano un connubio unico di ordine e fantasia, invenzione e disciplina, semplicità e meravigliosa varietà, in modo tale da racchiudere il segreto dell’arte. [...] Dietro l’apparente perfezione geometrica della spirale, Valéry scopriva una torsione inattesa, un elemento di disordine, una dissimetria che attira lo sguardo, provocando una sorta di “vertige réglé”. (Baroncini 2008, 173)

La conchiglia diventa, tramite il modello di Valéry, immagine filosofica legata al femminile e connessa tanto alla vita quanto alla morte e al vuoto<sup>28</sup>. Si pensi a quanto nella pittura del Seicento la sua simbologia sia legata al senso

<sup>25</sup> Ivi, cc. b 7-8. Queste indicate sono solo una parte delle correzioni apportate a *La conchiglia*. Si vedano anche ARC 68. I. H, cc. 6-7 e cc. 46-47.

<sup>26</sup> Si veda in merito *L’allegria è il mio elemento. Trecento lettere con Leone Piccioni* (Ungaretti 2013).

<sup>27</sup> Il saggio viene pubblicato inizialmente con il titolo: “Les merveilles de la mer. Les coquillages” (1937), sarà riproposto da Valéry nelle *Variétés V* del 1944 con il titolo: *L’homme et la coquille*.

<sup>28</sup> Si veda in proposito Pellini (2015): “I due episodi maggiori della ricezione italiana di Valéry – Ungaretti e Magrelli, appunto – disegnano esemplarmente il destino di un’opera: da monumentale cauzione di un irrigidimento classicista, a stimolo seminale, e disperso nell’infinità del *work in progress*, di un’autoappresentazione fluida, metamorfica, aporetica”.

reiterato di *vanitas*, in particolare nelle nature morte dei pittori fiamminghi, in cui il sentimento religioso si andava spesso a sovrapporre allo sforzo conoscitivo messo in atto dall'uomo. Qui la conchiglia assume un aspetto più marcatamente "labirintico", con la tipica forma a spirale presente poi in molte rappresentazioni successive, più inclini a sottolineare l'aspetto meraviglioso e prodigioso che quello funebre. Simbolo persistente legato al paesaggio marino, nel Novecento – da Redon a Dalí, De Pisis e Morandi – conosce nell'arte molteplici declinazioni in dialogo con la natura da una parte, e con il tema della creazione artistica dall'altra. Nel noto saggio di Valéry, il cui rapporto con Ungaretti è stato ampiamente indagato dalla critica, tutto ciò viene reso tramite una sintesi articolata quanto illuminante:

I nostri artisti non traggono certo dalla loro sostanza la materia delle loro opere e serbano la forma che perseguono solo attraverso una particolare applicazione del loro spirito, separabile dal *tutto* del loro essere. Forse, quel che chiamiamo la *perfezione* nell'arte (e che non è ricercata da tutti, e che più d'uno disdegna) non è che il sentimento di desiderare o di trovare, in un'opera dell'uomo, questa certezza di esecuzione, questa necessità d'origine interna e questo legame indissolubile e reciproco della figura con la materia che la più piccola conchiglia mi mostra?<sup>29</sup> (Valéry 2016 [1988], 76-77)

La scrittura – e qui è opportuno citare anche il Bachelard de *La poetique de l'espace* (1957) che non a caso contiene un capitolo dal titolo *La coquille* dove la riflessione prende avvio proprio da Valéry – richiede dunque la finale cristallizzazione nell'opera o comunque in una forma fissa proveniente però da materia – ispirazione, vissuto, storia – un tempo fluida e informe:

Al guscio corrisponde un concetto talmente netto, sicuro, duro che, il poeta, ridotto a parlarne senza poter disegnarlo, si trova a soffrire innanzitutto di una mancanza di immagini. Egli viene fermato nella sua evasione verso i valori sognati della realtà geometrica delle forme e queste sono tanto numerose, spesso tanto nuove, che l'immaginazione è vinta dalla realtà. (Bachelard 1993 [1975], 129)<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Nella parte iniziale del saggio si legge: "Come un suono puro o un sistema melodico di suoni puri in mezzo al rumore, così un *crystallo*, un *fiore*, una *conchiglia* si distinguono dall'ordinario disordine dell'insieme delle cose sensibili. Essi ci appaiono oggetti privilegiati, più intellegibili alla vista, benché più misteriosi alla riflessione, di tutti gli altri che osserviamo indistintamente" (Valéry 2016, 57).

<sup>30</sup> Landi afferma: "la linea serpentina è, d'altronde, diffusamente riconosciuta (da Michelangelo a Hogarth) come l'origine di ogni 'motivo' (nel suo senso, pregnante e inaugurale, di *motus*) dell'arte" (2014, 292). E più avanti: "Se è dal suono che ha origine il mondo e attraverso di esso si rinnova, la conca marina è tanto la conca bivalve da cui nasce Afrodite (il che trova riscontro nella *Bibbia*: 'mare de vulva', secondo Giobbe, 38, 8) quanto la buccina ritorta di Nettuno evocata da Ovidio nelle *Metamorfosi* (I, 333-338)" (ivi, 293).

A ciò si aggiunge la funzione memoriale e profetica assunta dalla conchiglia – in Joyce e in Ungaretti ben evidente – in grado di mettere in relazione l’oggetto naturale tanto con il passato quanto con il futuro. E qui i riferimenti mitico-archetipici potrebbero ampliarsi anche alla *Bibbia* fino alle *Metamorfosi* di Ovidio conferendo alla conchiglia un ulteriore significato di rinascita<sup>31</sup>.

In tale “universo archetipico-simbolico”, in parte indagato soprattutto in studi dell’opera ungarettiana concentrati sulla fase che dall’*Allegria*<sup>32</sup> porta al *Sentimento del Tempo*, risiede la vitalità e la ricchezza dei riferimenti presenti, la “bivalenza degli archetipi, il loro fluttuare, ambigualmente, da un campo semantico all’altro (ed anche la loro dialettica interna), estendendosi essi sul doppio versante positivo e negativo, della creatività o della distruttività” (Paglia 2003, 34). L’oscillazione ossimorica degli archetipi<sup>33</sup>, tratto caratteristico di tutta l’opera ungarettiana, si concentra qui in una figura che riassume emblematicamente l’avvio di una nuova fase poetica.

Al centro di una fitta rete di richiami, il paradigma della conchiglia – come la pietra del S. Michele nel primo tempo della sua poesia – si fa nell’ultimo Ungaretti immagine plurisignificante, con una forte accezione allegorico-dialettica e una decisa vocazione sperimentale legata al sottotesto joyciano, in grado di rinviare certo al dialogo d’amore – un amore destinato a finire, ostacolato dalla distanza e dagli anni, folle e insensato, tragico e impossibile – ma anche al miracolo senza fine della creazione artistica: l’ascolto, l’ispirazione, il prodigio.

#### Riferimenti bibliografici

- Bachelard Gaston (1993 [1975]), *La poetica dello spazio*, trad. di Ettore Catalano, Bari, Dedalo.
- Baroncini Daniela (2008), *Ungaretti barocco*, prefazione di Andrea Battistini, Roma, Carocci.
- Battistini Andrea, Raimondi Ezio (1984), “Le monadi paradigmatiche della lirica”, in Idd., *Le figure della retorica*, Torino, Einaudi, 457-473.
- Ceccarelli Marilena (2021), *Tra Ungaretti e Valéry. Indagini intertestuali e relazioni interdiscorsive*, Firenze, Franco Cesati.
- Di Martino Virginia (2006), *Da Didone a Dunja. Sull’ultimo Ungaretti*, Napoli, Dante & Descartes.
- Eliade Mircea (1981), *Immagini e simboli. Saggi sul simbolismo magico-religioso*, Milano, Jaca Book.
- Gadda Carlo Emilio (1957), *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano, Garzanti.
- Ginsberg Allen (1965), *Jukebox all’idrogeno*, trad. di Fernanda Pivano, Milano, Mondadori.
- Giovannuzzi Stefano (2015), “L’Allegria, modello novecentesco?”, in Uberto Motta (a cura di), *Tra grido e sogno. Forme espressive e modelli esperienziali nell’“Allegria”*

<sup>31</sup> Si vedano in proposito Eliade (1981) e Sozzi (2011).

<sup>32</sup> Si veda in proposito Giovannuzzi (2015).

<sup>33</sup> Si veda Battistini, Raimondi (1984).

- di Giuseppe Ungaretti, Atti del Convegno, Friburgo, 20-21 marzo 2014, Bologna, I libri di Emil, 125-152.
- Grasso Sebastiano (1996), "Ungaretti copiò Joyce, ma fu solo per amore", *Corriere della Sera*, 28 giugno, 31.
- Guglielmi Guido (1989), *Interpretazione di Ungaretti*, Bologna, Il Mulino.
- Joyce James (1922), *Ulysses*, Paris, Shakespeare and Company.
- (1993 [1961]), *Poesie*, trad. di Alfredo Giuliani, Alberto Rossi, Edoardo Sanguineti, J. Rodolfo Wilcock, introduzione di Alberto Rossi, testo originale a fronte, Milano, Mondadori.
- Landi Michela (2014), "Poétique du coquillage': intorno a una riedizione della 'Poétique de l'espace' di Gaston Bachelard", *Rivista di letterature moderne e comparate*, 67, 3, 289-298.
- Mallarmé Stéphane (1945), *Œuvres complètes*, a cura di Henri Mondor e G. Jean-Aubry, Parigi, Gallimard.
- Marianni Ariodante (1980), "Modelli arabi e joyciani di Ungaretti", *Belfagor*, 35, 2, 198-202.
- (1981), "Contributo allo studio delle fonti della poesia di Giuseppe Ungaretti", in Carlo Bo, Mario Petrucciani *et al.* (a cura di), *Atti del Convegno internazionale su Giuseppe Ungaretti*, Urbino, 3-6 ottobre 1979, Urbino, 4Venti, 1121-1122, 2 voll.
- (1991), "Joyce e l'ultimo Ungaretti", in Claudia De Petris (a cura di), *Names and Disguises*, Roma, Bulzoni, 113-118.
- Mirbeau Octave (1899), *Le Jardin des supplices*, Paris, Charpentier.
- Moravia Alberto (1929), *Gli indifferenti*, Milano, Alpes.
- Natali Ilaria (in c.d.p.), "They were fated to meet'. James Joyce and Giuseppe Ungaretti", *Romanic Review*.
- Paglia Luigi (2003), *L'urlo e lo stupore. Lettura di Ungaretti. "Allegria"*, Firenze, Le Monnier.
- Palmery Gianfranco (1985), "Ungaretti e il dono di Joyce", *Arsenale*, 1, 47-49.
- Pellini Pierluigi (2015), "Attualità di un poeta illeggibile. Paul Valéry oggi", <<https://www.leparoleeleucose.it/?p=18241>> (03/2023).
- Saccone Antonio (2018 [2012]), *Ungaretti*, Roma, Salerno Editrice.
- Sanguineti Edoardo (1956), *Laborintus*, Varese, Magenta.
- Sozzi Lionello (2011), *Gli spazi dell'anima. Immagini d'interiorità nella cultura occidentale*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Spignoli Teresa (2014), *Giuseppe Ungaretti. Poesia, musica, pittura*, Pisa, ETS.
- (2021), "Il 'chiasso' della musica da *Morte delle stagioni* alle *Nuove*", in Elisabetta Mondello, Massimiliano Tortora (a cura di), *Ungaretti intellettuale*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 57-71.
- Tortora Massimiliano, Volpone Annalisa, a cura di (2022), *La funzione Joyce nel romanzo italiano*, Milano, Ledizioni.
- Tortora Massimiliano (2012), "Ungaretti e 'Commerce'", in Giuseppe Ungaretti, *Lettere a Marguerite Caetani*, a cura di Sophie Levie, Massimiliano Tortora, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, XXXV-XLVI.
- Ungaretti Giuseppe (1968), *Dialogo*, con una combustione di Alberto Burri e una nota di Leone Piccioni, Torino, Fògola.
- (1971), *La luce*, con 13 litografie di Piero Dorazio, Sangallo, Erker-Presses.
- (1989), *Album Ungaretti*, iconografia ordinata e commentata da Paola Montefoschi, con un saggio biografico di Leone Piccioni, Milano, Mondadori.

- (2001 [1974]), *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di Mario Diacono, Luciano Rebay, Milano, Mondadori.
  - (2010), *Vita d'un uomo. Traduzioni poetiche*, a cura di Carlo Ossola, Giulia Radin, saggio introduttivo di Carlo Ossola, Milano, Mondadori.
  - (2012), *Lettere a Marguerite Caetani*, a cura di Sophie Levie, Massimiliano Tortora, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
  - (2013), *L'allegria è il mio elemento. Trecento lettere con Leone Piccioni*, a cura di Silvia Zoppi Garampi, con una testimonianza di Leone Piccioni, Milano, Mondadori.
  - (2017), *Lettere a Bruna*, a cura di Silvio Ramat, Milano, Mondadori.
  - (2020 [2009]), *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Carlo Ossola, Milano, Mondadori.
  - (2022), *Le lettere di una vita. 1909-1970*, a cura di Francesca Bernardini Napoletano, Milano, Mondadori.
- Valéry Paul (2016 [1988]), "L'uomo e la conchiglia", in Id., *All'inizio era la favola. Scritti sul mito*, a cura di Elio Franzini, trad. di Renata Gorgani, Milano, Guerini e Associati, 57-79.

# L'“impronta” di Ungaretti e il linguaggio visivo di Dorazio

Alexandra Zingone

## Abstract:

C'è l'“impronta” dichiarata di Ungaretti alle origini della poetica artistica di Piero Dorazio. La sua lezione continua, nella cultura contemporanea, fortemente attiva anche sulla via visiva. Fatto sta che la parola lirica, e non solo, del poeta europeo d'Africa, si irradia, carica di energia vitale, nelle ricerche di linguaggio del pittore, nell'ambito dell'astrattismo. Intorno a una speciale “arte del vedere”, quindi a una sorta di poetica degli effetti, avviene l'incontro. Dorazio accoglie, continua e interpreta le scoperte rivoluzionarie di Ungaretti, del quale è allievo e erede, per collegarle direttamente alle invenzioni della modernità artistica, della forma e del colore: considerandolo addirittura la ‘guida’ da seguire. Il valore visivo, fondato sugli “effetti di luce e ombra”, che partono dagli occhi e investono la mente, regolano in perfetta sintonia la riflessione tra due linguaggi, quindi il rapporto poesia-pittura. Di questa prospettiva condivisa entrambi danno testimonianza.

**Parole chiave:** arte del vedere, effetti, energia vitale, impronta, linguaggio visivo, luce

Tra le molteplici prospettive d'indagine per *Ungaretti e le poetiche del secondo Novecento* valga la possibilità di uno scorcio orientato tra due linguaggi. Con la lezione imprescindibile di Ungaretti non deve fare i conti soltanto la generazione letteraria successiva, ma essa è direttamente trasmessa, quindi fortemente attiva, come faro di riferimento anche in ambito propriamente artistico. Quindi essa è consegnata, e offerta all'elaborazione successiva, su duplice registro.

Se, come ha avvertito Ungaretti, “una pittura ne evoca bene o male sempre un'altra, e va così per tutte le arti” (Ungaretti 1968a), l'osservazione può essere assunta come chiave per tentare ancora una volta una riflessione intorno all'asse poesia-pittura. E richiamando quel rapporto tracciare la possibilità di cogliere una sorta di *poétique de la relation*, per dirlo trasferendo in questo ambito di indagine la formula di Édouard Glissant, suggerita dall'incontro – per affinità creativa – tra Ungaretti e Piero Dorazio, quindi dalla relazione tra la poetica dell'uno e quella dell'altro. Incontro sia pure concepito nella differenza dei linguaggi, del sistema espressivo. E anche in questa ottica succede che una invenzione di linguaggio ne evochi un'altra, dove una sorta di continuità, di corrispondenza,

Teresa Spignoli, University of Florence, Italy, [teresa.spignoli@unifi.it](mailto:teresa.spignoli@unifi.it), 0000-0002-9325-651X

Gloria Manghetti, Gabinetto G.P. Vieusseux, Italy, [gloria.manghetti@gmail.com](mailto:gloria.manghetti@gmail.com)

Giovanna Lo Monaco, University of Florence, Italy, [giovanna.lomonaco@unifi.it](mailto:giovanna.lomonaco@unifi.it), 0000-0002-0886-3703

Elisa Caporiccio, University of Florence, Italy, [elisa.caporiccio@unifi.it](mailto:elisa.caporiccio@unifi.it), 0000-0001-9279-719X

Referee List (DOI 10.36253/fup\_referee\_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

Teresa Spignoli, Gloria Manghetti, Giovanna Lo Monaco, Elisa Caporiccio (edited by), *“Il tramonto d'Europa”. Ungaretti e le poetiche del secondo Novecento*, © 2023 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0125-4, DOI 10.36253/979-12-215-0125-4

può affermarsi nella diversità. Marca dominante sul circuito: il pensiero visivo come attività conoscitiva.

Decisivo l'asserto del pittore che rendendo omaggio alla memoria del poeta avvertiva: era "tutta la Grande Arte che egli incarnava nella sua poetica" (Dorazio 2005 [1972], 200). C'è l'"impronta" dichiarata di Ungaretti – del poeta, dello scrittore in prosa, del teorico di letteratura e interprete d'arte – alle origini di buona parte del pensiero pittorico di Dorazio, artista in costante riflessione su ogni forma di attività creativa, saggista, narratore, giornalista.

Appena finita la guerra, nel '45 e nel '46, facevamo la fila dalle sette del mattino [...] per ascoltare le lezioni di Ungaretti su Leopardi, tanta era la nostra sete di conoscere il modo giusto di sentire, d'intendere e di fare tesoro della vera tradizione moderna appena ritrovata. Quelle lezioni hanno lasciato un'impronta nel profondo delle nostre giovani coscienze (eravamo un gruppo assiduo e unito dalle stesse aspirazioni con Perilli, Guerrini, Manisco, Fulci e Ripellino). Ci siamo ritrovati con lui più tardi. (Ivi, 197)

Dell'incontro e del rapporto generato dalle ragioni profonde dell'immaginario creativo dell'uno e dell'altro, che entrano in relazione di corrispondenza e in perfetto accordo giungono a convergere, danno testimonianza entrambi: in testi teorici e critici, citazioni sparse, lettere. Incontro avvenuto nel segno iniziale dell'ascolto, presto di una frequentazione, quindi di un legame, intellettuale e poi affettivo, generatore di un sodalizio per lunga fedeltà che, sul finale, approderà a una vera e propria assai proficua collaborazione. Realizzando così nella pratica dell'opera quella consonanza di intenti, di ragioni, di figure, perseguito all'incrocio dei segni. Fatto sta che la lezione di Ungaretti continua anche nella poetica artistica di Dorazio: pur privilegiando due diversi ambiti disciplinari reciproca sarà l'attenzione al linguaggio dell'altro, quindi l'attrazione per l'opera dell'altro.

Mettere la propria "immagine in relazione a quella di altri artisti" appare questione prioritaria a Dorazio, il quale in questi termini riflette sulla propria identità, certo che l'arte sia "un valore universale della civiltà": e gli artisti "imparano dagli altri artisti". Si registri l'attacco del libro, una sorta di bilancio personale, al tema dedicato:

Un artista che riflette sulla propria 'identità', non può fare a meno [...] di mettere la sua immagine in relazione con quella di altri artisti. L'arte che uno ha cercato di fare credendosi solo, diventa allora un punto in una 'mappa', circondato qua e là, da altri punti che corrispondono ad altri artisti [...] una piccola tessera in un grande mosaico [...] siamo parte di una corrente, di un flusso [...] e, risalendo alle nostre origini, ci troviamo in questo 'insieme' di fatti, di persone, di esperienze [...] ciò che abbiamo visto, coloro che abbiamo conosciuto, quello che abbiamo imparato e da chi. (Dorazio 1994, 5-6)

La lista degli artisti frequentati aperta dagli amici Guerrini e Perilli, registra tra gli altri: Manisco, Severini, Magnelli, Picabia, Prampolini, Matisse, Braque, Corpora, Capogrossi, Afro, Licini, Turcato, Richter, De Kooning, Balla, Matta, Le Corbusier, Rothko, Sonia Delaunay, Giacometti, Brâncusi, Fontana, Ripelli-

no, Accardi, De Chirico, Ionesco. In incisivi frammenti Dorazio traccia un percorso attraverso l'arte moderna e contemporanea europea e non solo. Sbalza tra le pochissime eccezioni di nomi che esulano dall'ambito delle arti visive il cammeo – introdotto dalla locuzione ricorrente “Io ho imparato” – riferito all'insegnamento che il pittore dichiara di ricevere direttamente “da Giuseppe Ungaretti”:

che le parole come i suoni e i colori evocano dal profondo passioni, sensualità e follia: se si trova il modo di combinare quelli giusti, istinto e sentimento si trasformano in emozione, in poesia; che ogni colore si espande e si adagia negli altri colori per essere più solo se lo guardi (da l'“allegria”). (Ivi, 16)

Senza soluzione di continuità Dorazio innesta nel discorso i versi ungarettiani di *Tappeto*: quei versi dell'*Allegria*<sup>1</sup> che, per attrazione magnetica, non smetteranno di calamitare il suo pensiero pittorico. Egli in più occasioni li trattiene, li isola, li riprende, li rilancia: suscettibili di evocare sull'orlo del ‘visibile parlare’ produttive analogie interartistiche e assai funzionali alla poetica del colore, asse portante della sua attività creativa, saldamente ancorata a una vasta cultura interdisciplinare, quindi anche extrafigurativa. Fatto sta che sarà proprio il pittore a segnalare l'ascendenza della poetica ungarettiana sulla propria identità artistica. Stabilendo un rapporto fra linguaggio poetico e linguaggio visivo della modernità – “le parole come i suoni e i colori” – soccorre al pittore l'insegnamento del poeta: “evocano dal profondo passioni, sensualità” e la combinazione giusta consente all'artista di ‘trasformare’. C'è dunque Ungaretti manifestamente alle origini della ricerca creativa di Dorazio: “il maestro, amico, riformatore della nostra lingua, confidente e consigliere, creatore e detentore di verità profonde” (Dorazio 2005, 172).

Se “l'essentiel c'est le rapport” – questione in questi termini formulata da Adonis, poeta che dipinge (2015, 16) – variazioni verbali e artistiche e ‘convergenza tra i creatori’ sono suscettibili di compiersi sulla ‘via visiva’. Se l'arte è intesa da Dorazio come una operazione linguistica che è il prodotto di una attitudine critica, dove l'opera attua una poetica concepita nell'ambito del ‘nuovo linguaggio visivo’ che l'arte moderna esige e promuove, proprio sulla ‘via visiva’, tracciata anche nello spazio letterario, avvengono produttivi incontri con l'altro. Incluso ‘l'altro complice’: la formula è di Odisseo Elitis, poeta pittore critico d'arte, che la schizzava tra le righe del suo omaggio a Ungaretti. E Ungaretti, con la sua presenza, oltre che con la sua opera, appariva un vero e proprio complice nel processo di rinnovamento linguistico della pittura del Novecento, condotto dall'astrattista Dorazio, a partire dalla sua formazione. E proprio intorno alla questione dell'arte “come puro linguaggio visivo” (Dorazio 1955, 122) avviene l'incontro: a suggerire una analogia profonda di intenti, una prospettiva artistica affine alla luce di principi essenziali, condivisi.

Denominatore comune: la poetica della modernità, con duplice valenza, linguistica e iconica. In questa ottica “la poesia concisa o ermetica” di Unge-

<sup>1</sup> Ora in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie* (Ungaretti 2009).

retti, “è come il gesto di un pittore moderno” (Dorazio 2005, 195). A indicare il possibile parallelo tra le due forme d’espressione, suggerire l’equivalenza tra i due linguaggi è proprio in questi termini, riferendosi direttamente ai versi ungarettiani di *Tappeto*, nell’*Allegria*, Dorazio, testimone e interprete della scena culturale internazionale del secondo Novecento e protagonista di primo piano dell’arte astratta in particolare.

La parola letteraria e l’immagine plastica si incontrano, attraverso la duplice comparazione entrano in rapporto di corrispondenza: l’atto poetico non solo come il gesto pittorico ma, restringendo il cerchio, la parola lirica nuova di Ungaretti come il linguaggio del pittore moderno. Di più: la poesia “concisa o ermetica” del primo come l’arte astratta del secondo. I due linguaggi sono paragonabili: “il valore evocativo della poesia è paragonabile a quello dei colori che nella pittura fanno luce insieme o incantano, se visti da soli” (Dorazio 1985, 97). L’asserto di Dorazio richiama immediatamente dopo i versi di Ungaretti incentrati sul motivo del colore e la condizione di vederlo, “se lo guardi”:

Ogni colore si espande e si adagia  
negli altri colori

Per essere più solo se lo guardi (Ungaretti 2009, 46)

Non è un caso che proprio riferendosi a *Tappeto*, Dorazio affermi: “è la prima dichiarazione d’amore di Ungaretti alla pittura” (2005, 195). Che avviene quindi in versi. È la poesia stessa. Essa precede quindi tutti gli interventi e i saggi del poeta interprete d’arte.

Ungaretti sarà una “guida” nella rivoluzione artistica della modernità. Di tutte le arti, se chi lo scrive è il suo allievo pittore, il quale a distanza di anni affermerà: “Una sensibilità e una fantasia eccezionali nutrivano l’intelligenza di Ungaretti quando il poeta guardava e interpretava quadri e sculture” (ivi, 197). Non solo. Egli riconosceva all’arte astratta, allora per molti incomprensibile, il legame con il linguaggio del poeta: “l’arte astratta [...] un’arte profondamente legata alla tradizione di quel suo linguaggio di poeta anch’essa figlia del Simbolismo” (*ibidem*). E segnalava la sua “cultura veramente europea, così intimamente legata alle radici della rivoluzione artistica moderna, tanto da farci ancora da guida” (ivi, 198).

Dorazio rintraccia in Ungaretti il “dilemma di tutta la pittura moderna espresso in modo lapidario come mai ha fatto nessun critico d’arte in questa definizione: ‘e le nostre pazzie più intime, a che sono dovute, se non a una separazione falsificatrice dell’immagine dell’oggetto?’ [...] oracolo ungarettiano sul quale io ancora rifletto” (ivi, 196-197). Questo ‘oracolo’ che calamita la riflessione del pittore è la ripresa identica di un passaggio di quello straordinario *poème en prose* che è *La risata dello dginn Rull*, nel *Quaderno egiziano*<sup>2</sup> del poeta. Ritmata sui

<sup>2</sup> Ora in *Vita d’un uomo. Viaggi e lezioni* (Ungaretti 2000).

movimenti della luce nello spazio, colti nel deserto quando il sole è a piombo – “Tutto ha un rovente ed eguale colore giallo grigio” – e “l’esperienza di questa luce assoluta” (Ungaretti 2000, 84) invade gli occhi e la mente con i suoi effetti perturbanti e consegna allo sguardo un’ora “nera” in pieno mezzogiorno. Ma per “uno scherzo sadico della luce” irrompe fisico e metafisico ad aggirare il nulla il fenomeno ottico del miraggio, funzionale in direzione simbolica:

tutto diventa un ondeggiamento biondastro [...] e orla tutto – ogni oggetto visto – una bruciacchiatura gialla morente in viola. [...] E ora può succedere che [...] dove ci sia [...] un simulacro d’ombra [...] l’immagine di quel punto, dalla sua lastra più opaca, si stacchi per alzarsi e specchiarsi in una lastra più vaga, imbrogliando di più ogni nostra idea di distanza.

Il miraggio... E le nostre pazzie più intime a che sono dovute se non a una separazione falsificatrice dell’immagine dall’oggetto? (Ivi, 86)

Sorprende che nei testi di Dorazio non solo circoli con elevata frequenza l’attrazione per la parola lirica di Ungaretti, ma che il pittore mostri di conoscere perfettamente anche le prose d’invenzione del poeta europeo d’Africa. E intuendo tra l’altro il ferreo rapporto di continuità che struttura il sistema ungarettiano scelga addirittura di isolare alcuni passi di matrice egiziana per collegarli alle radici della rivoluzione artistica moderna, interpretandoli come dichiarazione di poetica assai funzionali in direzione pittorica. Fatto sta che alla memoria figurale del miraggio del deserto – marca e stimolo d’origine e imprescindibile dominante semantica dell’intero sistema ungarettiano – Dorazio riconduceva dichiaratamente l’espressione del “dilemma di tutta la pittura moderna” (Dorazio 2005, 196), e per scioglierlo rintracciava nel poeta una ‘guida’ speciale.

Considerata come un vero e proprio “oracolo” da ascoltare, quindi manifestata in forma di “profezia” su cui continuare nel tempo a riflettere, soccorreva alle ricerche dell’artista la parola di Ungaretti; e non soltanto la parola lirica. Anche da questo punto di vista essa si irradia nelle poetiche successive:

ma cos’è in fondo questa ossessione dovuta ai fenomeni prodotti dalla luce che trasforma gli stati d’animo, l’esistenza stessa dell’uomo che tanto sta a cuore a Ungaretti, se non la sua profezia? Il XXI° secolo ancor più del XX° sarà invaso dalla luce, dall’energia colorata. La luce è per lui un aspetto dell’energia cosmica, dell’energia radiante, senza una sorgente che si apre e si chiude; la luce è la sintesi di tutti i colori, i quali si manifestano di volta in volta per attizzare o spegnere la nostra intelligenza, i nostri sentimenti. La luce è il tema simbolico della sua modernissima poesia, come lo è per le ricerche della fisica e della pittura da oltre cent’anni. (*Ibidem*)

A questo punto si innesta nel testo direttamente la citazione presa in prestito dalla prosa del poeta: “E qui come ripetere quello che vi hanno detto tanti pittori, che dai primi dell’800 si sono stancati invano di riprodurre questi effetti?” (Ivi, 197).

In perfetta sintonia, l’artista condivide con il poeta

la sua ossessione per quelli che sono i parametri cruciali della nostra percezione del mondo, la luce e l'ombra. "Quell'ombra che si potrebbe chiamare ladra, perché non aderisce a nulla". "Quell'ombra libera", è proprio quell'ombra che illude i colori squillanti degli impressionisti oppure è l'ombra che spiazza le strutture fuggenti della prospettiva come nei quadri di De Chirico? (Ivi, 195)

"Ombra ladra", "ombra libera": duplice segmento ungarettiano. Soccorre ancora a Dorazio la memoria del deserto dell'altro:

quando i raggi incominciano ad obliquare, l'ora non è meno nera, ma abbaglia diversamente [...] nasce una maschera d'ombra [...] ombra ladra. Non sembra aderire a nulla [...]: ombra libera. E qui mi tocca ripetere quello che vi hanno detto tanti pittori che dai primi dell'800 si sono stancati invano a riprodurre questi effetti.

Se fisso quell'ombra a poco a poco essa si concentra, è il nucleo del quadro tra grandi frange di luce brulicanti; e, se insisto a fissarla essa prende la trasparenza, vitrea e metallica, di un'acqua morta. Ma [...] non è l'acqua [...]: è uno scherzo sadico della luce. (Ungaretti 2000, 85)

L'occhio in ascolto di Dorazio si posava sull'opera di Ungaretti fornendo una personale chiave di interpretazione: "Si potrebbe pensare che Ungaretti tenesse a portata di mano, mentre scriveva le sue poesie, una tavolozza e un dizionario da pittore":

Durante tutta la sua intensa 'via crucis di poeta' egli resterà amante fedele e appassionato delle arti visive, e quindi amico sincero e interprete sensibile delle aspirazioni di pittori e scultori, tanto da cercare spesso di tradurre in suoni e parole il loro linguaggio di forme, di spazio, di colori, di luce.

M'illumino d'immenso; potrebbe essere la più bella scultura di Brancusi o di Tatlin, tanto bene questa poesia; Mattina esprime simultaneamente, come la pittura di Balla, l'emozione della luce e dello spazio. (Dorazio 2005, 195)

Dorazio rileva "in parallelo" le ricerche concepite in ambito letterario da Ungaretti e sviluppate dagli artisti:

Fra i pochi poeti che conosco bene, Ungaretti è l'unico che abbia sviluppato la sua ricerca di fonemi di suoni, di ritmi, di parole forti, in parallelo con quella trasformazione di un mondo color tabacco, in un mondo allegro e colorato che operavano i pittori moderni. In questo senso, il suo dizionario pittorico lo conferma: oscurità, primo chiaro, chiaroscuro, per la luce giusta, trasparenze, un'ombra viola, triste color di rosa, verde tetro, rosso e azzurro, appannata dalla luce, grandi frange di luce brulicanti, ondeggiamento biondastro con qualche macchia fugace, giallo morente in viola, lampi verdi, turchini, porporini, azzurro che da oro e minii evade, luce in crescita e, infine, fermezza inquieta d'una linea azzurra. (*Ibidem*)

Da rilevare la frequenza dei rimandi che si incrociano – nel segno verbale di Ungaretti – tra linguaggio poetico e linguaggio visivo nello spazio letterario

dell'artista. Cogliendo attraverso opportune citazioni sull'asse poesia-prosa una sorta di “ dizionario pittorico”, quindi privilegiando una speciale poetica della luce, come valore visivo iniziale, e del colore: generatori di immagini pittoriche e liriche. C'è una affinità linguistica, una convergenza di ragioni: “cercavamo i valori che servivano, se non da modello, da pietra di paragone”, osserva Dorazio (Durbé, Fagiolo dell'Arco 1983, 10). Esplorare corrispondenze della scrittura all'esperienza figurativa della modernità, a questo “serve lo scambio, l'incontro”:

La ricerca pittorica, infatti, era una ricerca di prototipi, di modelli linguistici, era un tentativo di riformare il linguaggio [...] ricerca di modelli visivi [...] di archetipi, di modi di cambiare il colore, lo spazio, la luce [...] ricerca di valori della visibilità, che si fanno passo a passo dalla sensazione al concetto. (Appella 1983, 8)

Dorazio attraverso la pratica della pittura astratta procede perseguendo l'interscambio tra arti visive e testo letterario, tra pittura e scrittura, complice la parola di Ungaretti, la sua testimonianza, quindi in linea con la sua poetica: “Noi abbiamo imparato la vita dell'arte dal punto di vista dei sensi, da Ungaretti. La sua poesia è piena di luci, di colori, di sensazioni (non impressioni), di emozioni e poi di simboli” (ivi, 21). L'arte moderna dovrà “rivolgersi ai sensi” e “trasmettere sensazioni, emozioni, e quindi pensiero, nel modo più diretto e immediato possibile” (Durbé, Fagiolo dell'Arco 1983, 15): “fare un quadro significa scaricare energia vitale in una forma”, dove certe “associazioni di colori” possono “trasmettere energia vitale” (Appella 1983, 18). Ancora una volta un cortocircuito pittura poesia: “noi non facciamo altro che trasmettere energie vitali, anche attraverso le parole. Per esempio, se io rileggo una poesia di Ungaretti dalle associazioni di parole, dalle sensazioni che suscitano, mi viene trasmesso un impulso vitale” (ivi, 14).

Se in assoluta consonanza Dorazio adotta l'identica espressione riferita al campo pittorico – trasmettere energia vitale attraverso associazioni di colori – come in ambito poetico – attraverso associazioni di parole – nella speranza che altri possano sentire una specie di “incendio trasmesso da una scintilla attraverso i sensi” (ivi, 18), rintraccia all'origine il “formidabile” insegnamento ungarettiano consegnato alla sua generazione, quindi alle poetiche successive:

Ungaretti ci ha dato una lezione formidabile. Ci ha spiegato che Leopardi era un grande poeta perché era sensuale. Ungaretti era un uomo straordinario che ha trasmesso alla mia generazione le lezioni di Bergson ascoltate a Parigi, e il messaggio di Mallarmé. Il simbolismo non è Klimt, vuoto decoratore, è Mallarmé. Il vero senso vitale del linguaggio trasmettitore di energia, il modo di spiazzare la parola dal segno, la parola dal significato, l'ha inventato Mallarmé e Ungaretti è riuscito a trasmetterlo non solo attraverso la sua poesia ma anche attraverso la sua conversazione, la sua presenza, la sua intensa partecipazione. (Ivi, 20)

La ricerca del “senso vitale del linguaggio”, poesia pittura che sia: è questa la cifra cardine, il nucleo fondamentale del messaggio che regola le argomentazioni all'insegna di una consonanza di valori condivisi, generatrice di immagini con la capacità di stimolare intense emozioni ma anche stati di profonda riflessio-

ne. Indicando la linea Bergson Mallarmé Ungaretti, il pittore risale alla marca europea impressa dal filosofo dell'*élan vital* e al simbolismo del poeta del *Coup de dés* conosciuti tramite l'ascolto delle lezioni ungarettiane presso la Facoltà di Lettere dell'ateneo romano, negli anni cruciali per la sua formazione:

la nostra contro-cultura è stata fatta con Ungaretti. Si andavano a sentire le sue lezioni su Leopardi, che erano lezioni sulla poesia, sulla lingua italiana – esattamente il contrario di quella che si usava durante il fascismo – sul sentimento, sulla spiritualità. Queste lezioni erano come una catarsi, come un lavarsi completamente l'animo da quello che era stato [...] Ci parlava di Bergson: e chi lo aveva mai sentito nominare Bergson in Italia? Si parlava di Croce, e basta. Di Marx, Engels e di Croce. Ma Bergson è un filosofo importantissimo! E ha un legame anche con i futuristi. Ungaretti era stato a lezione da Bergson a Parigi. (Durbé, Fagiolo dell'Arco 1983, 12)

Non passa inosservata al pittore l'esperienza degli incontri parigini del poeta:

A Parigi aveva conosciuto tutti ed era stimato da tutti: Picasso, Braque e Severini, Blaise Cendrars, Gide, Saint-John Perse, Stravinsky, Jean Paulhan, André Breton, Benjamin Péret, Delaunay e De Chirico, Satie e Joyce e De Pisis, Antonin Artaud e Fautrier, per citare qualche nome. Non era diventato all'epoca, né futurista (nonostante la sua prima poesia sia stata pubblicata da "Lacerba" il 7 febbraio 1915), né surrealista, perché lui era Ungaretti.

Si guardava da tutte le teorie, dagli aspetti contingenti del gusto e in genere delle avanguardie, perché voleva conservare intatta la sua visione che discendeva dai grandi maestri, da Mallarmé e Valéry fra i moderni, da Jacopone, Dante e Shakespeare fra i classici. (Dorazio 2005, 198)

Il poeta comunicava all'allievo la necessità di conoscere le radici della civiltà italiana – la lingua, la letteratura, le arti – e allo stesso tempo l'apertura ad altre culture: "perché il mondo dell'arte è universale" (Durbé, Fagiolo dell'Arco 1983, 13). L'avventura del nuovo esige di definirsi in linea con la continuità storica delle forme: la ricerca della 'identità', attraverso un linguaggio che abbiamo "ereditato e che vogliamo sviluppare ulteriormente" (Fagiolo dell'Arco 1966, IV). Praticare "un'arte che vuole costruire dei valori linguistici ed estetici nell'ambito della tradizione europea dell'astrattismo" (Simongini 1996, 242) costituirà l'asse della poetica di Dorazio, protagonista e interprete del processo di rinnovamento della pittura del Novecento: "processo di astrazione dalla realtà presente in ogni forma di attività creativa" (Dorazio 1955, 115). Scegliendo la "forma plastica pura" come realtà essa stessa, il pittore spiega che si tratta di un "processo di liberazione" della forma e del colore, nei valori assoluti di espressione e affiancando all'esperienza creativa una vastissima attività teorica Dorazio formula la nuova concezione della pittura: "Alla base dell'astrattismo c'è innanzitutto l'opera d'arte che l'artista crea in assoluta condizione di libertà da ogni forma di limitazione o di trasposizione degli aspetti del mondo fisico ma in condizione di rigorosa coerenza formale e di profonda coscienza morale" (ivi, 119).

Se l'arte astratta basata sull'esperienza ottica come fonte di sensazione e insieme di conoscenza contribuirà all'affermazione della “nuova visibilità” (*ibidem*), egli rintraccerà nelle conquiste dei pittori impressionisti le “premesse formali”: sulla base delle teorie scientifiche sulla luce e lo spettro solare, quindi la nuova scala cromatica. In una dichiarazione del 1953 circa l'astrattismo, Dorazio avvertirà: “Vorrei che fosse nel suo spirito una sintesi completa del pensiero e della vita moderna e nella sua forma una sintesi completa di tutta la vitalità e di tutte le esperienze dell'arte moderna rivelate dalla chiara unità di stile” (Zevi 1985, 76).

Nel testo di presentazione per l'opera del pittore, avvertendo che “nessuno essendo andato avanti senza maestri”, Ungaretti suggeriva su quale “linea difficilissima s'era posta a svilupparsi l'arte di Dorazio e, come, mantenendosi fedele ai suoi presupposti, essa si sia sviluppata con una ispirazione, una coerenza e una pazienza dalle quali è andata sprigionandosi e via via affermandosi con intenso splendore” (Ungaretti 1968b). Al riguardo il poeta indica alcuni nomi di riferimento della cultura internazionale: da Monet, Seurat, Van Gogh, a Klee, Mondrian, Severini, in campo pittorico, ma anche Mallarmé “che ha aperto ai moderni la strada d'ogni iniziativa”, dimostrando con l'esempio della poesia il “valore evocativo” del linguaggio oltre le logore convenzioni, con il dono della propria singolare energia, e “resa atta a servire le più alte riflessioni dell'uomo [...], a sorreggerlo durante il sempre più imbrogliato cammino [...] a togliergli la sete, a fargli evitare le trappole dei sempre più bui labirinti da varcare”. E poi, c'è Picasso, c'è Delaunay “e ci sono tutti quei pittori puri [...] e c'è tra loro Dorazio con i suoi clamori stellari, con le sue piattonate di colori luciferini” (*ibidem*).

Calamita l'occhio del poeta la violenza esplosiva del colore: strisce, bande che si intersecano, quel procedere per acceso cromatismo, per “piattonate di colori” con tutta la valenza del loro valore di ‘urto’:

Se guardo le fasce, quasi lingotti incandescenti, di colori non posti a funzionare complementarmente ma sovrapposti con violenza per drammatizzare la loro reciproca situazione vedo, quantunque siano fasce l'una sull'altra perfettamente aderenti, ogni colore apparire come isolato dall'altro e alla vista è in quel medesimo istante concesso di subire un urto e d'inoltrarsi, di spaziare, d'illuminarsi nel profondo che vanno scavandosi tra l'uno e l'altro i prodigiosi oggetti. (*Ibidem*)

Se Ungaretti aveva immediatamente colto l'indicazione del pittore – produrre “qualcosa che agisca subito attraverso l'occhio che è il mezzo più diretto di percezione della realtà” (Dorazio 1955, 7) – quindi la funzione del colore adoperato in “assoluta funzione espressiva”, la riflessione critica per l'opera di Dorazio – tra percezione e proiezione – suggeriva al poeta un cortocircuito del pensiero che lega in regime di complicità parola e immagine intorno alle modalità dello sguardo e le vicissitudini del colore, proprio come la tessitura di *Tappeto*, cinquant'anni prima: “Ogni colore si espande e si adagia / negli altri colori // Per essere più solo se lo guardi” (Ungaretti 2009, 46). Eloquente caso di intertestualità sull'asse poesia-prosa, inclusa la scrittura dell'arte e dell'arte di Dorazio in particolare. Dalla pittura alla poesia e viceversa: non a caso proprio quei versi

ungarettiani del 1919 a più riprese nei testi teorici del pittore isolati, riconducono la questione al nodo problematico del possibile incontro tra le arti – relazione, continuità, convergenza – nella diversità dei linguaggi, delle competenze, dell’espressione. C’è dell’altro. Si registri la sequenza del testo per il pittore:

In quei suoi tessuti, o meglio membrane, di pittura uniforme, quasi monocroma e pure intrecciata di fili diversi di colore, di raggi di colore, s’aprono, dentro i fitti favi, gli alveoli custodi di pupille pregne di luce, armate di pungiglioni di luce. (Ungaretti 1968b)

Immediatamente dopo il poeta ribatte: “La luce è difatti in Dorazio, e sarà come realtà di pittura per merito di Dorazio, anche concentrazione e fissazione su un punto di luce riaffiorato da abissi, iterato all’infinito” (*ibidem*).

Invadenti “abissi di luce” (Ungaretti 2009, 364) – ritrovati, iterati, variati, rilanciati – che, complice l’incancellabile memoria d’Africa riaffiorano e s’incrociano a fissarsi come grumo del pensiero, quindi nucleo figurale primario attivando inesauribili immagini testuali e intertestuali. E collegando la scrittura dell’arte alla personale scrittura d’invenzione riconducono anche allo sguardo di *Dunja* che “induce a smarrimento di miraggi” (*ibidem*). Non è un caso se, nello stesso anno, i versi si faranno invenzione figurale di Dorazio, trasferendosi in forma grafica: *Dunja I* e *Dunja II* saranno destinate al volume di Ungaretti *Croazia segreta* (1969), con quattro incisioni di Dorazio.

Nelle osservazioni ungarettiane sui colori ‘incandescenti’ del pittore – che privilegia i fondamentali, il rosso, il blu, il giallo e tra i complementari il verde e l’arancio, ma anche il rosa e il violetto – si innesta prepotente il pensiero perturbante e conflittuale della luce: avventura della mente che nasce dagli occhi – “pupille pregne di luce” – con violenza manifesta “pungiglioni di luce”. Del resto, come osservava il poeta a proposito di Vermeer, “anche la luce ha un colore, il colore di luce e quel colore lo vede come un colore per se stesso, come luce, e ne vede e ne isola, anche se è vista, l’ombra vincolo indissolubile della luce” (Ungaretti 1974, 589). Per il “pittore della luce” Ungaretti registrava “il trionfo del colore” (ivi, 587) che nella sua opera egli non cessava di conseguire mentre “cercava la luce” – “anima d’ogni colore” (ivi, 593) – proprio come farà Dorazio: “Conta il colore. Il vero resta [...] facendosi idea, forma immutabile, per non divenire alla fine se non puro colore, o meglio, accorta, misurata, distribuzione di puri colori l’uno nell’altro compenetrandosi, l’uno dall’altro isolandosi” (ivi, 590).

Nella scrittura dell’arte il poeta immetteva ancora una volta un prelievo che rinvia per dinamica intertestuale alla memoria poetica dell’*Allegria*, quei versi ritmati sulla vicenda dei colori, scanditi dall’analogo duplice movimento manifestato allo sguardo dall’opera dipinta: si ‘espandono’ e si ‘adagiano’ l’uno nell’altro, quindi sembrano ‘compenetrarsi’ ma, allo stesso tempo, apparire alla vista ‘soli’, ‘isolati’ l’uno dall’altro. Se il discorso si sofferma sul giallo, il ventaglio di azzurri e di rossi, è per lo “splendore” (ivi, 595) che emanano quei dipinti dai volumi “intrisi di luce, macerati dalla luce” (ivi, 589): è l’identico “intenso splendore” che lo sguardo del poeta rintracciava nell’opera di Dorazio. Motivo correato dall’avvertenza: “Bisogna però stare attenti nel parlare di luce” (ivi, 588). L’evi-

denza visiva è il nucleo di partenza per “trovare altro”. Del resto il saggio sull’artista del Seicento si chiudeva celebrando il precursore “che stava aspettando la pittura informale, quello che doveva avere pazienza fino alla seconda metà del Novecento per essere capito e seguito dai pittori” (ivi, 594).

E quando Dorazio dichiarava che “quello che conta in un quadro non è tanto l’immagine quanto l’effetto di luce dell’insieme dei colori” (Dorazio 1994, 14), mostrava di orientare le risultanze pittoriche in linea con le argomentazioni ungarettiane: dove se ciò che conta è svincolare “l’effetto particolare che il colore produce” (Ungaretti 1974, 593), agisce ad oltranza la ricerca di quel *sens de la lumière*, nodo del pensiero così formulato dal poeta come chiave interpretativa per il barocco, cifra testuale dominante delle indagini teoriche e critiche sulle arti. Dalle osservazioni sulla tradizione a quelle sulla civiltà pittorica moderna e contemporanea, il poeta non sposterà la prospettiva: “D’un genere o dell’altro, la luce non è presa com’è, non ha un valore in sé, l’assoluto non è nel suo variare, nella sua relatività creatrice ma negli effetti che vuole per suo mezzo raggiungere il pittore” (Ungaretti 2000, 239). Proprio alla fascinazione degli effetti di luce e ombra – “che inseguivo con l’occhio” – Dorazio dedica la prosa intitolata ungarettianamente *L’ombra ladra* per il catalogo della mostra del 1990 presso la Galleria Erker di San Gallo:

Ho riflettuto a lungo su questo fenomeno [...] Luce e ombra [...] influenzano gli stati d’animo; [...] Io penso però che la loro funzione più importante sia quella di ispirare e stimolare i pittori a rincorrere i loro effetti. Infatti sono tanti i pittori i quali hanno tentato di leggere e catturare nelle loro opere quelle impressioni così vitali per l’occhio che risultano dall’insieme dei giochi d’equilibrio fra luce e ombra. (Dorazio 2005, 329)

Se Dorazio riprendeva dal saggio ungarettiano che conosceva l’avvertenza – “Tanti pittori hanno cercato di fermare la luce” (Ungaretti 1974, 588) – richiama l’attenzione circa l’illusione ottica di una linea di demarcazione fra luce e ombra: “il fenomeno altro non è se non una variazione d’intensità della luce [...] un continuo modificarsi della struttura cromatica di miriadi di molecole in colori, timbri, toni [...] i quali appartengono tutti alla natura della luce, al suo ‘spettro” (Dorazio 2005, 331).

Il poeta alla volubilità della luce variata in *Colore d’ombra* – che è “l’ombra della luce” (Ungaretti 1974, 588) – dedicava i versi: “Ombra è il colore / Del cuore, degli occhi, dell’anima, / In un’attesa senza fine, persi” (Ungaretti 2009, 357). Si registri la dichiarazione del pittore: “con tecniche diverse da anni mi vanto [...] di creare per mezzo della pittura, effetti che come quelli della luce e dell’ombra, sono in grado di incantare ancora i sensi, l’animo e la mente” (Dorazio 2005, 330).

Fatto sta che una sorta di poetica degli effetti, dal sensuale al mentale – intorno alla variazione d’intensità della luce – regolata dagli effetti ottici iniziali di una conflittuale idea di luce in polarità con l’oscuro, lega in rapporto di complicità il pensiero visivo di Ungaretti e il linguaggio visivo di Dorazio, incluso le sue argomentazioni teoriche in cui è impressa la marca di ascendenza ungaret-

tiana. Questione tra l'altro confermata nel passaggio del discorso del pittore che riferendosi agli artisti moderni "stimolati da quegli effetti" e citando Gauguin, Matisse, Picasso, Kandinsky e Mondrian – ma riconducendosi alla propria opera – indica di preferire la prospettiva di "vedere tutto nella luce piena, eliminando l'ombra, in quanto essa (come dice Ungaretti) non aderisce a nulla" (ivi, 331).

Nel colore dipinto l'occhio del poeta, per proiezione della mente, coglierà quell'"effetto assetato e abbagliante" (Ungaretti 2000, 323), permanente *revenant* del pensiero: "Concentrazione e fissazione su un punto di luce", come il poeta formulerà per l'opera di Dorazio. Segnalazione autoreferenziale tra le tante: "Io ne ho un po' un'ossessione perché vengo dal deserto e dai miraggi" (Ungaretti, Parronchi, 1992, 149).

Il poeta informerà chiaramente circa il proprio metodo interpretativo: "per un semplice amatore d'arte, come io sono [...] il dovere è di lasciare da parte l'elaborazione tecnica, la novità di mestiere da parte dell'artista":

Solo l'effetto conta per il critico d'arte, anche per uno che sia, come me, tanto poco un critico, ma l'intendimento dell'espedito tecnico è supplito, se non esagero, da me, umilmente, da quel poco di poesia che in lunghi anni mi è riuscito di fermare forse per sempre nelle parole (Ungaretti 1968a).

Tra il linguaggio poetico di Ungaretti e il linguaggio visivo di Dorazio c'è una affinità di intenti, la ricerca nell'opera del senso evocativo, vitale del linguaggio. Determinante all'invenzione era la questione del metodo, l'esigenza di procedere per tentativi in una marcia di approssimazione all'opzione definitiva. Il senso di immediatezza perseguito è una conquista di linguaggio che esige un paziente esercizio: "Si tenta di nuovo, si tenta continuamente di fare quello che già si è fatto [...] combinare meglio la tecnica, la composizione, i colori" (Durbé, Fagiolo dell'Arco 1983, 13). Delle corrispondenze tra la propria esperienza operativa e il procedimento creativo che regola buona parte della scrittura ungarettiana sarà ancora Dorazio a richiamare l'attenzione: "Se tu leggi le varianti delle poesie di Ungaretti, è un continuo lavoro di lima. 'Ungà' a volte mi telefonava per dirmi: cosa pensi che suoni meglio? E mi leggeva due o tre varianti. Non voleva sapere cosa pensavo, voleva una risposta immediata sull'impressione che ricevevo" (Appella 1983, 21). All'essenzialità espressiva conduceva un procedere per esclusioni, riscritture: l'impressione di immediatezza era una conquista. Le composizioni del testo poetico come la composizione pittorica: un processo creativo per fantasie di avvicinamento: "bisogna provare e riprovare, e poi provare di nuovo, senza perdersi d'animo" (Dorazio 2005, 134).

La poetica della parola di Ungaretti indica una direzione all'attività creativa dell'astrattista Dorazio: alla concezione in arte della "forma pura", come afferma il manifesto pubblicato sul numero unico della rivista *Forma 1*, marzo 1947, a firma Dorazio con Perilli e Guerrini, Sanfilippo, Accardi, Attardi, Consagra. Il problema dell'"essenza formale" sarà fondamentale nella formulazione della nuova poetica dell'arte astratta, con il colore adoperato in 'assoluta funzione espressiva'.

Il quadro dovrà essere il "prodotto di una esperienza di vita che poi si trasforma in forme e colori" (Durbé, Fagiolo dell'Arco 1983, 17). E Ungaretti scegliendo

il sigillo *Vita d'un uomo* per l'intera sua opera: “non conosco sognare poetico che non sia fondato sulla mia esperienza diretta” (Ungaretti 2009, 745). Esperienza elevata a idea: “trasferire la nostra emozione e la novità delle nostre visioni nei vocaboli” (ivi, 37). Dorazio: “Tentare di fare una cosa che uno intravede [...] io esprimo qualcosa che è della vita, del mondo. Faccio da tramite alle cose che esistono” (Appella 1983, 17). Dove all'operazione creativa – trasformare, trasferire, trasfigurare – si rende necessaria “la libertà della fantasia e una grande tecnica” (Appella 1983, 26), questione di metodo che Dorazio segnalava a proposito del proprio sistema: “come in tutte le opere d'arte creazione e tecnica sono interdipendenti” (Simongini 1996, 226). In linea con il rigore della poetica ungarettiana: “la logica in un'opera d'arte precede perfino la fantasia, se logica e fantasia non si generassero a vicenda” (Ungaretti 2009, 8). Avvertenza del pittore: “Così nascono le immagini, con la collaborazione dell'occhio con la fantasia” (Dorazio 1994, 36).

Dorazio esperto degli “effetti che solo la pittura può offrire all'occhio” (Dorazio 2005, 136), coglieva in pieno il valore delle linee di forza visive che attraversano lo spazio letterario ungarettiano: poesia prosa esercizio critico, scrittura dell'arte. Dove la cifra essenziale del sistema, quindi di buona parte delle immagini del testo, è il pensiero della luce, dichiarato stimolo di partenza e approdo continuo dell'idea: nucleo semantico e figurale essenziale della poetica di Ungaretti, quindi filtro regolatore di molte argomentazioni:

Chi legga le mie poesie, dico chi legga le prime e chi legga anche quelle recentissime [...] s'accorgerà che c'è al principio un'aridità, un'aridità bruciata, e una luce che provoca tale aridità allucinante, carica d'abbagli. Non lo so se lo sentano tutti questo, ma certo questo è l'effetto che io provo tutte le volte che incontro la Musa. (Ungaretti 1974, 816-817)

Con la precisazione: “al deserto sono legate le mie prime visioni” (ivi, 817). Tra percezione e proiezione. Memoria che si accorda in chiaroscuro, di cui il miraggio del deserto è emblema. E tutto scivola dal piano visivo, dalla realtà dei sensi, su un'altra dimensione. Dall'occhio all'idea.

Annoterà il pittore sulle orme del poeta: “attraverso i sensi è possibile conoscere seguendo l'intuizione i fenomeni del reale, ed è possibile con la mente esplorare oltre il reale, l'immaginario” (Dorazio 2005, 134). A questa qualità si riferiva Ungaretti indicando “la nostra possibilità di portare, dalle proprie naturali su altre dimensioni, la realtà”, per “uno di quei tanti effetti di metamorfosi” della parola che governano le “Ragioni d'una poesia”: “effetto di metamorfosi nella nostra mente” offerto dallo sforzo del poeta di “mettere a contatto immagini lontane” (Ungaretti 2009, 17). Con l'avvertenza: “e quando dal contatto d'immagini, gli nascerà luce, ci sarà poesia” (*ibidem*). E se “nell'ordine visivo s'è cercato di scoprire la combinazione” (Ungaretti 1974, 322), è con una speciale modalità di sguardo che ha a che fare l'operazione: “Oggi il poeta [...] deliberatamente, vede e vuole vedere l'invisibile nel visibile” (Ungaretti 2009, 18). La mira è riconducibile alla culla egiziana e all'arte araba: “spinta fino all'assurdo nell'astratto, impoverita fino all'assoluto nella freschezza dei ghirigori; ma pure arrivata così ad avere non so quale veggenza, quale veggenza dell'invisibile che

nessun'altra arte ha" (Ungaretti 1974, 511). Quella conoscenza attraverso i sensi che Dorazio a più riprese attribuisce alla lezione ungarettiana, trovava nell'ascendenza della civiltà degli arabi la sua origine: "un popolo il cui sentimento e la cui sensualità [...] non hanno uguali, ma la cui razionalità andava fino ad inventare la segretezza dei simboli algebrici" (*ibidem*).

Se perfettamente in linea Dorazio conferirà all'arte la "funzione di stimolo e di guida al nostro modo di adoperare gli occhi e di esistere, per vedere il mondo oltre le apparenze" (Dorazio 2005, 134), nel testo teorico intitolato "Come si diventa un pittore" fornendo le istruzioni necessarie alla pratica artistica il pensiero di Dorazio corre diretto a Ungaretti, e citando un segmento di quella prosa del *Deserto* di cui non smetteva di subire la fascinazione, il pittore orienta l'attenzione sull'insegnamento del poeta:

Si diventa pittori per intuizione, per emulazione [...] per devozione costante, per abitudine, per curiosità verso la tecnica, per la passione, per gli effetti della luce e dei colori e per tante altre cose. Come scrive Ungaretti nel suo *Il deserto e dopo*: 'fissati nell'occhio sinistro la Stella Polare e seguila', è necessario fare così. (Ivi, 136)

La citazione è una ripresa della sequenza ungarettiana che visualizza il nomade mentre "per le strade intracciabili se ne va, aureola errante, non avendo altra sicurezza se non il proverbio: 'Ficcati nell'occhio destro la stella polare e seguila'" (Ungaretti 2000, 87). Se la recita è adottata da Dorazio come figura di riferimento nel discorso circa le condizioni per diventare un pittore, è perché il poeta è considerato la "stella polare" su cui attaccare lo sguardo ad orientare i passi nell'ambito delle proprie ricerche d'espressione, quindi una 'guida' nella direzione della modernità. Il poeta, già professore, poi *compagnon de route*, a cui egli resterà legato per inossidabile fedeltà, sarà un costante 'esempio da seguire'.

Se Ungaretti è la 'stella' che indica la direzione, il suo pensiero si irradia nella poetica dell'astrazione di Dorazio. Il trasferimento da un ambito espressivo all'altro, avviene in assoluta sintonia: produrre ricerche espressive "per trasfigurare la realtà per agire cioè su di essa, per riportarla in un campo di sollecitazioni di chiarimenti originari" (Ungaretti 1974, 793). La "Difficoltà della poesia" è analoga allo sforzo dell'artista. "L'ispirazione era così ricondotta alla sua causa profonda, causa poetica e morale, e se dilatava i vocaboli per effetti indefinibili, per effetti estetici, quegli effetti tali non potevano essere, se non erano indotti dalla loro causa segreta, inconoscibile, a produrre una purificazione dell'anima" (Ungaretti 2009, 37). C'è un costante "problema di linguaggio da risolvere" – avvertiva Ungaretti – ed è l'"impegnativa condizione" a cui si riferisce Dorazio: "la vera aspirazione del pittore è, come per chi scrive, cerca i suoni o recita o danza, diventare 'artista', cioè produrre opere d'arte, produrre e proporre esperienze estetiche. La pittura è un mezzo [...], mentre il fine in fondo è l'Arte" (Dorazio 2005, 133). Con ostinata tendenza a stabilire relazioni Ungaretti rilevava il rapporto di analogia tra le operazioni linguistiche orientando il problema dal punto di vista del linguaggio verbale: "Chiamo poeta qualsiasi artista – scriva versi o prosa, costruisca palazzi, dipinga o componga musica – che raggiunga l'altezza

di forma capace nei suoi effetti a muovere negli animi poesia” (Ungaretti 1974, 870). Dorazio non sposterà la chiave del discorso all'incrocio dei segni, semplicemente affronterà la questione nell'ottica pittorica:

Per diventare pittore a un certo punto bisogna rendersi conto che la pittura è un linguaggio visivo, un sistema per comunicare per mezzo degli occhi. Fatto di colori, di segni, spazio, luci e materie e che è proprio quel modo personale di mettere insieme quegli elementi, ciò che può determinare e produrre un'opera d'arte, qualcosa che emoziona e che fa meditare. Questo linguaggio come quello musicale o quello verbale, ha delle sue regole [...] e implica una serie infinita di combinazioni [...]. (Dorazio 2005, 138)

Questione di parole, questione di immagini: “L'artista trova, scopre, mentre adatta il suo metodo, e quindi la sua tecnica, alla sua visione, e questo costante legame è essenziale per la genesi di un'opera d'arte” (Simongini 1996, 226). Dorazio anche da questo punto di vista interpreta – in ambito pittorico – l'impronta impressa dalla poetica ungarettiana. Se la ‘visione’ per compiersi esige una modalità speciale, in perfetta combinazione di invenzione e tecnica la ricerca espressiva dell'artista – ‘trovare’ l'immagine – equivale a quella del poeta che nel silenzio ‘trova’ la parola: “Quando trovo / in questo mio silenzio / una parola / scavata è nella mia vita / come un abisso” (Ungaretti 2009, 96).

La dichiarazione in versi indicava al pittore la traccia: da seguire, continuare, trasferire e manifestare direttamente sulla via visiva. Del resto il silenzio aggirato dalle parole vitali della poesia è anche il “silenzio degli occhi” (Ungaretti 2009, 62), rotto a lampi dalla visione. E se Dorazio avvertirà che “quello che conta è mettere a fuoco un'immagine che aspiri a diventare poesia” (Dorazio 1994, 9), Ungaretti afferma che “la pittura può, come ogni linguaggio, essere linguaggio essenziale, linguaggio di poesia” (Ungaretti 1974, 672). E se egli osserva, “credo che la pittura sia stato il primo linguaggio umano, anche prima della parola, a rivelare all'uomo la sua coscienza” (Ungaretti, Parronchi 1992, 34), essa appare “il discorso scritto dalle parole profetiche, il linguaggio degli occhi essendo primordiale, essendo il più istantaneo nel riflettere i segreti dell'essere” (Ungaretti 1950, 17).

Il nodo problematico *Poesia e pittura* sbalzerà nel saggio ungarettiano del 1933. Tra le due arti il ‘vantaggio’ è della seconda: mentre la parola implica una “riflessione, la sua creazione del mondo è di secondo grado”, appartiene alla pittura – ragiona il poeta – il privilegio di muoversi da un “punto anteriore all'esigenza stessa della formulazione verbale” e al tempo stesso di andare “oltre la parola”. Il suo segno, rivolto per i suoi effetti agli occhi, è fatto di “presentimenti, è predizione”. Ma la pittura, per il fatto di essere “legata al visibile è l'arte più sottoposta all'oscurità dell'essere”. Il segno pittorico è “la prima divinazione”, ma è ‘muto’. La pittura – sentenza il poeta – “aspetta la parola” (Ungaretti 1974, 270-271).

Se creare stati di tensione visiva sarà il segreto dell'arte moderna, esprimersi con il colore costituirà l'asse portante dell'operazione di Dorazio: nella convinzione che non si possa “né visualmente, né concettualmente comprendere il legame tra l'uomo e lo spazio senza l'aiuto del colore e questo può avvenire so-

lo attraverso la pittura” (Dorazio 2005, 281). La riflessione sostiene la pratica creativa: la “combinazione del colore” regola la metaforica costruzione di una struttura: “istinto e sentimento si trasformano in emozione, in poesia” (Dorazio 1994, 16). Fatto sta che se “nell’ordine visivo si è cercato di scoprire la combinazione” (Ungaretti 1974, 322), l’avvertenza ungarettiana è valida per il poeta come per l’artista che insisterà: “combinando gli elementi della pittura” convinto che il colore, la forma, lo spazio, il movimento e la luce, sono gli stimoli “che dalla percezione visiva inducono il modo di essere e comportarsi dell’uomo” (Fagiolo dell’Arco 1966, IV). Le combinazioni rese possibili dal linguaggio del colore sono anche – come suggeriva Ungaretti in ambito poetico – “combinazioni predestinate per un’attrazione di radici abissale” (Ungaretti 1974, 580). Avvertirà Dorazio: “Dobbiamo vedere più in profondità nel colore [...] trovare [...] un significato al di là del valore fisico della luce, più vicino all’autentica realtà di ciò di cui lo spirito necessita al di là dello spettro” (Dorazio 2005, 282).

Esprimersi con il colore richiama in primo piano il problema della luce, con duplice valenza: “la luce è la mamma di tutti i colori” (Dorazio 2005, 338). “Nei miliardi di raggi di energia che contiene un filo di luce, c’è un colore con la sua identità, cioè con la sua lunghezza d’onda e la sua frequenza” (*ibidem*). Ma se questo riguarda gli studi scientifici della percezione visiva, vi sono “altri modi di sentire e vedere i colori per gli effetti che essi suscitano alla nostra mente e nelle nostre emozioni” (*ibidem*). Il testo intitolato agli *Amici colori* sbalza in *exergo* i versi ungarettiani di *Tappeto* e collegando direttamente ad essi l’attacco del discorso – “in effetti i colori parlano da soli, fra di loro, due o tre per volta, o tutti insieme” – richiama l’attenzione una ennesima volta sulla marca impressa dalla parola ungarettiana nella poetica artistica di Dorazio: le sue ricerche visive concerneranno la luce “come fenomeno originario e sintesi di ogni possibile risultante dell’operazione pittorica” (Fagiolo dell’Arco 1966, V). La ricerca di principi fondamentali della visione regola l’operazione ponendo all’insegna di una modalità di sguardo speciale “l’impulso vitale della creazione”: è “necessario avere occhi per tutto e saper vedere ogni cosa dopo aver tanto visto, come se fosse quello, ogni volta, il nostro primo sguardo” (*ivi*, IV). Se la dichiarazione di Dorazio, funzionale alla propria poetica, sembra essere al tempo stesso una chiosa per i versi che manifestano la poetica dell’innocenza di Ungaretti accordandola con una condizione primordiale dello sguardo – “gli occhi mi tornerebbero innocenti / Vedrei la primavera eterna” (Ungaretti 2009, 212) – proprio “l’arte del vedere” da Dorazio rinnovata, costituirà il nodo problematico dell’intervento approntato dal poeta per la presentazione della mostra del pittore presso la Galleria im Erker, a Saint Gallen, il 28 maggio 1966.

Successivamente il discorso sarà pubblicato, preceduto dalla versione in tedesco, in apertura della monografia, con apparato iconografico, a firma Giuseppe Ungaretti, *Piero Dorazio* del 1976. Lo storico testo, nel frattempo in altre occasioni ripreso, è inaugurato, nella stesura senza titolo nel catalogo della Mostra *Dorazio* presso la Galleria dell’Ariete di Milano dell’aprile 1967, dalla dedica: “per il mio caro pittore Dorazio lieto di questo lavoro che ho potuto portare avanti ispirato dalla sua pittura / Giuseppe Ungaretti”. In quella sede il

testo – riproposto l'anno successivo in *Civiltà delle macchine*, con il titolo “Piero Dorazio: un intenso splendore” – registrava una variante omessa nella definitiva pubblicazione in rivista:

Ecco un primo punto di scoperta e di conquista da registrare in favore di Piero Dorazio. La realtà del visibile non è più considerata invenzione della luce, nemmeno il turbarsi iridescente d'un alone di luce, nemmeno un giallo di luce fulminante, nemmeno le farfalle o la puerizia o la geometrizzazione dei fantasmi della luce, è di più, è intimo svincolo d'una luce per via d'una conoscenza più segreta, è la precisione inesorabile della poesia afferrata mentre squarta gli arti del fuoco per dare moto e luce. (Ungaretti 1967)

Passaggio di scrittura dell'arte intriso di lirismo, che nel testo del 1967 precedeva il “secondo punto di pari rinnovazione da parte di Dorazio dell'arte del vedere”, quindi l'osservazione valida per l'impresa di entrambi:

poiché vedere non è fidarsi delle apparenze ma insegnare all'occhio a servirsi di quelle armi mentali che forano le apparenze e portano a sapere come le apparenze si formino e perché avvenga, portando le apparenze a rendere più segreto il segreto all'uomo. (*ibidem*)

Ungaretti coglieva nell'opera di Dorazio quella “aspirazione che hanno gli artisti a vedere qualcosa che sia un pochino al di là delle apparenze di quello che fanno” (Simongini 1996, 223). “Indefinibile” per Ungaretti e “difficilissima a spiegare” per il pittore: la *quête* oltre il visibile: “cercare con le mani nella pittura, in uno stato di equilibrio tra me e quello che esiste, quello che non riesco a vedere” (Fagiolo dell'Arco 1966, IV). Il poeta della *Terra Promessa* – per la stessa mira del pensiero – vergava la fulminea icona testuale del “Rilucere in veduto” (Ungaretti 2009, 318).

In perfetto accordo Ungaretti presentando l'opera del pittore sigillava il testo all'insegna del consenso pieno: “Piero Dorazio è uno degli artisti che interpreta la poesia d'oggi con una novità di risultati che ne fanno ormai un pittore degno dei maggiori consensi, un pittore di straordinaria qualità” (Ungaretti 1968b). Considerandolo “con Burri, il migliore pittore nostro”, così nel 1968 a Leone Piccioni (Ungaretti 2013, 330), e ammettendo di essere a Dorazio “molto legato”, il poeta scriveva a Bruna Bianco: “È il pittore più puro d'oggi. Nessuno sa scomporre in infiniti modi la luce nei suoi mille colori perché ridiventi più ai nostri occhi luce, ricomponendosi; ridiventi il miracolo maggiore cioè dell'universo” (Ungaretti 2017, 522).

Il perfetto incontro, vera e propria corrispondenza poesia-pittura, si compie non a caso intorno a: *La Luce. Poesie 1914-1961. Con XIII litografie di Piero Dorazio* (1971). Dall'incandescenza cromatica dei rossi, degli azzurri, dei gialli e gli arancio delle incisioni di Dorazio, si stacca – colma di luce e chiaroscuro – la parola di Ungaretti: venti poesie autografe, in inchiostro verde, isolate dall'*Allegria* del primo tempo a *Apocalissi* del finale con l'inserimento, senza soluzione di continuità, della prosa del *Deserto e dopo*, *La risata dello dginn Rull*, quel vero e proprio serbatoio di variazioni della luce e degli effetti che per violenza essa produce.

Ho trascorso dei giorni interi – riferisce il pittore – insieme a Ungaretti per scegliere le 20 poesie che sono raccolte nel grande libro *La Luce* [...]. Abbiamo letto insieme quasi tutte le sue poesie per trovare quelle che meglio esprimessero, attraverso la rappresentazione di questo fenomeno, il flusso denso, drammatico, ma anche allegro della vita; di quella sua vita che poi fatalmente a distanza di anni diventa adesso anche la nostra vita. (Dorazio 2005, 197)

Sono versi e immagini per arcobaleni di colore “dove la luce vive” (Ungaretti 2017, 255). Era proprio la “vitalità interiore del mondo che si manifesta attraverso la luce” (Dorazio 1955, 74) che quel libro d’artista – concepito in assoluta consonanza da Ungaretti e Dorazio – tentava di evocare, testimoniare, custodire. La prospettiva perseguita dall’arte astratta manifestava il legame – per via di luce – con la poetica di Ungaretti: “Come sentire la realtà, non quella effimera: quella che va oltre la conoscenza mutevole della materia e gli effetti di luce?” (Ungaretti 2009, 782).

L’intento di “preservare la sostanza dei valori, quelli che servono all’arte per progredire” (Durbé, Fagiolo dell’Arco 1983, 11), sarà l’impegno del pittore: “La vita è una staffetta – osserverà Dorazio – che trasferisce la civiltà da questa cultura alla prossima. Noi siamo trasmettitori di vitalità e di civiltà” (Appella 1983, 17). Ed è “energia vitale” il valore che la parola ungarettiana continua a trasmettere oggi.

#### Riferimenti bibliografici

- Adonis (2015), *L’œuvre graphique d’Adonis*, Paris, Actes sud.
- Appella Giuseppe (1983), *Colloquio con Dorazio*, Roma, Edizioni della Cometa.
- Di Castro Federica, a cura di (1989), *La linea astratta dell’incisione italiana*, Milano, Electa.
- Dorazio Piero (1955), *La fantasia dell’arte nella vita moderna*, Roma, Polveroni e Quinti.
- (1994), *Quello che ho imparato*, Mantova, Maurizio Corraini.
- (2005), *Rigando dritto. Piero Dorazio. Scritti 1945-2004*, a cura di Massimo Mattioli, Milano, Silvia Editrice.
- Durbé Dario, Fagiolo dell’Arco Maurizio, a cura di (1983), *“Due passi indietro e tre in avanti”*. *Colloquio con Piero Dorazio*, Milano, Electa.
- Fagiolo dell’Arco Maurizio, a cura di (1966), *Piero Dorazio*, Roma, Officina.
- Papenberg-Weber Annette (2003), *Piero Dorazio. La formazione artistica*, Milano, Skira.
- Papini Maria Carla (2018), *“La Terra Promessa” e altri saggi su Ungaretti*, Pisa, ETS.
- Simongini Gabriele (1996), *Piero Dorazio. Catalogo ragionato dell’Opera Incisa (1962-1993)*, Firenze, Pananti.
- Spignoli Teresa (2014), *Giuseppe Ungaretti. Poesia, musica, pittura*, Pisa, ETS.
- Ungaretti Giuseppe (1950), *Pittori Italiani Contemporanei*, Bologna, Cappelli.
- (1967), *Dorazio*, Milano, Galleria dell’Ariete.
- (1968a), *Carlo Guarienti*, Milano, Edizioni del Naviglio.
- (1968b), *“Piero Dorazio: un intenso splendore”*, *Civiltà delle macchine*, 1.
- (1969), *Croazia segreta*, con quattro acqueforti di Piero Dorazio, Roma, Grafica Romero.
- (1971), *La Luce. Poesie 1914-1961. XIII litografie di Piero Dorazio*, St. Gallen, Erker.

- (1974), *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di Mario Diacono, Luciano Rebay, Milano, Mondadori.
- (1976), *Piero Dorazio*, St. Gallen, Erker-Verlag.
- (2000), *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, a cura di Paola Montefoschi, Milano, Mondadori.
- (2009), *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Carlo Ossola, Milano, Mondadori.
- (2013), *L'allegria è il mio elemento. Trecento lettere con Leone Piccioni*, a cura di Silvia Zoppi Garampi, Milano, Mondadori.
- (2017), *Lettere a Bruna*, a cura di Silvio Ramat, Milano, Mondadori.
- Ungaretti Giuseppe, Parronchi Alessandro (1992), *Carteggio*, a cura di Alessandro Parronchi, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- Zevi Adachiara (1985), *Piero Dorazio*, Ravenna, Essegi.
- Zingone Alexandra (1985), *Deserto emblema. Studi per Ungaretti*, Caltanissetta-Roma, Sciascia.
- (2012), *Affricana. Altri studi per Ungaretti*, Caltanissetta-Roma, Sciascia.



# “Che il tempo torni ad essere tempo”.

## Note sull’ultimo Ungaretti teorico e critico della letteratura

Antonio Saccone

### Abstract:

L’indagine è incentrata sull’ultimo Ungaretti, in particolare sull’attività di teorico e critico della letteratura. In questa stagione la sua fisionomia espressiva e intellettuale continua ad essere sollecitata dallo stretto connubio tra paradigmi della classicità letteraria, remota e prossima, e inediti sviluppi offerti dalle imprescindibili insegne dell’attualità, che aveva governato ed alimentato l’intero percorso dell’autore del *Porto Sepolto*. Sono passati in rassegna il saggio “Delle parole estranee e del sogno d’un universo di Michaux”, gli interventi su Giuliani, su Bob Dylan, Allen Ginsberg, sul futurismo e la neoavanguardia, sulle conferenze americane, sul sempre vivo interesse per Apollinaire, sulla sintonia con Mario Luzi. In questi scritti vengono sottoscritte le innovazioni offerte dalla modernità, rideclinate, come sempre, sull’ineludibile richiamo della tradizione.

**Parole chiave:** classicità, modernità, tempo, ultimo, Ungaretti

1. Negli anni Sessanta del secolo scorso si consuma la fase conclusiva dell’esistenza di Giuseppe Ungaretti, il cui operare poetico e saggistico rimane intenso e innovativo, aprendosi ancora una volta alle sollecitazioni del presente. Nell’ultimo segmento della sua attività la fisionomia espressiva e intellettuale di Ungaretti continua ad essere sollecitata dallo stretto connubio tra paradigmi della classicità letteraria, remota e prossima, e inediti sviluppi offerti dalle imprescindibili insegne dell’attualità, che aveva governato ed alimentato l’intero percorso dell’autore del *Porto Sepolto*<sup>1</sup>.

Mi soffermo, in questa sede, su alcuni scritti teorici e critici (relativi all’ambito letterario) in cui vengono sottoscritte le innovazioni offerte dalla modernità, rideclinate, come sempre, sull’ineludibile richiamo alla tradizione.

<sup>1</sup> Su questo tema e le altre questioni qui affrontate si veda Saccone (2012). Più specificamente per quanto riguarda le figurazioni sulle quali il poeta allestisce il suo canone poetico e critico mi permetto di rinviare anche a “*Secolo che ci squarti... secolo che ci incanti*” (Saccone 2019, 15-28). Per le raccolte di Ungaretti si rimanda a *Vita d’un uomo. Tutte le poesie* (2009).

Teresa Spignoli, University of Florence, Italy, [teresa.spignoli@unifi.it](mailto:teresa.spignoli@unifi.it), 0000-0002-9325-651X  
Gloria Manghetti, Gabinetto G.P. Vieusseux, Italy, [gloria.manghetti@gmail.com](mailto:gloria.manghetti@gmail.com)  
Giovanna Lo Monaco, University of Florence, Italy, [giovanna.lomonaco@unifi.it](mailto:giovanna.lomonaco@unifi.it), 0000-0002-0886-3703  
Elisa Caporiccio, University of Florence, Italy, [elisa.caporiccio@unifi.it](mailto:elisa.caporiccio@unifi.it), 0000-0001-9279-719X

Referee List (DOI 10.36253/fup\_referee\_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

Teresa Spignoli, Gloria Manghetti, Giovanna Lo Monaco, Elisa Caporiccio (edited by), “*Il tramonto d’Europa*”. *Ungaretti e le poetiche del secondo Novecento*, © 2023 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0125-4, DOI 10.36253/979-12-215-0125-4

Si potrebbero, senza che appaia un azzardo interpretativo, attivare anche per questa postrema stagione le argomentazioni dispiegate da Ungaretti in un suo lontano manifesto di poetica del 1919:

E mi pare che l'estro oggimai si muoveva per misterioso incontro d'inquietudine e di nostalgie, allo stesso modo dicessi che d'attorno a me il presente altro non sia che un riflesso di passato e di avvenire, di abbandono e di azzardo, di rimpianti e di desiderio, di tradizioni e di scoperte, di logica e d'intuizione, di stile e di fantasia: come se il passato fosse la carne e l'avvenire l'idea, ma fossero un tutt'uno nell'immagine viva d'attorno a noi. ("Verso un'arte nuova classica", 1997 [1974], 14)

Le riflessioni ungarettiane predispongono all'avvento di una classicità del moderno, di una novità memore, da realizzare sul bilanciamento tra discontinuità e canone, sperimentazione e norma, tra affrancamento dai vincoli della memoria e legame con il mondo dei padri, tra "innocenza e memoria". "Innocenza e memoria" è il titolo di un saggio del 1926, destinato a divenire una delle più celebri indicazioni prospettiche del poeta, in cui Ungaretti auspica l'avvento di un'inedita arte fondata su un diverso e felice equilibrio tra novità e tradizione:

Credo che l'arte di domani sarà felice. A poco a poco, il dramma si scioglierà. Saranno andati in fumo anche i tentativi di affidare la parte del burattino alla memoria, e all'innocenza quella dell'oracolo. E dalla paurosa, e materna, innocenza, tornata nella memoria al suo posto oscuro, le lusinghe saranno vane. (1997, 131)

Si può rintracciare in tali argomentazioni un criterio orientativo anche per un intervento del 1964 "Un vecchio poeta ti saluta, mondo nuovo", scritto in occasione del viaggio compiuto da Ungaretti negli Stati Uniti, su invito della Columbia University. Nello scritto l'"unicità" di New York è identificata nella sua "funzione", che "sempre più dopo la guerra" le viene riconosciuta, "di assimilatrice di popoli e di conciliatrice delle tendenze del gusto e del sapere" (Ungaretti 2000, 458). La capacità di mescolare culture, ma anche la sua immagine "provvisoria" la rendono "paragonabile solo all'antica Alessandria" (*ibidem*). New York vive all'insegna della varietà, dell'imprevedibilità, dell'effimero:

E, contesa dall'uno e dall'altro dei quattro venti, e di essi insieme, chi saprà mai dire se domattina, le verrà voglia di ridestarsi col gelo o con la pioggia, o con cadere di neve, o torrida, o tepida nello splendore di un sole cauto? (*Ibidem*)

Tutto ciò può far disperare il meteorologo: "eppure, in quale altro luogo gli inventerebbero e gli fornirebbero gli strumenti ultrasensibili che consulta?" (*ibidem*). Perlustrando la "cosmopoli", "regno da Mille notti e una", "che ha più di tre secoli" il "giovagato" Ungaretti dichiara: "di antico – ma si tratta solo della fine del '700 – non ho visto che un camposanto, con le scritte delle lapidi portate via dalle intemperie, vicino a *Trinity Church* a *Wall Street*" (ivi, 460-461). Tra i vari "capolavori di ingegneria" di Manhattan, che è "il sistema nervoso, l'impepeto" di New York, segnala e illustra l'architettura dell'IBM: "È un esperimento

poetico, uno stupendo giocattolo che custodisce una stupenda invenzione" (ivi, 462), sovrastata da un uovo, ambiente acusticamente perfetto. Il pubblico raggiunge attraverso una scalinata l'uovo e di lì "assiste alla proiezione e alla spiegazione del funzionamento del cervello elettronico" (*ibidem*). Oltre al cervello elettronico vi è esposta una delle *Pietà* di Michelangelo: "accanto all'architettura nata quasi esclusivamente dall'astratta furia [...] il palpito di un cuore vero, l'abilità d'una vera mano, le mire di un occhio vero, i fremiti d'un cervello vero" (*ibidem*). L'apostrofe finale, in cui l'autore saluta "da vecchio poeta" New York, immagine del "nuovo mondo" segnato dal ritmo accelerato delle trasformazioni, dall'omologazione, dalla simultaneità, consegue coerentemente all'auspicio che "il tempo torni ad essere tempo" (ivi, 462-463). Non è difficile leggersi un'eco di quello che era sancito nel già citato saggio del '19, che mirava a ripristinare la continuità temporale nella discontinuità proclamata dalla modernità: "Fu un raccattare i frantumi dell'orologio per provare di intenderne il congegno, per provare di rifargli segnare il tempo" ("Verso un'arte nuova classica", 1997, 15).

2. Nel 1966 Ungaretti redige il saggio "Delle parole estranee e del sogno d'un universo di Michaux", in cui prende atto della cesura epocale segnata dall'impossibilità di esperire le testimonianze trasmesse dal passato "come modo espressivo nostro" (1997, 842)<sup>2</sup> e dalla dissoluzione di quella profondità temporale, su cui aveva prospettato la tradizione del nuovo. Entrata in crisi la funzione della memoria, spezzata la continuità tra passato e presente, la parola poetica è ormai relegata in una dimensione postuma. Eppure, dopo aver registrato il conseguente evento catastrofico (lo strappo dall'antiorientamento e insieme dall'interiorità, ovvero la discontinuità tra passato e presente), Ungaretti riafferma la necessità di continuare a scrutare e a carpire il segreto che pure il vertiginoso sviluppo delle conoscenze contiene dentro di sé, di perseguire il sogno di ricomporre il rapporto con "la profondità" da cui gli uomini sono stati tagliati:

Forse un giorno anche il nostro tempo troverà delle convenzioni! Bisognerebbe risalire con la memoria fino al punto della propria innocenza: allora forse la poesia potrebbe riacquistare il suo prestigio emotivo. (Ivi, 843)

In un testo coevo, con cui presenta il volume di Alfredo Giuliani, *Povera Juliet e altre poesie* (1965), Ungaretti, discutendo sulla parola poetica, *naturaliter* "astratta", "sino dalla nascita, informale", sulla sua specifica mira ad arricchire "il significato del tempo nuovo", riflette in questi termini sul modo di "trattare il linguaggio" e i suoi effetti conoscitivi esibito da Giuliani:

il poeta non si nasconde mai che la poesia ha un'ascendenza da rispettare anche se per continuare ad essere poesia deve sentirsi travolta dalla rivoluzione che oggi, da capo a fondo, vertiginosamente sta mutando il mondo e il sapere. ("Per Giuliani", 1997, 701)

<sup>2</sup> Per una più distesa trattazione di questo scritto rinvio a Saccone (2012, 260-264).

Non è senza significato che si mettano in gioco, a distanza di quasi mezzo secolo dallo scritto del '19 "Verso un'arte nuova classica", che ho sopra tirato in ballo, ancora una volta le parole "eredità" e "presagio" (ivi, 702), cioè ancoraggio ai vincoli della memoria e insieme individuazione di nuovi inizi, per indicare le modalità comunicative di Giuliani. E anche di fronte all'"impotenza disperante di cui è preda ogni poeta, poiché non riuscirà mai a dire ciò che vorrebbe" e alla "desolazione, ma che alla fine sempre si affoga nella gioia di non essersi ricusato a tentare l'impossibile" (o proprio per questo), si incoraggia quello che era stato uno dei più rappresentativi esponenti della neoavanguardia ad "andare avanti" (*ibidem*) guardando indietro all'esempio di Apollinaire. Ungaretti aveva prescelto sin dalla sua prima permanenza a Parigi come suo nume tutelare il poeta francese, fondatore e animatore dal 1912 al 1914 della rivista *Les Soirées de Paris*. Un aspetto dell'essenzialità che caratterizza *Il Porto Sepolto*, ovvero la radicale assenza di segni di interpunzione, è indizio di una sintonia in parte con la precettistica e l'operare compositivo di Marinetti e dei suoi sodali, ma più verosimilmente con la versificazione della raccolta di poesie *Alcools* (1944), scritte da Apollinaire tra il 1898 e il 1913. Non ripercorro qui la lunga vicenda del richiamo, tenuto costantemente presente da Ungaretti, al suo prediletto *auctor* (l'ho messo a punto in un'altra occasione)<sup>3</sup>, ma solo alcuni tardi interventi. In uno scritto del '66, in cui si riflette sulla vicenda della "Generazione Beat", sono messe a confronto le esperienze di Bob Dylan e Allen Ginsberg. Quella del primo, "che negli Stati Uniti manda in delirio i giovani, è la poesia di un cantautore di certo infinitamente più dotato di quelli che berciano a Sanremo, ma è poesia ingenua, enfatica, banale, rozza" ("Per Allen Ginsberg", 1997, 716). Per quanto riguarda Ginsberg, Ungaretti, raccogliendo un suggerimento di Fernanda Pivano, lo accosta a Walt Whitman, ma per coglierne la distanza:

Whitman era un romantico, addirittura anzi un vittorughiano, Ginsberg non ha sete che d'amarezza, anche se sempre di più lo strazia e lo fa urlare di ripugnanza e di nausea, una desolazione senza scampo. (Ivi, 718)

Ne ricorda piuttosto la consonanza con William Blake, autore da Ungaretti tradotto e commentato, e che Ginsberg cita frequentemente: "È naturale che il versetto biblico sia familiare alla poesia dell'uno e dell'altro" (ivi, 719). Ma il poeta più vicino a Ginsberg è Apollinaire: "Avrebbe mai scritto quell'orrida e straziante e abissale visione della pietà che è *Kaddish*, senza Apollinaire?" (*ibidem*). La stessa tecnica della simultaneità, per Ungaretti introdotta nella poesia da Apollinaire, è adoperata anche da Ginsberg:

Essa è stata, in modi più complessi, adoperata da Joyce, è stata adoperata fino ad oggi da diversi altri, ed è adoperata da Ginsberg, anche. È la presenza più sentita di Apollinaire in poesie di Ginsberg come *Kaddish*. Qui la presenza è cruda, e si fa sempre più spasimante via via che svela la strada, la lunga strada,

<sup>3</sup> Si veda Saccone (2021, 115-126).

la millenaria strada della sofferenza umana, rispecchiata nel corpo, nella mente, nei sentimenti della mamma che muore, nelle vicende della vita di vittima della mamma che muore. (Ivi, 720)

Nello stesso torno di anni Ungaretti è invitato a tenere, in occasione del gemellaggio Parigi-Roma, un discorso in memoria del poeta francese – “nessun nome aveva più titoli di quello glorioso di Guillaume Apollinaire” (“Guillaume Apollinaire”, 1997, 615) – “per lo scoprimento della lapide sulla casa romana vicino a quella ora distrutta dove risulterebbe sia nato il poeta” (Ungaretti 1967, 12)<sup>4</sup>. Ungaretti trova con orgoglio e piacere il motivo dell’invito nel fatto di essere anche lui “parigino e romano”: “amavamo Francia e Italia d’un uguale fortissimo slancio” (“Guillaume Apollinaire”, 1997, 615). Vengono ripercorsi i rapporti di Apollinaire con *Lacerba* e *La Voce*, i suoi procedimenti traduttori esercitati sugli “scrittori e artisti nostri suoi contemporanei” ed è riconosciuto il merito di “essere tra i primi sulle riviste francesi a salutare un poeta italiano, come fece più volte, senza che forse ne avessi minimamente merito, per me, nel 1917, segnalando il mio primo libro di poesia, *Il Porto Sepolto*” (ivi, 618).

Apollinaire è indicato insieme a Paul Valéry come il maggior poeta di Francia “degli ultimi cinquant’anni”: “L’Italia può glorificarsi di poter[li] considerare suoi figli” (*ibidem*). Ungaretti rammemora e ritrascrive i versi scritti in francese in memoria del poeta francese (*Pour Guillaume Apollinaire*) nel volumetto *La guerre*, stampato nel gennaio del 1919 a Parigi. Non si può non riandare con la mente alla lettera indirizzata a Soffici in cui è certificata la differenza del *Porto Sepolto* con *Calligrammes* (1918) – letti da Ungaretti in anteprima in bozze – in questi termini:

*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 ed 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 estivo. (Ungaretti 1981, 25-26)<sup>5</sup>

Ricordare dopo cinquant’anni è per Ungaretti l’occasione per riproporre l’atto di fede nell’ufficio della poesia e dei poeti, secondo quanto è suggellato nella chiusura del ricordo:

Era Guillaume Apollinaire un partigiano della libertà, nutriva il sogno che sulla terra potesse avvenire un giorno l’ora di tutte libere, le persone umane.

<sup>4</sup> Così scrive Ungaretti nella nota in calce alla pubblicazione del ricordo su *L’Approdo letterario* (Ungaretti 1967, 12).

<sup>5</sup> Non si trascuri, tuttavia, il fatto che la seconda parte di *Lucca* di Ungaretti presenta molte affinità con il componimento *La Jolie Rousse* con il quale si chiude *Calligrammes*, anzi mostra di tradurne alcuni versi: ne discuto nel mio *Ungaretti* (Saccone 2012, 77-82), sulla scia di Rebay (1962, 102-103).

Utopia. Ma i poeti non possono non essere se non utopisti, perché sono il sale della terra. (“Guillaume Apollinaire”, 1997, 619)

3. In un'intervista rilasciata a Ferdinando Camon nel 1965, Ungaretti ribadisce temi e modalità della sua versificazione dall'*Allegria* fino agli ultimi suoi libri. Ridiscute la questione della 'tecnica sillabata' (espressione coniata da Natalino Sapegno per il libro d'esordio) e certificando la presenza del paradigma barocco nella sua poesia pone al centro del suo discorso la nozione di apocalisse, identificandola con “il sentimento della catastrofe implicito nel sentimento del nulla e nell'orrore del vuoto” (Ungaretti 1997, 841): ne erano state testimonianze titanicamente disperate le *Pietà* michelangeloesche. L'anno successivo nel sopraccitato scritto “Delle parole estranee e del sogno d'un universo di Michaux” riemergerà l'apocalisse che viene assimilata alla disintegrazione della profondità temporale, all'imporsi di una presentificazione assoluta, che rende impossibile paradossalmente l'individuazione del volto e delle ragioni del presente che regna sovrano. È questa l'apocalisse, la mancanza di strumenti comunicativi capaci di dare luce e porre fine al buio che avvolge il tempo attuale:

Tutto si accumula sullo stesso piano, e tutto questo presente accumulato forma una specie di buio dove non si distinguono neppure i connotati del proprio tempo perché il tempo va avanti con una velocità che non è di misura umana. Potrebbe essere questa l'apocalisse. (Ivi, 843)

Nell'incontro con Camon Ungaretti si spinge a interrogare anche gli ultimi suoi libri, confermando ancora una volta le sue modalità versificatorie e le sue scelte di poetica:

ho continuato a interpretare il mio tempo seguendo quella strada che dal Petrarca a Michelangelo, dal Tasso a Leopardi è la strada maestra della poesia italiana. (Ivi, 841)

L'ottica di Ungaretti rimane quella di seguire il presente, consapevole della rapidità delle trasformazioni espresse da quel presente (“ogni giorno le cose sono diverse e nuove”) che tuttavia racchiude in sé “tutto il passato e tutto il futuro”, dunque tradizione e modernità, tradizione che si autorinnega e modernità che si modella come tradizione, come “rimpianto e desiderio”, per stare alle parole del saggio del '19 “Verso un'arte nuova classica” (1997, 13-16), da cui sono partito. La conclusione dell'intervista del '65 ne è un'ulteriore conferma:

Credo che la mia lingua poetica, continuamente rinnovandosi e rimanendo antica, non l'abbia dimenticato mai. (Ungaretti 1997, 841)

In uno scritto del '53 ma ritoccato negli anni Sessanta, intitolato “L'ambizione dell'avanguardia”, Ungaretti, affrontando il tema della macchina e della sua relazione con l'ispirazione poetica, richiama l'idea, già da lui sostenuta in altre precedenti occasioni, secondo la quale la “civiltà meccanica” sia da ritenere “come la maggiore impresa della memoria” e al contempo “impresa in antinomia con la memoria” (1997, 870). “I prodigi di metrica” realizzati nella macchi-

na richiedono "ai suoi ideatori e ai suoi costruttori un'emozione non dissimile da quella, anzi identica a quella, cui il piacere estetico dà vita" (ivi, 871). Sembra emergere una sintonia con quanto già espresso nel Manifesto futurista del 1914 *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* (Marinetti 1996, 98-107): non a caso già nella "Commemorazione del futurismo", redatta nella seconda metà degli anni Venti, Ungaretti aveva attribuito al leader dei futuristi il "merito" di aver individuato il ruolo "anche estetico" ricoperto dalla macchina nella vita moderna, con osservazioni sul "diletto" suscitato dai prodigi della tecnologia, che sembrano mutate da Marinetti:

Guardando un'automobile, un transatlantico, un velivolo, un imbrigliamento idroelettrico, una mitragliatrice, una strada ferrata metropolitana, ecc., sono colto dallo stesso diletto che provo davanti a un cavallo da corsa, a un ulivo, a una saetta, a una libellula. Non perché vedo in quei mezzi umani i simboli della volontà occidentale d'emulare la natura, di carpire senza pace segreti alla natura, ma perché quegli oggetti, come le opere della natura, sono comandati da leggi meticolose e rigorose, da esattezza numerica. (1997, 170-171)

Ungaretti condivide con i futuristi l'idea che i nuovi ordigni "possono essere modelli agli artisti; modelli di metrica, di simmetrie, di funambolismi, e soccorrere a conoscere nuove risorse" (ivi, 171). Ma ne prende le distanze in quanto hanno creduto che "fosse missione dell'arte *imitare* la macchina, o piuttosto l'umanità che stava adattandosi a quest'ultima sua creatura" (*ibidem*). Su quella impostazione è nato l'equivoco di Marinetti e dei suoi sodali:

Invocando l'esempio della macchina, e cioè di una materia formata, severamente logica nell'ubbidienza d'ogni minima fibra all'ordine complessiva, frutto d'una catena millenaria di sforzi coordinati, ci vengono offerte (incredibile!) *parole in libertà*, cioè la cieca fiducia nella materia grezza, nella sensazione, nella materia caotica. (Ivi, 172)

La macchina significa misura, equilibrio, mistero e soprattutto continuità memoriale ("catena millenaria"). Non tenendo presente questa dimensione, i futuristi hanno colto della realtà tecnologica esclusivamente "l'aspetto estemporaneo, provvisorio, futile" (ivi, 173).

Ora, a distanza di alcuni decenni, Ungaretti nel discutere "L'ambizione dell'avanguardia" non sente più il bisogno di tirare in ballo il futurismo, considerato sempre in qualche modo sua "controparte"<sup>6</sup>, ma riconferma la prospettiva che lo avevano tenuto lontano dal movimento marinettiano, aggiungendo tuttavia che gli "stimoli di strabiliante innovazione estetico" sono "non bastevoli alla poesia, ma quasi contrari o per lo meno riducibili con difficoltà al grido umano dell'uomo" (Ungaretti 1997, 872). Si chiede come farà l'arte a tener testa alle incessanti, straordinarie novità provocate dalla macchina:

<sup>6</sup> La definizione, molto pertinente, è di Guglielmi (1989, 41).

Occorrono sforzi folli, e l'Arte – quella malamente detta d'Avanguardia – per quanto la riguarda – è il suo, il compito più delicato – l'Arte *tout court*, dal Romanticismo sino ad oggi, non s'è mai tratta indietro, già ottenendo, o promettendo per il futuro – e non avrei bisogno di fare liste di nomi – risultati imponenti [...]. (Ivi, 873)

Ungaretti, da sempre attento agli sviluppi delle arti figurative della modernità, si limita a citare come esemplari del suo discorso esponenti eminenti della pittura “da Géricault a Courbet, a Cézanne, a Seurat, da Picasso a Boccioni, al primo De Chirico, a Klee, da Fautrier a Burri, eccetera” (*ibidem*). Ma, come ho anticipato, in questa occasione tralascio i rapporti di Ungaretti con le ‘altre’ arti, su cui, peraltro, mi sono intrattenuto altrove<sup>7</sup>, per soffermarmi esclusivamente su testi di natura più specificamente letteraria.

In questo ambito può tornare fruttuoso prendere in esame uno scritto su Gadda. Interessato ad assimilare l'attualità governata dai nuovi ordigni e insieme a conservare l'eredità trasmessa dalla “natura” e dalla tradizione da questa alimentata, Ungaretti, nel presentare nel 1963 il volume di Gadda *La cognizione del dolore* (1963), tiene a interpretare la posizione dell'Ingegnere in questi termini:

[Gadda] sa quali sono le esigenze del nostro tempo, ma, e sarà forse volere l'impossibile, vorrebbe ch'esse non sciupassero, o, peggio, non distruggessero interamente la natura stupendamente coltivata lungo i secoli, un'eredità di secoli che per molti lati, a perderla, sarebbe come aver ucciso l'umanità dell'uomo. (“Parole per Gadda”, 1997, 686)

Ungaretti condivide con Gadda la convinzione che “l'apparecchio destinato ad esplorare gli spazi [sia] d'una bellezza favolosa” (ivi, 687). E aggiunge di non tradire il pensiero di Gadda auspicando che “la macchina non sia l'imperatrice, ma rimanga un mezzo, un mezzo sempre più potente, com'è fatale, ma nelle mani dell'uomo che lo domina e non ne sia dominato” (ivi, 688). In tal modo, anzi, è convinto di avere data dell'opera di Gadda la giusta interpretazione:

Non è essa l'opera di Gadda che di questi nostri tempi fa con insigne scrittura la diagnosi più allarmata? (*Ibidem*)

4. Un altro scritto, “La cultura nel tempo”, composto negli anni 1963-66, quasi in diretta prosecuzione cronologica dell'“Ambizione dell'Avanguardia”, insiste ancora sul tema della macchina, ormai moltiplicatasi “in modo senza confronto, impreveduto e prodigioso” (Ungaretti 1997, 876). La dipendenza dai nuovi strumenti coinvolge anche lo scrittore “che può oggi usare il magnetofono e la macchina da scrivere e quei microfilm che gli consentono, senza spostarsi dalla sua camera, la lettura di documenti d'archivio e di biblioteche, anche se conservati all'altro polo” (ivi, 877). Ancora non mancano le assimilazioni ai proclami futuristi. Basti soffermarsi sulle seguenti argomentazioni:

<sup>7</sup> Mi limito a segnalare le analisi sviluppate in Saccone (2012, 257-260) e quelle di Papini (2018, 109-133) e di Spignoli (2018, 101-134).

E poi ci sono le novità più sbalorditive: la possibilità di vedere stando a casa ciò che succede anche nei posti più distanti da noi, o la possibilità di trasferirci da un capo all'altro della terra mettendoci meno tempo di quello occorso a Dante per andare da Venezia a Pomposa. (*Ibidem*)

È inevitabile riandare con la mente al Manifesto del 1913 *Distruzione della sintassi Immaginazione senza fili Parole in libertà*, in cui Marinetti elenca le nuove straordinarie possibilità attivate dalla modernità e dalle macchine in (e da) essa ideate e realizzate:

Un uomo comune può trasportarsi con una giornata di treno, da una piccola città morta dalle piazze deserte, dove il sole, la polvere e il vento si divertono in silenzio, ad una grande capitale, irta di luci, di gesti e di grida. L'abitante di un villaggio alpestre può palpitare d'angoscia ogni giorno, mediante un giornale, con i rivoltosi cinesi, le suffragette di Londra e quelle di New York, il dottor Carrel e le slitte eroiche degli esploratori polari. L'abitante pusillanime e sedentario di una qualsiasi città di provincia può concedersi l'ebrietà del pericolo seguendo in uno spettacolo di cinematografo, una caccia grossa nel Congo [...]. Coricato poi nel suo letto borghese, egli può godersi la lontanissima e costosa voce di un Caruso o di una Burzio. (1996, 66)

Il contesto certo ora è diverso e ancora più radicalmente progredito. Ungaretti parla di energia atomica, di ordigni necessari per i voli interplanetari in piena sintonia con "l'immagine di quella sorta di infinito che è il cielo ad alta quota" (Debenedetti 2000 [1998], 89), per impiegare il commento di Giacomo Debenedetti al Coro 23 degli *Ultimi cori della Terra Promessa* (Ungaretti 2009, 313-321), pubblicati da Ungaretti qualche anno prima, che prendono spunto da "un volo fatto in jet da Hong Kong a Beirut con Jean Fautrier e Jean Paulhan" (ivi, 802). Altrettanto ineludibile il richiamo al commosso entusiasmo che Ungaretti esprimerà, un anno prima di morire, nell'assistere nell'estate del 1969, dalla sede del settimanale *Epoca* alla telecronaca dello sbarco sulla luna. In controtendenza alle reazioni allarmate di altri scrittori, sarà forte la sua emozione di fronte alle luci, alle ombre, al silenzio imperanti in un ennesimo deserto, quello inscenato dalla superficie lunare (Grazzini 1969, 94-97).

Da segnare con una forte sottolineatura è l'instancabile nomadismo di conferenziere che continua a contraddistinguere Ungaretti in vari stati del mondo. Il poeta è invitato a recitare suoi versi all'Università di Harvard. Incontra a Roma Vinicius De Moraes, già conosciuto in Brasile. Ritrova nella produzione dello scrittore e cantautore sudamericano temi contigui ai suoi ("La lontananza, l'assenza, una malinconia, crollo e inabissarsi") sottolineandone anche i differenti esiti tonali e prospettici:

il deserto che mi ha insegnato a provarne la scottatura tremenda, della lontananza, dell'assenza, ma negli abbagli dell'immenso vuoto, era miraggio, dolcissimo e acrissimo, il paese dei miei, tutto misura, dove non ero nato: Vinicius s'aggira invece dentro il buio di un folto scoppio e si inoltra nella demenza di quel vegetare e vi ritorna e torna a smarrirvisi, e nel suo andirivieni ostinato in sé non

rinvieni se non quella poesia sottovoce che gli sgorga dalla carnalità dell'anima e gli narra che non è quello luogo suo sebbene idrolatato, e che non sa, non saprà mai dov'è. ("Poesia di Vinicius de Moraes", 1997, 705-706)

L'ultimo testo critico di Ungaretti, pubblicato nel 1970, l'anno della sua morte, dedicato a Oswald de Andrade, contiene un omaggio "al ventesimo secolo, a quel ventesimo secolo vero, innovatore di poesia, che aveva dal primo momento addomesticato l'intelletto, gli occhi e la lingua dell'antropofago Osvaldo" (ivi, 708).

Ma torniamo allo scritto "La cultura nel tempo" al punto in cui ci si chiede "Ma il culto del sacro, la poesia cioè e l'arte, come stanno in mezzo a tante novità?" (ivi, 877). La risposta è per un verso fiduciosa dal momento che "la poesia è spronata dal progresso industriale, come non lo fu mai da nessun altro mezzo: non è forse conseguenza dell'industria il nuovo aspetto che sta assumendo il mondo?" (*ibidem*). Qualche anno dopo il poeta Mario Luzi, che non mancherà peraltro di farsi interprete di Ungaretti<sup>8</sup>, si disporrà sulla falsariga di quelle argomentazioni, quando, pur constatando l'annientamento dell'uomo prodotto dalla "sbornia tecnologica", riconoscerà che la poesia rinvieni il suo alimento più fecondo nelle trasformazioni tragiche e insieme esaltanti indotte dal secolo della velocità:

È nella metamorfosi e nel mutamento ho sempre pensato e continuo a pensare che la poesia sia nel proprio elemento come un pesce della profondità o uno scafo d'alto mare. (Luzi 2001, 100)

Ungaretti avrebbe condiviso le riflessioni di Luzi. Tuttavia, di fronte all'accelerazione dei mutamenti che investono anche l'idea di spazio e tempo, ritiene necessario che l'uomo torni ad "essere più forte dei mezzi che si è foggato, che di continuo fa più potenti" ("La cultura del tempo", 1997, 878). La questione rimane quella che ha tenuto sempre al centro della sua riflessione, cercare l'accordo tra tradizione e innovazione, ritrovare "il tempo di misurarsi con il passato e con il futuro" (*ibidem*).

#### Riferimenti bibliografici

- Apollinaire Guillaume (1918), *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*, Paris, Mercure de France.  
 — (1944), *Alcools*, Paris, Gallimard.  
 Debenedetti Giacomo (2000 [1998]), "Ungaretti", in Id., *Poesia italiana del Novecento. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 69-104.  
 Gadda Carlo Emilio (1963), *La cognizione del dolore*, Torino, Einaudi.  
 Giuliani Alfredo (1965), *Povera Juliet e altre poesie*, Milano, Feltrinelli.  
 Grazzini Giovanni (1969), "Quella notte col grande Poeta", *Epoca*, 27 luglio, 94-97.  
 Guglielmi Guido (1989), *Interpretazione di Ungaretti*, Bologna, il Mulino.  
 Luzi Mario (2001), *Discorso naturale*, Milano, Garzanti.

<sup>8</sup> Mi riferisco in particolare agli scritti "Ungaretti e il suo infinito" (Luzi 2002, 123-124) e "Classicità e giubilazione in Ungaretti" (ivi, 125-128).

- (2002), *Vero e verso. Scritti sui poeti e la letteratura*, a cura di Daniele Piccini, Davide Rondoni, Milano, Garzanti.
- Marinetti Filippo Tommaso (1996), *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori.
- Papini Maria Carla (2018), "Ungaretti e la pittura informale", in Id., *"La Terra Promessa" e altri saggi su Ungaretti*, Pisa, ETS, 109-133.
- Rebay Luciano (1962), *Le origini della poesia di Giuseppe Ungaretti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Saccone Antonio (2012), *Ungaretti*, Roma, Salerno Editrice.
- (2019), "I miei antenati". Gli auctores di Giuseppe Ungaretti", in Id., *"Secolo che ci squarti... secolo che ci incanti". Studi sulla tradizione del moderno*, Roma, Salerno Editrice, 15-28.
- (2021), "Ungaretti et Apollinaire: réfrections et réécritures", *Revue d'histoire littéraire de la France*, 121, 1, 115-126.
- Spignoli Teresa (2018), "L'informale e le poetiche degli anni Sessanta. Tre casi esemplari: Ungaretti, Luzi, Bigongiari", in Ead. (a cura di), *Verba picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, Pisa, ETS, 101-134.
- Ungaretti Giuseppe (1967), "Un mese di lavoro (André Breton, Guillaume Apollinaire, Maurice Utrillo, Jan Vermeer, Corrado Cagli)", *L'approdo letterario*, 13, 38, 3-31.
- (1981), *Lettere a Soffici 1917-1930*, a cura di Paola Montefoschi, Leone Piccioni, Firenze, Sansoni.
- (1997 [1974]), *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di Mario Diacono, Luciano Rebay, Milano, Mondadori.
- (2000), *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, a cura di Paola Montefoschi, Milano, Mondadori.
- (2009), *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Carlo Ossola, Milano, Mondadori.



“In principio era il verso”.

## Giuseppe De Robertis e le varianti di Ungaretti

Antonio D'Ambrosio

### Abstract:

Tra i “momenti di crisi” che caratterizzano la poesia di Giuseppe Ungaretti, la pubblicazione del volume *Poesie disperse con l'apparato critico delle varianti di tutte le poesie* (Milano 1945) a cura di Giuseppe De Robertis, terzo titolo della *Vita d'un uomo*, rappresenta uno spartiacque nel rapporto del poeta con la sua opera, che per la prima volta si scopre davvero *opus in fieri*. Il saggio prende in considerazione il lavoro di De Robertis, pionieristico nell'ambito della nascente “critica degli scartafacci”, studiando i materiali preparatori conservati nel Fondo a lui intitolato nell'Archivio Bonsanti di Firenze, che documentano criticamente il sostanziale alleggerimento stilistico e retorico, la frantumazione della metrica tradizionale cui Ungaretti aveva sottoposto i suoi componimenti.

**Parole chiave:** Giuseppe De Robertis, Giuseppe Ungaretti, metrica, stile, varianti

Nel suo svolgimento storico, la poesia di Giuseppe Ungaretti ha attraversato svariati momenti di crisi. Già lo segnalava Domenico De Robertis in un intervento del 1984: studiando “sistemi o macrotesti (canzonieri, epistolari e simili) non altrimenti concepibili che come composizione di condizioni storiche diverse”, e considerando “il movimento” del testo “entro (o anche per) il sistema, non i risultati poetici o stilistici”, poiché “la variante qui privilegiata dall'attenzione è la variante di struttura, mutamento della struttura del sistema è per sé variante” (De Robertis 1985, 385), tra i casi escussi<sup>1</sup> il filologo aveva scelto, come ultimo esempio, l'edizione spezzina del *Porto Sepolto* (1923),

momento di crisi; che si riconosce tanto più ora come crisi di struttura [...] legata alle nuove esperienze poetiche, che lasciano il segno nella prima sezione, e il titolo è significativo e quasi incredibile, per l'Ungaretti che finora si conosceva, *Elegie e madrigali*; che sono le prime poesie del futuro e ben di là da venire *Sentimento del tempo*. (De Robertis 1985, 400)

<sup>1</sup> Le varie considerazioni di ordine teorico sono supportate da esempi – “le strutture a cui intendo applicarmi sono [...] enti reali, storici, aventi una loro razionalità” (De Robertis 1985, 384) – tratti dall'opera di Rustico Filippi, dai *Frammenta* petrarcheschi, dalle *Rime* di Boccaccio.

Teresa Spignoli, University of Florence, Italy, [teresa.spignoli@unifi.it](mailto:teresa.spignoli@unifi.it), 0000-0002-9325-651X

Gloria Manghetti, Gabinetto G.P. Vieusseux, Italy, [gloria.manghetti@gmail.com](mailto:gloria.manghetti@gmail.com)

Giovanna Lo Monaco, University of Florence, Italy, [giovanna.lomonaco@unifi.it](mailto:giovanna.lomonaco@unifi.it), 0000-0002-0886-3703

Elisa Caporiccio, University of Florence, Italy, [elisa.caporiccio@unifi.it](mailto:elisa.caporiccio@unifi.it), 0000-0001-9279-719X

Referee List (DOI 10.36253/fup\_referee\_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

Teresa Spignoli, Gloria Manghetti, Giovanna Lo Monaco, Elisa Caporiccio (edited by), *“Il tramonto d'Europa”. Ungaretti e le poetiche del secondo Novecento*, © 2023 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0125-4, DOI 10.36253/979-12-215-0125-4

*Il Porto Sepolto* del '23 è una "silloge-ponte fra la prima e la seconda stagione della poesia di Ungaretti" (Barengi 1999, 135), in cui la presenza di ben sei poesie che poi sarebbero confluite in *Prime*, sezione inaugurale del *Sentimento del Tempo* (1933a)<sup>2</sup>, turba la struttura (metrica, ritmica, retorica, simbolica) della precedente *Allegria di Naufragi* (1919)<sup>3</sup>. La quale, a sua volta, scompigliava la perfetta struttura del suo nucleo originario, *Il Porto Sepolto* (1916).

Se quest'ultimo, infatti,

si qualifica non come raccolta, ma come Opera che, in una dimensione romanzesca, ricostruisce, in senso petrarchesco e leopardiano, un itinerario autobiografico e poetico dalla frammentarietà e caducità dell'io diviso alla sua riunificazione individuale e sociale, (Bernardini Napoletano 2002, 47)<sup>4</sup>

lo stesso non può dirsi per *Allegria di Naufragi*, di cui "subito risalta il suo carattere, anche affannoso, di *raccolta*, e non di *opera*, di ansioso *étalage* e non di meditata disposizione", mancandole "aspetto e anima di libro", poiché pubblicata "nell'ansia di affermare una presenza, di risarcire un oblio – nel timore di non essere inclusa nella imminente antologia, a cura di Papini, *Poeti d'oggi* (1920)" (Ungaretti 2009, XXII-XXIII): insomma, "un'aggregazione abbastanza disorganica, tutt'altro che unitaria, dettata dalla frettolosa ansia dell'autore di dare visibilità al percorso sin lì tracciato dalla sua attività poetica" (Saccone 2012, 72).

In seguito, *Sentimento del Tempo* rielaborerà i caratteri di "immediatezza, aderenza alla vita", di "essenzialità lirica" (Ungaretti 2009, 1301) della precedente produzione – così individuati da Alfredo Gargiulo nella premessa alla raccol-

<sup>2</sup> Si tratta di *Le stagioni*, *Alla noia*, *Silenzio in Liguria*, *Paesaggio*, *O notte* e della terzina anepigrafa "oceanici silenzi / astrali nidi d'illusione / o notte", che sin dalla prima edizione di *Sentimento del Tempo* (Ungaretti 1933a e 1933b) costituirà i vv. 15-17 di *O notte*.

<sup>3</sup> Si veda ancora Barengi: "*Il Porto Sepolto* del '23 segna appunto, nello svolgimento della prima stagione di Ungaretti, questo cruciale punto di passaggio: la svolta più importante, forse, di tutta la storia della sua poesia. Dopo aver dato alle stampe la nuova raccolta, Ungaretti si rende conto che il suo *Porto* – o *Allegria di Naufragi*, o come altro si può chiamare questo suo primogenito libro – sta diventando una cosa diversa. [...] Così nascerà l'Ungaretti uno e bino canonizzato dalla critica degli anni Trenta, maestro degli ermetici, caposcuola della tradizione novecentista" (1999, 137-138).

<sup>4</sup> Bernardini riprende le conclusioni cui era giunto Carlo Ossola: per "la calcolata organicità della costruzione e distribuzione dei testi", costui riconosce che *Il Porto Sepolto* è "Opera" [...] non solo nel senso della sua studiata struttura, ma anche in quello, non minore, della sua compiuta realizzazione, della sua perfezione senza residui" (Ungaretti 2009, 818-819). Opera che non è "un *incipit* ma un'*origine*, il nucleo generatore primo, e più fecondo, dei grandi miti ungarettiani di 'riconoscimento' e di '*quête*' sino – appunto – alla *Terra Promessa* [...] luogo di reperti di profondità, archeologia dunque del segno, abisso baudelairiano, ed insieme nome favoloso d'infanzia, ricettacolo incontaminato di civiltà sepolte, di paradisi perduti, approdo mitologico, oasi, dopo tappe e arsurre di deserto; radice primordiale della 'parola', del 'canto' cercato da Orfeo [...] e ritorno per sempre sepolto, perduto: terra promessa che rimarrà terra della promessa; ritorno come *revenant*, 'delirante fermento'" (ivi, 817).

ta – alla luce del generale clima di *rappel à l'ordre*<sup>5</sup>: il recupero dell'innocenza si compie ora mediante la memoria, seguendo l'asse petrarchesco-leopardiano, filtrato dalla lente del barocco europeo<sup>6</sup>. Pur non tradendo la libertà prosodica già sperimentata, Ungaretti accoglie ora metri più regolari (l'endecasillabo, il novenario, il settenario), impreziosisce notevolmente il vocabolario, amplia la sintassi, privilegiando una costruzione più complessa che talvolta può addirittura sfociare in un unico periodo ricco di incisi<sup>7</sup>.

Anche la struttura di questa raccolta entrerà in crisi in breve tempo, con la seconda edizione del '36, che, tra l'altro, amplia di quattro componimenti l'ultima sezione, *L'Amore*<sup>8</sup>, in cui, dichiara il poeta, "mi vado accorgendo dell'invecchiamento e del perire della carne stessa" ("Ungaretti commenta Ungaretti", 1974, 826), apprendo così la strada a quella che "doveva essere la poesia dell'autunno", ma che "è invece la poesia dell'inverno", *La Terra Promessa* (1950).

La prima idea della *Terra Promessa* [...] la ebbi nel 1935, subito dopo la composizione di *Auguri per il proprio compleanno*, che possono leggersi nel *Sentimento del Tempo*. In quella poesia, nell'ultima strofa, è detto:

*Veloce gioventù dei senti  
Che nell'oscuro mi tieni di me stesso*

<sup>5</sup> "Le mie preoccupazioni in quegli anni del dopoguerra" – scrive Ungaretti nel saggio che introduce *l'opera omnia*, "Ragioni d'una poesia" – "erano tutte tese a ritrovare un ordine [...]". In quegli anni, non c'era chi non negasse che fosse ancora possibile, nel nostro mondo moderno, una poesia in versi. [...] Si voleva prosa: poesia in prosa. La memoria a me pareva, invece, una ancora di salvezza: io rileggevo i poeti, i poeti che cantano. Non cercavo il verso di Jacopone o quello di Dante, o quello di Petrarca, o quello di Guittone, o quello del Tasso, o quello del Cavalcanti, o quello del Leopardi: cercavo in loro il canto. Non era l'endecasillabo del tale, non il novenario, non il settenario del talaltro che cercavo: [...] era il canto italiano, era il canto della lingua italiana che cercavo nella sua costanza attraverso i secoli, attraverso voci così numerose e così diverse di timbro e così gelose della propria novità e così singolari ciascuna nell'esprimere pensieri e sentimenti: era il battito del mio cuore che volevo sentire in armonia con il battito del cuore dei miei maggiori di una terra disperatamente amata" (2009, 9-10).

<sup>6</sup> "La 'tradizione' che Ungaretti assorbe e ricicla non va affatto confusa col classicismo che ripropone un Cardarelli, surrettiziamente autorizzato da un'interpretazione quanto mai capziosa e dimidiante di Leopardi, e così vistosamente ideologico. È sì la linea Petrarca-Leopardi, ma intanto sottoposta [...] al corto circuito con un barocco potentemente rivissuto (ed è il grande barocco di Góngora e Shakespeare), cioè con un gusto e una cultura fondamentalmente estranei all'asse portante della tradizione letteraria nazionale. E soprattutto: al 'classicismo' di Ungaretti non immane già, nel profondo, il senso della continuità, ma quello della discontinuità coi classici, che egli non tanto 'attualizza' riportandoli alle misure e alle necessità del presente (operazione tipica dei restauratori), quanto 'ritrova' individualmente in un moto centrifugo di fuoruscita storica dall'attualità, quasi a tentare un'altra strada nella eterna sua ricerca del 'paese innocente'" (Mengaldo 1978, LIII).

<sup>7</sup> Si veda ad esempio il componimento eponimo in *Sentimento del Tempo* (2009, 218).

<sup>8</sup> Sul "sistema" dell'*Allegria* e del *Sentimento del Tempo* si vedano le edizioni critiche dei volumi (Ungaretti 1982 e 1988).

*E consenti le immagini all'eterno,*

*Non mi lasciare, resta, sofferenza!*

Ancora nel 1942, quando Mondadori iniziò la pubblicazione di tutta la mia opera, *La Terra Promessa* era annunciata dai volantini editoriali con il nome di *Penultima Stagione*. Era l'autunno che intendevo cantare nel mio poema, un autunno inoltrato, dal quale si distacchi per sempre l'ultimo segno di giovinezza, di giovinezza terrena, l'ultimo appetito carnale. (Ungaretti 2009, 777-778)

E *La Terra Promessa*, poema frammentario perché incompiuto, è essa stessa “un libro scritto con grande lentezza perché continuamente interrotto, anche da altra poesia come quella del *Dolore*” (ivi, 771): il “grido” innalzato per i lutti familiari e la catastrofe bellica impone la sospensione del progetto originario<sup>9</sup>.

In questa fitta e intricata cronologia poetica, in cui pare evidente che ogni “momento di crisi” si faccia generatore di nuova poesia, va ricordata una tappa importante. Nel 1945 esce il terzo capitolo di *Vita d'un uomo* a cura di Giuseppe De Robertis, che raccoglie le *Poesie disperse* – “tutte le poesie non più ristampate nell'edizione definitiva e dell'*Allegria* e del *Sentimento*, e che si trovano nell'ediz. Vallecchi del '19 [e] nell'edizione di Spezia del '23” (Ungaretti, De Robertis 1984, 28)<sup>10</sup> – accompagnate dall'apparato delle varianti (a stampa) di tutte le poesie. Non si tratta di un nuovo libro, piuttosto di un'occasione di riepilogo analitico delle due precedenti esperienze: ripercorrendo la storia del volume<sup>11</sup>, in effetti, è chiaro che il compito originale del critico era curare le prime due raccolte, con introduzione critica e varianti; ma nel settembre del '42, per guadagnare tempo, considerata la difficoltà nell'allestimento dell'apparato, propone “di mandare avanti [...] l'*Allegria*, *Il Sentimento*, e in un secondo tempo un terzo volume con le varianti e le poesie disperse” (ivi, 39)<sup>12</sup>, che sarà introdotto dal saggio del 1945 “Sulla formazione della poesia di Ungaretti” (2009, 1285-1300), ancora oggi uno dei fondamentali nella critica ungarettiana. Il lavoro del professore fiorentino segna uno spartiacque nel rapporto di Ungaretti con la sua poesia, che per la prima volta si scopre *opus in fieri*.

È noto che il poeta inizialmente non desse importanza ai suoi scartafacci – lo ha dichiarato in più occasioni<sup>13</sup> – poiché non li considerava depositari di un

<sup>9</sup> “C'era una tragedia nel mondo, c'era anche una mia tragedia che mi aveva colpito nei miei personali affetti, e naturalmente le ricerche di pura poesia dovevano cedere il posto alle angosce, ai tormenti di quegli anni” (Ungaretti 2009, 771).

<sup>10</sup> Lettera di Giuseppe De Robertis a Giuseppe Ungaretti del 05.09.[1942]. Si tratta di 23 poesie: *Il paesaggio d'Alessandria d'Egitto, Cresima, Ineffabile, Viso, Viareggio, Bisbigli di singhiozzi, Poesia, L'illuminata rugiada, Mattutino e notturno, Convalescenza in gita in legno, Melodia delle gole dell'orco, Tepida vaga mattina, Alba, ... , Sono malato, Mandolinata, Mughetto, Babele, Imbonimento, Noia, Nebbia, Trame lunari, Sogno*.

<sup>11</sup> Per questo aspetto sia consentito il rimando a D'Ambrosio (2020).

<sup>12</sup> Lettera di De Robertis a Ungaretti del 19.09.1942.

<sup>13</sup> Si leggano queste confessioni di Ungaretti a De Robertis del 1942: “Per le Varianti ti aiuterei. Varianti manoscritte non ne ho più: le ho sempre distrutte” (Ungaretti, De Robertis 1984, 19);

“valore”, bensì di una “perenne approssimazione al valore” (Contini 1974, 233), prove di scrittura aleatorie, esercizi incapaci di restituire e fissare il senso di una ricerca tesa al raggiungimento della perfezione, sulla scia della lezione appresa dai simbolisti francesi<sup>14</sup>.

Le varianti entrano nel campo visivo di U. attraverso la collaborazione con De Robertis, [...] attraverso l'imposizione al poeta della sua storia, e diventano nuovo spazio della sua poesia grazie a questo ingresso e a questo ritrovamento; diventano una scoperta non della parola, ma di tutte le sue parole. (De Robertis 1981, 103)

Prova ne sia il fatto che nel Fondo Ungaretti, presso l'Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti” del Gabinetto Scientifico-Letterario G.P. Viesseux a Firenze, il numero delle redazioni delle liriche afferenti soprattutto alla prima stagione poetica<sup>15</sup>, e in parte anche alla seconda, è nettamente inferiore rispetto a quello dei futuri *Il Dolore* e *La Terra Promessa*, la cui storia invece è ampiamente documentata. Il rinnovato interesse per le varianti è da ascrivere, con ogni probabilità, al mutato statuto che ora ricoprono: se prima, insomma, non avevano ragion d'essere perché il “valore” del testo risiedeva solo nel risultato finale, ora Ungaretti, grazie alla mediazione di De Robertis, ha compreso che anche la via seguita per raggiungere quel risultato ha un proprio “valore”, perché documenta la fatica che gli è costata per armonizzare sillabe, metro, ritmo, senso. Le varianti sono concreta testimonianza del “delirante fermento” da cui con fatica germoglia la “limpida meraviglia” (*Commiato*, 2009, 96) che è la poesia<sup>16</sup>.

La meta di questo “lavoro / che non può mai finire” (*Per sempre*, 2009, 326) è l'essenzialità, per raggiungere la quale il poeta ha dovuto compiere una faticosa operazione di scavo nella memoria che riportasse la parola al suo stato innocente, seguendo le orme di due maestri, Maurice de Guérin e Stéphane Mallarmé. Dal primo, Ungaretti apprende “una poetica dei significanti che, non mirando a novità di senso produca tuttavia una nuova disposizione del materiale linguistico, offra ai suoni una ‘vita’ autonoma, una musica velata” (Ossola 1982, 83). Un attento studio fonetico quale unica alternativa, unica salvezza dalla saturazione semantica del linguaggio, che Mallarmé porta alle estreme conseguenze,

“Purtroppo non ho conservato quasi nulla” (ivi, 23); “Le carte che ti ho mandato non sono affatto complete: sono quelle che ho potuto racimolare. Di solito, distruggevo tutto” (ivi, 27).

<sup>14</sup> “Poesia pura, signori: soppressione degli elementi prosaici da un componimento poetico. Soppressione di tutto ciò che possa essere detto in prosa: racconto, filosofia, ecc., tutto ciò che possa esistere per conto proprio, senza il concorso del canto. Ma – lo si noti bene – Valéry aveva soggiunto che una tale poesia non era concepibile se non come una meta verso cui tendere, come una meta irraggiunta se non in qualche raro, supremo verso” (“Testimonianza su Valéry”, 1974, 623).

<sup>15</sup> Nei casi del *Porto Sepolto* e dell'*Allegria di Naufragi* hanno inciso, si sa, le vicende belliche.

<sup>16</sup> Per questa ragione, Ungaretti 1950 e 1954 recano in appendice l'apparato delle varianti a stampa. E *75° compleanno* (Ungaretti 1963) contiene addirittura la riproduzione degli autografi con le correzioni.

come evidente soprattutto in *Les mots anglais* (1877), il “trattato di lingua inglese” dedicato al “mistero della formazione delle parole”, in cui il recupero dello stato primigenio della parola ha luogo tramite lo scavo etimologico: “bisogna vedere [...] quali sorprendenti sinonimie egli sappia trovare, raggruppando le parole in famiglie fonetiche” (“Per Mallarmé”, 1974, 209)<sup>17</sup>.

Per il successivo *Sentimento del Tempo*, dovendosi rapportare alla tradizione, Ungaretti fonde la soluzione mallarmeana, “etimologica, grammaticale, di radici foniche”, votata appunto “alle origini sacre del linguaggio, alla sua litanica ‘monotonia’ (come segno dell’Essenza) reperibile solo nei significanti, nell’iterazione ‘per litteram’ del segno, nell’‘inerzia’ di echi e memorie”, con la teoria leopardiana dell’eleganza, che

mira a servirsi solo dei segni ‘maturi’, di quel linguaggio, collaudato e ripasmato dalla tradizione classica [...]: di quelle parole antiche (ma anche, parafrasando Ungaretti, antiche, meridiane, mature, semanticamente sature) giunte al culmine della loro parabola e ormai stabili e emblematiche nel loro significato, parole piuttosto perenni che antiche. (Ossola 1982, 296)

Le varianti, dunque,

non sono soltanto il luogo dell’aggiornamento lessicale o metrico, la preistoria del significato: anche là dove esso, per metonimia o metafore, è più mutato o traslato, soggiace a una ‘figura’ più profonda di quella del senso, dipende cioè da quelle famiglie o ‘figure fonetiche’ che per anagrammi formano l’‘inarticolata’ unità, il murmure suadente della poesia. (Ivi, 108)

Correggendo, il poeta ha sempre cercato “le costanti eufoniche del verso, il matematico rapporto che lega il susseguirsi di vocali e consonanti”, e mantenuto “le qualità timbriche del verso, più premendogli le parentele dei significanti che le analogie dei significati (fondando anzi le seconde sulle prime, le analogie sulle affinità foniche)” (ivi, 105).

Il processo elaborativo del fare poetico ungarettiano può essere agilmente sintetizzato con lo schema: “testo base / correzione al testo / promozione della correzione a nuova base testuale” (De Robertis 1980, 310) e così via di nuovo.

Ma torniamo a De Robertis. Nonostante un primo incontro poco entusiastico con la poesia ungarettiana<sup>18</sup>, già dalla recensione a *L’Allegria* in *Pan* il critico muta opinione, perché rispetto alla precedente *Allegria di Naufragi* “le correzioni che Ungaretti vi ha portate ne fanno una cosa nuova”: “nel correggere, inquietissimo, [...] l’ha guidato [...] quasi solo l’orecchio, e un modo tutto suo d’ascoltarsi” (De Robertis 1940, 40). Irretiva De Robertis la magica capacità che aveva Ungaretti di “risillabare le parole ingenuè” (*Nelle vene*, 2009, 265), resti-

<sup>17</sup> “Se la semantica disperde nella pluralità, la fonetica guida all’unità, all’origine, alla monade prima, all’articolazione iniziale, ai ‘mots inarticulés’ che affascinavano Guérin, che presiedettero alla composizione dei *Mots anglais* di Mallarmé” (Ossola 1982, 90).

<sup>18</sup> Si fa riferimento a uno scritto uscito su *Il Progresso* bolognese nel novembre 1919.

tuire cioè alla parola poetica la sua innocenza, attraverso l'estrema dissoluzione degli istituti poetici tradizionali (i versicoli, la sillabazione, la disarticolazione sintattica, la mancanza di rime, le strofe irregolari, la semantizzazione di ogni elemento linguistico) e il profondo scavo nella memoria della ricca tradizione letteraria, affinché si restaurassero la centralità dell'io, la funzione sociale del poeta, il sublime e l'assoluto della poesia. Il professore per questo lo aveva soprannominato "antico", "non per l'età, ma perché in qualche modo la [sua] poesia avrebbe ridato la sua lunga durata, la sua antichità alla nostra poesia, rendendola così di nuovo magica come ai tempi remoti della sua origine" (Ungaretti 2016, 435). Peralto, la poesia di Ungaretti era la più consonante alla dottrina del "saper leggere", che professava

una critica schietta, pronta, esperta, aderente.

Senza commento.

Il commento spiega la parola. E la parola, in arte, è viva di per sé.

Con impeto interpretativo.

L'interpretazione realizza le pause. Le pause, in arte, sono sospese tra sillaba e sillaba. [...]

La critica è tutta da creare. Critica frammentaria di momenti poetici.

Riduzione dell'esame a pochi tratti isolati, e di quel che si dice essenzialità.

Senza trascurare una concezione dinamica del testo: "rifare il cammino dell'espressione ultima creativa verso la ragione prima che la determino: il fondo detto germinale" (De Robertis 1967, 155-156).

Nello studio introduttivo alle *Poesie disperse*, perciò, il critico partiva dalla preistoria della poesia, dal gusto crepuscolare e ironico-palazzeschi, per scoprire tramite le varianti la tensione di Ungaretti verso "[la] ricerca dell'essenzialità della parola, [la] sua vita segreta; e, com'era necessario, a liberare la parola da ogni incrostazione sia letteraria sia fisica" (De Robertis 1945, 1290).

Distrusse il verso per poi ricomporlo, e cercò i ritmi per poi costruirne i metri.

Tutta la musica ungarettiana, nelle sue infinite modulazioni, si sprigiona da questo suo farsi graduale, da quest'ascoltazione sempre più all'unisono col proprio animo, di cui le varianti e rielaborazioni sono la storia illustre. (*Ibidem*)

L'analisi di De Robertis è tutta concentrata sul "lavoro di forbici" (Ungaretti 1982, XXI), sull'attività di sostanziale alleggerimento stilistico e retorico cui il poeta sottopose i suoi componimenti, specie nell'*Allegria*. Le tipologie di intervento individuate nel passaggio da una redazione all'altra, supportate da un folto numero di esempi, sono cinque, e consistono nell'eliminare:

- 1) "le cadenze crepuscolari e i modi discorsivi e prosastici";
- 2) "i legamenti che impigliavano il linguaggio analogico";
- 3) "le immagini tarde che toglievano verità e slancio all'aggettivo";
- 4) "le mille determinazioni che impedivano il vago dell'espressione";
- 5) "tutti gli impacci, per sempre toccare una sintassi fulminea, con una fulminea potenza d'invenzione" (De Robertis 1945, 1290-1292).

Le schede preparatorie dell'intero saggio sono conservate nel Fondo De Robertis dell'Archivio Bonsanti: tra queste, si segnalano in particolare due gruppi di appunti<sup>19</sup>, che oltre allo spoglio variantistico contengono interessanti osservazioni critiche, non accolte in seguito da De Robertis, utili non solo a studiare la costruzione del saggio, ma anche perché rappresentano il primo tentativo di descrivere 'come lavorava Ungaretti'.

Innanzitutto, è curioso che il critico avesse inizialmente indicato solo due casistiche di intervento. La prima e più vistosa riguarda le

Accorciature (da amplificazioni, da inutili ritorni che impediscono la rapidità, da sviluppi narrativi, da particolari residui realistici, da intralci al discorso veloce, da modi narrativi e conversativi, da diffusioni coloristiche, da strambe immagini (stramberie per sé), da inversioni enfatiche (di | gusto oratorio classicheggiante) (B5r)

che reca tra gli esempi i vv. 3-5 di *Monotonia*, "sotto questa / volta appannata / di cielo" (Ungaretti 2009, 85) "[Semplificazione di D-16-S.23<sup>20</sup>: 'sotto questa immensa – appannata volta di cielo']" (B5r); i vv. 18-20 di *Giugno*, "come il colore / rilucente / del grano maturo" (Ungaretti 2009, 111) "[ 'del grano maturo – nella lucentezza'<sup>21</sup> e molti altri esempi di correzioni di questi astratti]" (B5v); il v. 3 di *Pregghiera*, "in una limpida e attonita sfera" (Ungaretti 2009, 135) "[ 'in attonita sfera – di limpida'<sup>22</sup>: corretto l'astratto nell'aggettivo più veloce]" (B5v); il v. finale della stessa lirica, "di quel giovane giorno al primo grido" "[a quel bacio – troppo forte – del giovine giorno'<sup>23</sup>: realismo stucchevole]" (B5v).

<sup>19</sup> Nel fascicolo con segnatura ACGV DR.2. 98.1, *Apparato critico delle varianti de 'L'Allegria', del 'Sentimento', delle 'Poesie disperse', con uno studio su Giuseppe Ungaretti*, sono raggruppati materiali eterogenei (la stesura del saggio introduttivo, la trascrizione delle varianti e delle *Poesie disperse*, bozze di stampa), tra cui 2 blocchetti di appunti privi di segnatura autonoma: il primo è costituito da 10 carte vergate solo *recto* a penna nera, contenenti studi di varianti per la quasi totalità inseriti nel volume curato da De Robertis (Ungaretti 1945); il secondo è invece costituito da 8 carte, delle quali 4 vergate *recto/verso*, le restanti solo *recto*, tutte comunque a penna nera, che contengono le notazioni più interessanti. Per riferirmi a essi, utilizzo per comodità rispettivamente le sigle A e B; indico le carte con numero arabo progressivo, rispettando l'ordine con cui sono conservate; ricorro a "r" per *recto* e "v" per *verso*. I documenti sono trascritti rispettando le loro particolarità grafiche. Tutti gli accenti sono adeguati all'uso moderno. Uso la barra verticale | per indicare l'a capo riga, le parentesi uncinate <abc> per le integrazioni. Ringrazio, per la consueta disponibilità a permettermi lo studio e la pubblicazione dei materiali, la prof.ssa Teresa De Robertis e la direttrice dell'Archivio Bonsanti, dott.ssa Gloria Manghetti, insieme agli archivisti dott. Fabio Desideri e dott.ssa Ambra Spaccasassi, per la squisita disponibilità con cui sempre favoriscono le mie ricerche.

<sup>20</sup> Ovvero della lezione che si legge dal numero del 31 agosto 1916 di *La Diana al Porto sepolto* del 1923.

<sup>21</sup> La lezione compare nella prima redazione su *La Riviera Ligure* (ottobre-novembre 1917) e viene mantenuta fino al *Porto Sepolto* del 1923.

<sup>22</sup> Lezione che si trova in *Allegria di Naufragi* e nel *Porto Sepolto* del 1923.

<sup>23</sup> La lezione è in *Allegria di Naufragi*.

La soppressione di tutti gli elementi che appesantivano il dettato poetico si enuclea nell'ariostesca "arte del levare" (Contini 1974, 238), nella depurazione da tutte le scorie che impedivano l'immediatezza dell'espressione.

Le seconda casistica, più rara, riguarda le "amplificazioni", tra i cui esempi, non utilizzati da De Robertis nel saggio, si segnalano:

Assisto la notte violentata

L'aria è crivellata ecc. (In dormiveglia)

[Rarissimi casi di amplificazioni, o meglio, rarissimi casi di riduzione tentata una volta, per tornare | alla prima lezione amplificata: sono ricordi di guerra]

di nuvole colme

[trapunte di sole] (Inizio di sera)

[È veramente un ritorno alla prima lezione, contro il solo esempio di S.23 che quasi sempre riduce] [...]

librata

dalle lastre ecc. (Giugno)

[Sono 14 versi e sono nati da 6 versi di RL.17-S.23] [ma trascritti secondo un disegno il più possibile dispersi<vo>, per | sperdere la musicalità] (B6r)

*In dormiveglia* (Ungaretti 2009, 80), *princeps* nel *Porto Sepolto* del '16 con titolo, più denotativo, *Immagini di guerra*, costituita da 17 versi, nel *Porto Sepolto* del '23 subisce un taglio netto, riducendosi a soli 10 versi, corrispondenti agli originali vv. 1 e 9-17. Ma già nell'*Allegria* del '31 il poeta riabilita quelli espunti ("L'aria è crivellata / come una trina / dalle schioppettate / degli uomini / ritratti / nelle trincee / come le lumache nel loro guscio"), insistendo maggiormente sui dati realistici e intensificando l'atmosfera angosciante della vita in trincea tramite sia i suffissi participiali (crivellATA, schioppettATE, ritrATTI), sia l'asprezza degli scontri fonici (soprattutto tra dentale e alveolare), sia le due similitudini.

Dei 4 senari che costituiscono invece *Inizio di sera* – "La vita si vuota / in diafana ascesa / di nuvole colme / trapunte di sole" (ivi, 105) –, uscita per la prima volta nell'*Antologia della Diana* (1918), solo l'ultimo scompare nel *Porto Sepolto* del 1923, depauperando la lirica di quel tocco coloristico tipico del tramonto (peraltro spesso presente nelle liriche dell'*Allegria*, soprattutto per rievocare l'infanzia alessandrina<sup>24</sup>) e lasciandone quasi sospeso il senso, insieme

<sup>24</sup> Si veda, su tutte, *Tramonto* (Ungaretti 2009, 66).

alle “nuvole” che, “colme”, sembrano già proiettate in una dimensione notturna. Verrà restaurato sin dall'*Allegria* del 1931.

Infine, i 14 versi di *Giugno* (ivi, 111-113) cui De Robertis si riferisce sono i vv. 26-39 (“Librata / dalle lastre / squillanti / dell’aria sarai / come una / pantera // Ai tagli / mobili / dell’ombra / ti sfoglierai // Ruggendo / muta in / quella polvere / mi soffocherai”), derivanti dall’ampliamento, a partire dall'*Allegria*, di soli 6 vv. che dalla *princeps* su *La Riviera Ligure* (ottobre-novembre 1917) erano rimasti inalterati fino al *Porto Sepolto* del 1923 (“e mi soffocherai / come una pantera / librata / dalle lastre / squillanti / dell’aria”). Il critico riconduce la modifica a ragioni musicali, ma va anche notato che, indulgiando nella parte descrittiva che ritarda l’azione principale, il soffocamento, il poeta ne ha notevolmente potenziato la carica sensuale.

Alla fine di B6r, si legge un breve appunto, privo di esemplificazioni: “o staccò dal corpo vivo di alcune poesie dei frammenti e ne fece delle poesie a sé, quando non due addirittura || o addirittura divise le poesie”. Un espediente, per la verità, piuttosto frequente, di cui l’esempio più lampante è *La notte bella*, che in Ungaretti 1916 nasce come lirica di 23 versi; nel *Porto Sepolto* del 1923 gli ultimi 4 vengono scorporati per formare una poesia a sé, che dall'*Allegria* si intitolerà *Universo* (2009, 86-87).

Ora, lo studio delle varianti,

oltre a offrire la prova d’un’acuta, inquieta, e, alla fine, vittoriosa ricerca dell’espressione, in una infinita scala di gradazioni; oltre a far quasi toccar con mano il graduale alleggerimento, fino a sparire, del mezzo dell’espressione; [...] ci fa assistere al nascere della parola poetica. Ma dalla parola poetica, così cercata e riconquistata, così nuda, così sola, si vede generarsi il ritmo. (De Robertis 1945, 1293)

Talvolta il ritmo nuovo si sviluppa, scrive De Robertis in B1r, semplicemente da “Trascrizioni sempre più volte | all’essenzialità, a volte a una essenzialità di semplice lettura”.

Come è evidente, ad esempio, in *Tappeto*: il distico di *Allegria di Naufragi* – “Ogni colore si espande e si adagia negli altri colori / per essere più solo se lo guardi” – si frantuma nelle due strofe dell'*Allegria* – “Ogni colore si espande e si adagia / negli altri colori // Per essere più solo se lo guardi” (2009, 46) –, acquistando, oltre a un diverso ritmo, per nulla prosastico, una versificazione più regolare<sup>25</sup>: “È una pura impressione, o riflessione d’un’impressione: | in M.43<sup>26</sup> quel primo verso troppo lungo si divide in due | parti, isolando negli altri colori (e nascono un endecasillabo, un senario, un endecasill.<abo>)” (B1r).

O come si osserva nel distico finale di *Nasce forse*, la cui lezione originale è in *Lacerba*:

<sup>25</sup> Su questo punto si veda De Robertis (1945, 1294).

<sup>26</sup> Cioè in *Vita d’un uomo II. Sentimento del Tempo* (Ungaretti 1943), ma intende in realtà *Vita d’un uomo I. L’Allegria* (Ungaretti 1942).

Ascolto il canto delle sirene del lago  
dov'era la città

trascrizione espanta narrativamente:  
la divisione diversa, già da P.31<sup>27</sup>, ottiene | una  
sottolineatura ritmica nettissima  
ascolto il canto /delle sirene (doppio quinario)  
del lago dov'era la città(decasillabo  
pianissimo)

tanto in questo quanto nel caso precedente, con  
una semplice | trascrizione scopre e riscatta i  
versi regolari giacenti in quell'appa|rente pro-  
sa confusa, o meglio, in quella metrica confusa  
narra|tivamente. È questa dizione più commos-  
sa a fargli riconoscere i | versi: son le parole dette  
con più sapore a scoprirgli i ritmi. (B1r)

Per "riscattare i versi regolari" si danno anche casi di unificazioni, come ad esempio i vv. 40-41 di *Giugno* (2009, 112), che dalla lezione "E socchiuderai / le palpebre" della *princeps* giungono nell'edizione dell'*Allegria* del '36 al settenario sdrucchiolo "Poi / socchiuderai le palpebre" "[Unificazione, secondo il gusto del Sentimento | ma un capolavoro di sintassi e spazi bianchi]" (B3r). La contemporanea stesura del *Sentimento del Tempo* influenza infatti gli interventi correttori sull'*Allegria*, di cui

l'esempio forse più splendido ci è offerto da *Pregghiera*, che chiude l'*Allegria* (chiude l'*Allegria* e anticipa il *Sentimento*), di quella *Pregghiera* ritrascritta tutta secondo il gusto del *Sentimento*, con quei folgoranti annunci di nuove armonie, con quegli endecasillabi come diamanti, di qualità pura. (De Robertis 1945, 1296)

E infatti, in B2v, De Robertis considera due endecasillabi:

in una limpida e attonita sfera

.....

di quel giovane giorno al primo grido [...]

[tra i più vittoriosi endecasillabi nati da qual frantumio, pesante anche] | e così tutti gli endecasillabi di *Pregghiera* s'alleggeriscono e na|scono da una stanca sillabazione passata.

Le due lezioni in *Allegria di Naufragi* sopra riportate (si tenga a mente che *Pregghiera* apriva la raccolta) erano appunto frante, forse troppo per una lirica da collocare in una posizione liminare a chiudere un ciclo poetico e ad aprirne un

<sup>27</sup> Cioè *L'Allegria* del '31.

altro, per questo andavano limate accorpendo quei nuclei sintagmatici in unità metriche più complesse, segnando “il passaggio, con approssimazioni infinite, da una metrica elementare a una metrica complessa” (De Robertis 1945, 1297).

L'attenzione ai valori fonici<sup>28</sup>, all'auscultazione del testo letterario, secondo la ricetta del “saper leggere”, induceva l'orecchio di De Robertis a riconoscere nella metrica franta dei versicoli i versi della tradizione: è questa, forse, la sua intuizione più acuta.

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 intatte. (De Robertis 1945, 1295)

Possiamo così sentire dei perfetti settenari (“dentro l'ombra / del / sonno”; “nel tuffo / di spinalba”; “come / dopo il naufragio”; “in un canto / di ponte”), novenari (“nel mezzo sonno / tentennare”; “la linea / vaporosa muore”; “quando / la notte è a svanire”; “e subito riprende / il viaggio”) ed endecasillabi (“ora sono ubriaco / d'universo”; “e come una reliquia / ho riposato”; “è il mio cuore / il paese più straziato”; “come una / cosa / posata / in un / angolo”) (*ibidem*). Queste e poche altre prove inedite a supporto della tesi sono state accuratamente schedate in B8r.

Gli esercizi d'orecchio si applicano anche al *Sentimento del Tempo*: in B3r, ad esempio, De Robertis ha lavorato su un folto numero di novenari, suddividendoli in due gruppi: con accenti in 4<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup> posizione – come “E in sul declivio dell'aurora” (*Le Stagioni*, 2009, 144) – e con accenti in 2<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup> – come “Andrò senza lasciare impronta” (*Inno alla morte*, *ivi*, 157).

Come si sarà notato, De Robertis appronta la maggior parte dello studio sul blocchetto di appunti B. Il blocchetto A sembra redatto in un secondo momento, in vista della scrittura del saggio, come dimostrano la scrittura più ordinata, la selezione delle informazioni di B e il loro ordinamento secondo le cinque categorie correttorie che abbiamo riportato sopra. Tutti gli esempi citati in A si leggono nelle *Poesie disperse*, ad eccezione di quelli in A7:

Tinta dialettale  
brumisti (Noia)  
arance e gelsumini (Fase)  
brucente (Trasfigurazione)  
i gelsumini (Giugno)

<sup>28</sup> Sull'importanza dei suoni e della musica, e più in generale sul linguaggio e sulla metrica della poesia di Ungaretti si vedano Guția (1959), Musarra (1992 e 2007), Zingone (1996), Luisi (2005), Spignoli (2014, 17-105).

in cui il critico segnalava le voci dialettali nella poesia dell'*Allegria*, tutte toscane ad eccezione del lombardo "brumisti".

Il pregevole lavoro di scavo nelle pieghe della poesia condotto da De Robertis, prima edizione genetica dell'opera di un autore vivente, suscitò il malcontento, come doveva essere ovvio, dei crociani, accaniti sostenitori della "genesì affatto ideale" dell'opera d'arte (Croce 1947, 93), il cui "valore" risiedeva solo nella sua versione definitiva, in quanto oggetto statico, immobile, che l'autore aveva partorito in un momento di mistica intuizione: solo su di esso poteva esercitarsi il giudizio riassumibile nel discrimine tra "poesia" e "non poesia".

Nell'ambito della polemica sulla critica delle varianti<sup>29</sup>, va segnalato l'intervento di Nullo Minissi, che denunciava l'inutilità delle "espressioni torbide ed imperfette" se rivestite della stessa dignità delle "espressioni riuscite" (Minissi 1948, 97); e scriveva inoltre:

Ve ne ha di quelle che muovono da un sentimento più ricco, da un'impressione nuova e sono come una poesia nuova che nasce da un'altra poesia, la quale per quella diventa una 'materia' da elevare a nuova espressione [...]. La poesia corretta sta alla prima come una poesia affatto nuova che però ad essa si ispira; e anche se non muta più di qualche parola n'è del tutto diversa. In questi casi non si può parlare di c o r r e z i o n e d'una poesia, ma di due poesie [...].

Altre invece sono più propriamente correzioni, cioè dirozzamenti dell'espressione; nel senso che quel che era stato intuito al momento della prima creazione ed era stato sognato frettolosamente, in via d'abbozzo, quasi per una funzione mnemonica, si precisa meglio e si approfondisce (Ivi, 95-96)

Per esemplificare la distinzione che aveva elaborato tra i due tipi di correzioni si servirà di due esempi tratti proprio dalle *Poesie disperse*, quasi facendo lui stesso un sano esercizio variantistico:

Per chiarire prendiamo un esempio da Ungaretti. Una sua poesia nell'ed. Vallecchi 1919 era:

CIELO E MARE  
M'illumino  
d'immenso.

Nell'ed. Mondadori 1943 è:

MATTINA  
M'illumino  
d'immenso.

Ecco due poesie assai diverse [...].

La prima è più legata alla natura, vi senti la 'materia': l'immenso è l'immenso del cielo, la luce sono le scaglie e i riflessi del mare; o il contrario; o forse,

<sup>29</sup> Si veda Isella (2009).

meglio, la luce e l'immenso sono le due immensità e le due luminosità del cielo e del mare, che si fondono nella visione poetica. (E proprio l'incertezza della interpretazione ci mostra che non siamo di fronte ad una vera poesia, poiché questa ha sempre un suo valore p r e c i s o, essendo il pregio dell'arte in ben altro che nella husserliana 'indeterminatezza'). [...] Ma la seconda [...] è solo una s i t u a z i o n e s p i r i t u a l e. L'immenso è anche, forse, del cielo e del mare, ma vi respira l'immensità dell'anima, la luce è spiritualizzata. [...] La prima è una descrizione, una pittura; la seconda uno stato d'animo. L'una è ancora impressione, non del tutto superata nell'arte, mentre l'altra è quella stessa impressione mediata nell'anima, approfondita e liricizzata.

Il verso di 'Noia', che nell'ed. Novissima 1936 è:

Guardo i testoni dei brumisti tentennare

nell'ed. Mondadori 1943 è diventato:

Guardo le teste dei brumisti tentennare

Questa è chiaramente una correzione nel senso più proprio. Essa e le altre della sua specie soltanto dovrebbero dunque essere indici di correzioni. (Ivi, 96)

Il fatto che proprio un crociano usasse l'edizione di De Robertis per supportare la sua teoria è sintomatico dell'importanza storica e della risonanza riscossa da quel libro, coraggiosissimo esempio della nascente 'critica degli scartafacci'<sup>30</sup>.

#### Riferimenti bibliografici

- Antologia della Diana* (1918), Napoli, Libreria della Diana.
- Barengi Mario (1999), "Da un *Porto* all'altro: Ungaretti 1923", in Id., *Ungaretti. Un ritratto e cinque studi*, Modena, Mucchi, 131-172.
- Bernardini Napoletano Francesca (2002), "*Il Porto Sepolto*: il frammento e l'Opera", *Critica del testo*, 5, 1, 29-47.
- Contini Gianfranco (1974 [1937]), "Come lavorava l'Ariosto", in Id., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice sui testi non contemporanei*, Torino, Einaudi, 232-241.
- (1992 [1948]), *La critica degli scartafacci e altre pagine sparse. Con un ricordo di Aurelio Roncaglia*, Pisa, Scuola Normale Superiore.
- Croce Benedetto (1947), "Illusioni sulla genesi delle opere d'arte, documentata dagli scartafacci degli scrittori", *Quaderni della critica*, 3, 9, 93-94.
- D'Ambrosio Antonio (2020), "Poesie che ho mandato al diavolo". Sulle *Poesie disperse* di Giuseppe Ungaretti", in Vincenzo Allegrini, Sara De Simone, Alessandra Forte, Dario Panno-Pecoraro (a cura di), *Oltre le righe. Usi e infrazioni dello spazio testuale*, Pisa, Edizioni della Normale, 307-322.
- De Robertis Domenico (1980), "Per l'edizione critica del «Dolore» di Giuseppe Ungaretti", *Studi di Filologia Italiana*, 38, 309-323.

<sup>30</sup> Si veda Contini (1992).

- (1981), "Ungaretti e le varianti", in Carlo Bo, Mario Petrucciani, Marta Bruscia *et al.* (a cura di), *Atti del Convegno Internazionale su Giuseppe Ungaretti*, Urbino 3-6 ottobre 1979, Urbino, 4eventi, 103-110.
- (1985), "Problemi di filologia delle strutture", in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienza di lavoro*, Atti del convegno di Lecce, 22-26 ottobre 1985, Roma, Salerno, 383-401.
- De Robertis Giuseppe (1940 [1931]), "Ungaretti. L'Allegria", in Id., *Scrittori del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 38-43.
- (1945), "Sulla formazione della poesia di Ungaretti", in Ungaretti 2009, 1285-1300.
- (1967 [1915]), "Saper leggere", in Id., *Scritti vociani*, a cura di Enrico Falqui, Firenze, Le Monnier, 143-156.
- Guția Ioan (1959), *Linguaggio di Ungaretti*, Firenze, Le Monnier.
- Isella Dante (2009), "Le varianti d'autore (critica e filologia)", in Id., *Le carte mescolate vecchie e nuove*, a cura di Silvia Isella Brusamolino, Torino, Einaudi, 7-28.
- Luisi Maria (2005), "'S'incomincia per cantare / e si canta per finire'. La parola è musica per Ungaretti", in Lia Fava Guzzetta, Rosario Gennaro, Maria Luisi, Franco Musarra (a cura di), *Giuseppe Ungaretti. Identità e metamorfosi*, Colloquio internazionale, Lucca, 4-6 aprile 2002, Lucca, Pacini-Fazzi, 247-257.
- Mallarmé Stéphane (1877), *Les mots anglais*, Paris, Chez Trucy.
- Mengaldo Pier Vincenzo (1978), *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori.
- Minissi Nullo (1948), "Le correzioni e la critica", *Belfagor*, 3, 1, 94-97.
- Musarra Franco (1992), *Risillabare Ungaretti*, Roma-Leuven, Bulzoni-Leuven University Press.
- (2007), "Ritmo e musicalità in Ungaretti", in Michela Meschini, Carla Carotenuto (a cura di), *Tra note e parole. Musica, lingua, letteratura*, Ravenna, Longo, 83-108.
- Ossola Carlo (1982), *Giuseppe Ungaretti*, Milano, Mursia.
- Saccone Antonio (2012), *Ungaretti*, Roma, Salerno Editrice.
- Spignoli Teresa (2014), *Giuseppe Ungaretti. Poesia, musica, pittura*, Pisa, ETS.
- Ungaretti Giuseppe (1916), *Il Porto Sepolto*, Udine, Stabilimento Tipografico Friulano.
- (1919), *Allegria di Naufragi*, Firenze, Vallecchi.
- (1923), *Il Porto Sepolto*, La Spezia, Stamperia Apuana.
- (1931), *L'Allegria*, Milano, Preda.
- (1933a), *Sentimento del Tempo*, Firenze, Vallecchi.
- (1933b), *Sentimento del Tempo*, Roma, Novissima.
- (1936a), *L'Allegria*, Roma, Novissima.
- (1936b), *Sentimento del Tempo*, Roma, Novissima.
- (1942), *Vita d'un uomo I. L'Allegria*, Milano, Mondadori.
- (1943), *Vita d'un uomo II. Sentimento del Tempo*, Milano, Mondadori.
- (1945), *Vita d'un uomo III. Poesie disperse*, con l'apparato critico delle varianti di tutte le poesie e uno studio di Giuseppe De Robertis, Milano, Mondadori.
- (1947), *Vita d'un uomo V. Il Dolore*, Milano, Mondadori.
- (1950), *La Terra Promessa. Frammenti*, con l'apparato critico delle varianti e uno studio di Leone Piccioni, Milano, Mondadori.
- (1954), *Vita d'un uomo VIII. La Terra Promessa. Frammenti*, con l'apparato critico delle varianti e uno studio di Leone Piccioni, Milano, Mondadori.
- (1963), *75° compleanno. Il Taccuino del Vecchio, manoscritto con correzioni, manoscritto definitivo, preceduti dai manoscritti definitivi di Auguri e del Monologhetto. Apocalissi, manoscritti con correzioni, manoscritto definitivo, traduzioni in manoscritto definitivo di F. Ponge, tempera originale di J. Fautrier*, Milano, Le Noci.

- (1974), *Saggi e interventi*, a cura di Luciano Rebay, Mario Diacono, Milano, Mondadori.
  - (1982), *L'Allegria*, edizione critica a cura di Cristiana Maggi Romano, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.
  - (1988), *Sentimento del Tempo*, edizione critica a cura di Rosanna Angelica, Cristiana Maggi Romano, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.
  - (2009), *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Carlo Ossola, Milano, Mondadori.
  - (2016), *Lettere a Bruna*, a cura di Silvio Ramat, Milano, Mondadori.
- Ungaretti Giuseppe, De Robertis Giuseppe (1984), *Carteggio 1931-1962. Con un'Appendice di redazioni inedite di poesie di Ungaretti*, introduzione, testi e note a cura di Domenico De Robertis, Milano, Il Saggiatore.
- Zingone Alexandra (1996), "Figure della musica", in Ead., *Deserto emblema. Studi per Ungaretti*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia Editore, 105-129.

# Ungaretti nella seconda metà del Novecento attraverso l'archivio di Leone Piccioni

Silvia Zoppi Garampi

## Abstract:

Giuseppe Ungaretti (1888-1970) a metà del XX secolo è ancora sentito e riconosciuto dalle nuove generazioni di poeti come un maestro. L'articolo ripercorre l'ultimo terzo della sua vita (1935-1970) attraverso una schematica descrizione dei manoscritti e dattiloscritti delle sue opere donati a Leone Piccioni (1925-2018). Si tratta degli autografi, in svariate stesure, delle ultime raccolte e prose del poeta, carte di cui non si conosceva l'esistenza finché non sono state ritrovate da Gloria Piccioni, nello studio paterno dopo la scomparsa del critico. L'esame del nuovo fondo ungarettiano, attualmente custodito presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma, permetterà di ritornare sull'ultima produzione di Ungaretti e sulla sua fortuna nell'Europa della seconda metà del Novecento.

**Parole chiave:** archivi letterari, critica delle varianti, Giuseppe Ungaretti, Leone Piccioni, poesia del Novecento

Il critico letterario Giacinto Spagnoletti, in un articolo apparso sul quotidiano *Il Popolo* il 22 giugno 1950, intitolato "Paura della poesia", indicava Giuseppe Ungaretti ed Eugenio Montale quali protagonisti della poesia italiana tra le due guerre. Continuava esprimendo giudizi riguardo all'influenza esercitata da entrambi sulla generazione successiva:

Ungaretti è passato come un maestro d'immediatezza e di essenzialità fra i giovani, e la sua lezione ha avuto un carattere tecnico. L'azione di Montale, invece, è stata più blanda ma sicura: calcolando i toni medii del suo discorso, la piega penetrante e allusiva della sua voce, i giovani hanno vissuto più intensamente l'esperienza della sua poesia, riecheggiandola a volte troppo brutalmente. Ungaretti è apparso, così, uno spirito esplicito e rivoluzionario, Montale una forza attiva che fruga i contenuti e ne rivoltava i sensi comuni. (Spagnoletti 1950, 3)

Teresa Spignoli, University of Florence, Italy, [teresa.spignoli@unifi.it](mailto:teresa.spignoli@unifi.it), 0000-0002-9325-651X  
Gloria Manghetti, Gabinetto G.P. Vieusseux, Italy, [gloria.manghetti@gmail.com](mailto:gloria.manghetti@gmail.com)  
Giovanna Lo Monaco, University of Florence, Italy, [giovanna.lomonaco@unifi.it](mailto:giovanna.lomonaco@unifi.it), 0000-0002-0886-3703  
Elisa Caporiccio, University of Florence, Italy, [elisa.caporiccio@unifi.it](mailto:elisa.caporiccio@unifi.it), 0000-0001-9279-719X

Referee List (DOI 10.36253/fup\_referee\_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

Teresa Spignoli, Gloria Manghetti, Giovanna Lo Monaco, Elisa Caporiccio (edited by), *"Il tramonto d'Europa". Ungaretti e le poetiche del secondo Novecento*, © 2023 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0125-4, DOI 10.36253/979-12-215-0125-4

Ungaretti non gradì l'articolo e risentito il giorno dopo scriveva a Leone Piccioni, che dall'anno precedente era il responsabile della terza pagina della testata della Democrazia cristiana<sup>1</sup>.

Carissimo Leone, sono tornato ed ho saputo che non stavi bene e che avevi dovuto interrompere il viaggio per rifugiarti al Forte. Ora, grazie a Dio, mi danno tue notizie buone, e me ne rallegro, e spero che oramai tu sia perfettamente in gamba. Sto lavorando al Discorso che terrò il 29 a Recanati. È un discorso del '44, già letto in diversi posti; ma lo riguardo ora e lo miglioro, e forse lo darò per la stampa a "Paragone". Ho veduto sul "Popolo" una sciocchezza intorno a fatti della poesia, di Spagnoletti. Peccato! (Ungaretti 2013, 26)

Nella risposta Piccioni si dispiace, spiega che un improvviso disturbo fisico gli ha impedito di seguire il giornale negli ultimi venti giorni, scrive infine che si è informato sapendo che Luciano Luisi, redattore del quotidiano, probabilmente per mancanza di materiale, aveva fatto pubblicare il pezzo di Spagnoletti arrivato in redazione nell'ottobre precedente e rifiutato, spiegandone all'articolista le ragioni.

Lo scambio epistolare mostra come ormai non fosse più tollerato da Ungaretti essere considerato, nel 1950, quale autore della sola *Allegria* (1914-1919)<sup>2</sup>, opera senza ombra di dubbio innovativa e di rottura nel panorama letterario, alla quale erano però seguite stagioni nuove del poeta, verso le quali i più accreditati studiosi avevano mostrato un indiscusso interesse: dal *Sentimento del Tempo* (1919-1935) al *Dolore* (1936-1946) a *La Terra Promessa* (1935-1954) della quale proprio nel 1950 esce la prima edizione in volume curata da Piccioni<sup>3</sup>.

Passa poco più di un decennio, e nel 1961<sup>4</sup> in un'intervista televisiva a Ungaretti, a cura di Ettore Della Giovanna, tra gli intervistatori c'è Leonardo

<sup>1</sup> Piccioni diventa responsabile della terza pagina in seguito alla nomina di Mario Melloni alla direzione de *Il Popolo* di Roma il 2 agosto 1949, Melloni già dal 1946 era direttore de *Il Popolo* di Milano.

<sup>2</sup> Tra parentesi tonde indico gli anni dalla gestazione di ogni raccolta, spesso con varianti oltre la prima edizione in volume.

<sup>3</sup> Le opere di Ungaretti sono ora raccolte nel volume *Vita d'un uomo. Tutte le poesie* (Ungaretti 2020 [2009]).

<sup>4</sup> Leone Piccioni (Torino 1925-Roma 2018) proprio nel 1961 è nominato vicedirettore centrale dei programmi televisivi. Allievo a Firenze di Giuseppe De Robertis, quando nel giugno 1945 il padre Attilio, avvocato di successo e tra i fondatori della Democrazia cristiana, è chiamato a Roma come vicesegretario del partito, si trasferisce nella capitale con i tre fratelli Donatella, Piero, Chiara. Continua gli studi all'università di Roma sotto il magistero di Ungaretti con il quale si laurea nel 1947 sulle varianti delle *Dieci canzoni* di Leopardi (poi in Piccioni 1952, 91-160). Piccioni già dal 1946 entra alla Rai come apprendista giornalista e diventa dopo diciotto mesi giornalista professionista. Se fino al termine degli anni Cinquanta la principale aspirazione del critico appare l'insegnamento universitario, nel 1955 aveva ottenuto la libera docenza in Letteratura italiana, per un mancato incarico e la conseguente amarezza, accetta ruoli di responsabilità in Rai fino a diventare vicedirettore generale dell'Azienda.

Sinisgalli che esordisce, prima di porre una domanda al poeta, con una accorata dichiarazione:

Ungaretti è il maestro di tutta una generazione di poeti, è la mia generazione: è la generazione dei poeti ermetici. Che cosa ha insegnato Ungaretti alla mia generazione? Ungaretti ci ha fatto vedere i pericoli, i vizi più grossi della poesia: il vizio della retorica, il vizio del sentimentalismo, e il vizio, diciamo, del futurismo. Ungaretti ci ha fatto vedere come nemici D'Annunzio, i crepuscolari e Marinetti. Questo è stato il suo grande insegnamento. Quindi noi abbiamo avuto lui come maestro. (Sinisgalli *et al.* 1961, 118)

Un'asserzione che non contraddice le affermazioni di Spagnoletti ma le pone su un piano più disteso, ne corregge l'approssimazione. Sinisgalli fa intendere la continuità della produzione ungarettiana e la qualità dell'insegnamento. Nel solco tracciato da Ungaretti, da *L'Allegria* al *Sentimento del Tempo*, passano infatti, come sappiamo, delineando percorsi autentici e autonomi, anche Carlo Betocchi, Attilio Bertolucci, Alfonso Gatto, nel privilegiare chi l'essenzialità, chi l'uso dell'analogia, chi la disposizione all'inno. Della generazione che esordisce negli anni Quaranta non vanno dimenticati altri grandi poeti come Mario Luzi e Vittorio Sereni. Pier Vincenzo Mengaldo nelle sue pagine critiche ricorda che Ungaretti inoltre

fu generosissimo nel segnalare e incoraggiare nuovi talenti, da Sinisgalli a Zanzotto [...] un'azione destinata ad attenuarsi solo nei decenni più recenti: ma lirici di forte tensione espressiva e sperimentale come Zanzotto o Porta hanno continuato ad attingere alla sua lezione, e la sua libertà prosodica ha lievitato anche nella lirica dialettale, ad esempio di Guerra e di Pierro. (Mengaldo 1978, 383-386)

L'influenza del *Sentimento del Tempo*, con i suoi luminosi riflessi paesaggistici, non si limita al campo della poesia. Il pittore Scipione aveva letto i versi della raccolta e le traduzioni ungarettiane di Góngora: colpito dalla drammaticità prodotta dal contrasto melodioso delle immagini, l'aveva interpretata nei suoi oli sulle campagne romane. E come sappiamo il compositore Ildebrando Pizzetti nel 1936 al teatro Quirinetta di Roma aveva eseguito *Due poesie di Ungaretti*, musicate per voce di baritono e quattro strumenti: *Pietà* e *Trasfigurazione*.

Il carteggio intercorso tra Giuseppe Ungaretti e Leone Piccioni (luglio 1946 - maggio 1969), composto di circa trecento documenti, è stato pubblicato nel 2013 col titolo *L'allegria è il elemento* negli Oscar della Mondadori; è un volume in grado di testimoniare le tante iniziative che hanno visto la collaborazione tra i due personaggi dal 1946 e per i primi vent'anni del secondo Novecento; la maggior parte delle quali indirizzate a studiare, curare l'opera di Ungaretti e a promuoverla nell'Italia repubblicana e nel mondo attraverso la pubblicazione o la riedizione dei suoi testi poetici, saggistici, in prosa, oppure grazie a strumenti originali quali la nascita di premi letterari: dal Premio Roma per la poesia (1949-50), al premio Montefeltro a Urbino (1960), al premio "La Penna d'Oro" (1961) istituito dalla Presidenza del consiglio dei ministri: tre premi incoraggiati

dal critico nei quali la prima edizione vede vincitore Ungaretti. Ma potremmo continuare, citando le frequenti apparizioni in radio e in televisione del poeta in programmi ideati da Piccioni; i viaggi letterari organizzati nel Mezzogiorno d'Italia sia dalla Rai che dal Centro Democratico di Cultura e di Documentazione per favorire la conoscenza di provincie disagiate<sup>5</sup>; inoltre i dischi prodotti dalla Rai con poesie di Ungaretti.

Nei mesi successivi alla scomparsa di Leone Piccioni avvenuta a Roma il 15 maggio 2018, la secondogenita Gloria ha rinvenuto nello studio paterno, oltre all'archivio con i più di duecento carteggi autografi dei quali si conosceva l'esistenza<sup>6</sup>, numerose cartelline con manoscritti di Ungaretti, molti dei quali con dediche a Piccioni, e gli scartafacci di opere del poeta e sul poeta che hanno visto il critico in qualità di curatore o autore; questi documenti erano ordinati su quattro ripiani di un mobile verticale con chiusura a saracinesca, altri, in due ante di un mobile basso disposto lungo una parete.

Se il carteggio sopra citato ci offre un dialogo sui fatti vissuti e la narrazione di un legame professionale e, come è definito, filiale, l'archivio ungarettiano rappresenta la sostanza del lavoro vero e proprio dell'ultimo terzo della vita del poeta, e delle molteplici imprese di Piccioni per diffondere la sua opera anche nei decenni successivi alla morte. Di questo arco temporale si trovano conservate, come si è accennato, stesure manoscritte di testi di Ungaretti e carte preparatorie di opere del poeta la cui edizione è curata da Piccioni – *La Terra Promessa* (1950a); *Il Taccuino del Vecchio* (1960); *Morte delle Stagioni* (1967a); *Dialogo* (Ungaretti, Bianco 1968), *Croazia segreta* (1969a); *Vita d'un uomo. Tutte le poesie* (1969b) – inoltre, stesure manoscritte e dattiloscritte di Ungaretti di saggi e traduzioni apparsi soprattutto, ma non solo, sulle riviste *L'Approdo* e *L'Approdo Letterario*<sup>7</sup>, nonché documenti manoscritti o dattiloscritti di vari autori italiani e stranieri relativi alla preparazione di volumi celebrativi del poeta. L'archivio si è arricchito negli anni 1970-2018 con altre carte inerenti a studi critici e nuove edizioni curate da Piccioni di opere di Ungaretti.

<sup>5</sup> Il Centro democratico (CD 1955-1962), nato a seguito di incitamenti che provenivano sia dal Governo che dal partito di maggioranza relativa, intendeva documentare e diffondere i progressi del Mezzogiorno attraverso la rivista *Prospettive Meridionali*, affiancata da una serie di iniziative come viaggi di studio, premi, convegni, tavole rotonde, collane editoriali. Il Centro era presieduto dal giovane parlamentare Giorgio Tupini (1922-2021), e diretto da Nicola Signorello (S. Nicola da Crissa 1926 - Roma 2023), entrato molto giovane nella Democrazia cristiana, dal '52 divenuto consigliere provinciale di Roma. Sarà poi senatore, ministro e sindaco di Roma.

<sup>6</sup> Si veda in merito Piccioni (2014, 15).

<sup>7</sup> La rivista trimestrale di lettere e arti, stampata dal gennaio 1952 alla fine del 1954 (la pubblicazione riprende dal 1958 al 1977 con il titolo *L'Approdo Letterario*, a cui si affianca *L'Approdo Musicale*) era diretta da Giovanni Battista Angioletti e dal 1961 al 1977 da Carlo Betocchi, redattori Leone Piccioni e Adriano Seroni che lascia nel 1958. Usciva presso la Eri di Torino, dove si tenevano le riunioni di redazione. Talvolta le riunioni erano convocate a Firenze dove si registravano le trasmissioni radiofoniche titolate *L'Approdo*.

Ci si accorge che il poeta ha donato a Piccioni gran parte delle proprie stesure manoscritte e dattiloscritte, con correzioni autografe, stampate grazie alla collaborazione del critico; colpisce il gesto grato del poeta, così come la fedeltà da parte dell'allievo tanto verso il proprio maestro quanto per le sue carte. Qui di seguito riporto l'elenco dei documenti ungarettiani sistemati nei ripiani del mobile verticale e nelle due ante del mobile basso<sup>8</sup>.

Primo ripiano (dall'alto):

Un libro d'arte con dedica di Ungaretti a Piccioni: Georges Bataille, *L'Alleluiah*, con disegni di Jean Fautrier (1947).

Una cartellina con manoscritti e dattiloscritti di Ungaretti che racchiude tre fascicoli<sup>9</sup>. Il primo, contrassegnato G.U. 1-17 *Trionfo della fama*, contiene manoscritti e dattiloscritti di stesure del *Trionfo della fama*, poesia introduttiva della raccolta *La Terra Promessa* che nella redazione definitiva prende il nome di *Canzone*. Le carte sono suddivise in 17 fascioletti. Questo primo fascicolo contiene complessivamente 56 fogli manoscritti dal poeta con inchiostro nero o bleu o verde e 8 fogli dattiloscritti con correzioni autografe di Ungaretti. Il secondo fascicolo, contrassegnato G.U. 18-21 *Frammenti*, contiene 1 foglio con due versioni dattiloscritte, intitolate *Frammenti*, di cinque quartine preparatorie al *Trionfo della fama*, datate rispettivamente 9.7.1948 e 10.7.1948 con varianti e poche correzioni autografe nella seconda stesura; appunti di Piccioni così suddivisi: 9 fogli di appunti manoscritti con specchietti, concordanze interne e spiegazioni dei versi del *Trionfo della fama*<sup>10</sup>; 9 fogli manoscritti e dattiloscritti con prove di costruzione dei versi del *Trionfo della fama* e delle tre quartine del canto *Variazioni su nulla*, anch'esso poi compreso nella *Terra Promessa*<sup>11</sup>; 34 fo-

<sup>8</sup> Nell'elenco non menzioniamo le edizioni di opere di Ungaretti, anche in rivista, presenti nell'archivio, il materiale iconografico, gli inviti, una tesi di laurea con fitte annotazioni del poeta.

<sup>9</sup> Possiamo considerare l'intero materiale della cartellina come preparatorio alla prima edizione de *La Terra Promessa. Frammenti* (1950a), con l'apparato critico delle varianti e uno studio di Leone Piccioni, nonché alle prime edizioni parziali su riviste e al saggio introduttivo di Piccioni per l'edizione mondadoriana intitolato *Le origini della "Terra Promessa"*, saggio che ricostruisce l'iter compositivo dell'opera. Il testo di Piccioni, come sappiamo, viene ripubblicato in Ungaretti (1969b). Si veda "Poeta della speranza. Ricordi in forma di frammenti" di Piccioni in Ungaretti (2013, IX-X).

<sup>10</sup> Piccioni lavora alle varianti ungarettiane pubblicando il risultato nel saggio "Il Dolore, *La Terra Promessa*: i primi frammenti del 'Palinuro' e il sentimento del perire in Ungaretti". L'articolo era apparso come commento alle cinque quartine scritte intorno al 1935, tentativi iniziali de *La Terra promessa*, che Ungaretti presentava al pubblico per la prima volta nel fascicolo di luglio di *Alfabeto, quindicinale di Arti, Scienze e Lettere* (1948, 4, 13-14), e che in seguito avrebbero costituito, con varianti consistenti, i primi 20 versi della *Canzone*. Il commento di Piccioni si legge in *Alfabeto, quindicinale di Arti, Scienze e Lettere* (1948, 4, 9-10; 1948, 4, 13-14; 1948, 4, 15-16).

<sup>11</sup> Le tre quartine costituiscono una stesura preliminare con molte varianti di *Variazioni su nulla* de *La Terra Promessa*, canto pubblicato in *La Fiera letteraria* del 24 ottobre 1948 con dedica a Leone Piccioni. La seconda quartina era già apparsa con modifiche a conclusione dell'articolo di Piccioni uscito nel citato numero 15-16 di *Alfabeto*.

gli manoscritti con prove di costruzione e disposizione dei “frammenti” della *Canzone*, e sulle varianti a stampa degli stessi “frammenti”, del canto *Di persona morta divenutami cara sentendone parlare* e dei *Cori descrittivi di stati d’animo di Didone*, fogli sui quali si costituisce l’apparato critico della prima edizione de *La Terra Promessa*. Il terzo fascicolo, contrassegnato G.U. 22-33 *La Terra Promessa*, contiene 7 fogli dattiloscritti che riportano il *Coro di Ondine* (che prende il titolo *Finale* dalla prima edizione de *La Terra Promessa*) e due stesure parziali dei *Cori descrittivi di stati d’animo di Didone* de *La Terra Promessa*; 2 fogli dattiloscritti firmati da Ungaretti (nome con inchiostro nero, cognome dattiloscritto) con una trascrizione *Dell’aurora o Trionfo della fama* che, in questa stesura, riporta, sopra il titolo dattiloscritto, manoscritto *Canzone*, sono presenti correzioni con inchiostro nero di mano di Ungaretti e di Piccioni, e vi è la data a penna sul primo foglio: 1932-1949; 4 fogli dattiloscritti con l’apparato delle varianti a stampa di *Prologo: dell’aurora o trionfo della fama*; 37 fogli dattiloscritti con le redazioni preparatorie di Piccioni dell’introduzione e dell’apparato delle varianti a stampa per la prima edizione de *La Terra Promessa*; 3 fogli dattiloscritti con correzioni con inchiostro verde di Ungaretti dei primi tre “cori” dei *Cori descrittivi di stati d’animo di Didone*, qui col titolo *La Terra Promessa* e dattiloscritta la dedica a Giuseppe De Robertis<sup>12</sup>; 2 fogli con due redazioni manoscritte di Ungaretti con inchiostro nero della poesia *Variazioni su nulla*, con firma autografa sul secondo foglio; 24 fogli dattiloscritti preparatori al saggio di Piccioni: *Le origini della Terra Promessa* con molte correzioni di Ungaretti con inchiostro verde; 3 fogli dattiloscritti intitolati *La Terra Promessa / (Frammenti) / Cori descrittivi di stati d’animo di Didone* con la dedica a Giuseppe De Robertis che riportano i primi undici cori con poche correzioni di Ungaretti con inchiostro nero<sup>13</sup> (sul verso del primo foglio sono trascritti da Piccioni con inchiostro nero i frammenti 5, 2, 3, 6, 11 del canto *Giorno per giorno*, della raccolta *Il Dolore* la cui prima edizione esce a Milano per Mondadori nel 1947); 12 fogli dattiloscritti delle varianti a stampa de *La Terra Promessa*. Infine, un fascicolo di fogli, tenuti insieme da un fermaglio e da un foglietto con trascritto a matita un appunto di Piccioni e due versi di mano di Ungaretti con inchiostro verde: “Scherno, [solerte] spettro solerte / Se non cosa in rovina e abbandonata”<sup>14</sup>; questo fascicolo è intitolato sul primo foglio *Abbozzi della / TERRA PROMESSA / per il buon Natale 1957 / a Leone Piccioni / Ungaretti* (il titolo è manoscritto con inchiostro verde), contiene

<sup>12</sup> I tre cori che descrivono gli stati d’animo di Didone vengono pubblicati con varianti e con dedica a Giuseppe De Robertis nel primo numero di *Campi Elisi* (maggio 1946, 6), affiancati dal ritratto xilografico di Ungaretti realizzato da Umberto Maria Casotti.

<sup>13</sup> L’XI coro nel dattiloscritto coincide con varianti con il XII. I primi dodici cori vengono pubblicati con il titolo *La Terra Promessa (frammenti)* e con dedica a De Robertis in *Inventario* (1, autunno/inverno 1946/1947, 111-113), la rivista diretta da Luigi Bertì insieme a Renato Poggioli; verranno poi inclusi con varianti, insieme ai cori XIII-XIX che usciranno su *Lo Smeraldo* nel luglio del 1947, nell’edizione in volume de *La Terra Promessa*.

<sup>14</sup> I due versi sono una variante inedita dei versi “Scherno, spettro solerte / Che rendi il tempo inerte” della prima strofe dei *Cori descrittivi di stati d’animo di Didone* de *La Terra Promessa*.

23 fogli manoscritti con inchiostro nero o verde di numerose stesure dei “frammenti” della *Canzone de La Terra Promessa* (1935-1949); 2 fogli dattiloscritti, su ognuno dei quali si legge una versione della poesia intitolata, nel primo foglio, *Amarti solo nel ricordo* con ampi interventi manoscritti autografi con inchiostro nero, nel secondo foglio, *A amarti solo nel ricordo*, sempre con diversi interventi manoscritti con inchiostro nero<sup>15</sup>, il canto prende il titolo *Di persona morta divenutami cara sentendone parlare* ne *La Terra Promessa*; 14 fogli, tra manoscritti con inchiostro nero e dattiloscritti con aggiunte manoscritte di Ungaretti con inchiostro nero o verde, con stesure di nuovi “cori” per *La Terra Promessa*; 1 foglio manoscritto da Piccioni con inchiostro azzurro delle sestine del *Recitativo di Palinuro* con firma autografa di Ungaretti e due fogli dattiloscritti con due stesure delle sestine, con correzioni autografe e una nota al testo<sup>16</sup>; 1 foglio manoscritto con inchiostro verde con i *Cori descrittivi di stati d'animo di Enea per La Terra promessa*, con firma di Ungaretti, questi cori sono una redazione preparatoria dei frammenti 4-8 de *Il Taccuino del Vecchio*<sup>17</sup>; 9 fogli manoscritti con inchiostro verde e firme autografe di Ungaretti e 1 dattiloscritto con *Nuovi cori per La Terra Promessa* (1952-1956) che confluiscono nel *Taccuino del Vecchio*.

Una cartellina con manoscritti e dattiloscritti di Ungaretti intitolata *Manoscritti I*. Contiene 3 fogli dattiloscritti col titolo *Tre sonetti di Shakespeare tradotti da Giuseppe Ungaretti* (sonetti LXXIII, CXIX, CXLIV) con correzioni di mano di Ungaretti con inchiostro nero, pubblicati nella *Rassegna d'Italia* (2, febbraio 1946), il mensile fondato da Francesco Flora nel gennaio del 1946; 5 fogli manoscritti con inchiostro verde con versi e prose intitolati *Svaghi* con firma autografa di Ungaretti e dedica a Leone, stampati su *L'Approdo* (1952, 1, 3, 19-21) e quindi nel volume *Un Grido e Paesaggi* (1954), a cura di Piero Bigongiari; 6 fogli manoscritti con inchiostro verde con due stesure della poesia dedicata a Dunja. La prima stesura ha come titolo *Nuovi cori / - / Primo coro per Dunja*, con alla fine la firma di Ungaretti e la data “Roma il 2-3 di / aprile del 1969”; la seconda stesura intitolata *Per Dunja* ha sempre sull'ultimo foglio la firma di Ungaretti e la data “Roma, 2-3 di aprile del 1969 / Harvard, 23 di aprile sino al 20 maggio 1969”. Un fascicolo contrassegnato G.U. *Andromaca* Atto III, che comprende 42 fogli manoscritti con inchiostro verde con due stesure della traduzione di Jean Racine, *Andromaca*, Atto III. Le due stesure sono di 21 fogli ciascuna, la prima,

<sup>15</sup> Il canto appare col primo titolo sulla rivista *Pagine Nuove di scienza arte letteratura nel mondo* (dicembre 1948), col secondo, nel volumetto collettaneo *Elegia in morte di Ines Fila* (Bacchelli, Bartolini et al. 1948).

<sup>16</sup> Le stesure appaiono stadi precedenti alla prima pubblicazione su *Poesia, Quaderni internazionali* (24 ottobre 1947).

<sup>17</sup> Con lo stesso titolo appare l'autografo dei cori 4-8 in Giuseppe Ungaretti, *Life of a Man. A version with introduction by A. Mandelbaum* (1958). Il nostro manoscritto appare identico a quello riprodotto, eccetto che per alcuni versi cassati nelle prime tre strofe e corretti secondo la versione di *Life of a Man*. In una cartellina contrassegnata da Piccioni *Testi omaggio / a / Ungaretti / stranieri*, è presente una copia del ritratto di Ungaretti in copertina di *Life of a Man* eseguito da Roger Chastel, datato 3-1954.

riporta la data d'inizio della traduzione: "11 novembre 1957" e la seconda, la data di conclusione: "27 novembre 1957", è acclusa una stesura parziale, dattiloscritta di 10 fogli; la prima edizione della traduzione esce su *L'Approdo Letterario* (1958, 4, 1, 3-14). Nella seconda stesura il quattordicesimo e quindicesimo foglio hanno l'angolo in alto a destra mangiato e sul quattordicesimo Ungaretti scrive all'interno di un semicerchio: "questi sono i segni di quel gatto criminale, detto Bobosse, fatti mentre mi telefonava Lupo / il 26/XI/1957 sera"<sup>18</sup>. Un fascicolo con 17 fogli manoscritti con inchiostro nero con tre stesure di *Vecchie carte / Dei libri di guerra*, la prima risale agli anni 1926-1928 e le seconde due agli anni Cinquanta, preparatorie alla stesura dattiloscritta di 20 fogli approntata per l'edizione del testo su *L'Approdo Letterario* (1958, 4, 1, 91-94)<sup>19</sup>. Un fascicolo contrassegnato G.U. *Poesie* che contiene 1 foglio manoscritto con inchiostro nero con due abbozzi del frammento 17 del canto *Giorno per giorno*; 1 foglio dattiloscritto con firma autografa di Ungaretti con inchiostro nero della poesia *Non accadrà?*, scritta nel periodo in cui le truppe naziste occupavano Roma, prende il titolo *Accadrà?* nella raccolta *Il Dolore*, ma col primo titolo compare insieme a due sue traduzioni di Góngora, e alcune testimonianze critiche su Ungaretti, in un fascicolo monografico a lui dedicato del quindicinale di politica, lettere, arti *Questi giorni* (1945, 3-4), diretto da Luciano Anceschi; 2 fogli manoscritti con inchiostro verde con due stesure della poesia *Canto a due voci* poi raccolta nel *Taccuino del Vecchio*. La prima stesura ha la data 10-23.5.1959 e la seconda, 19-23.5.1959 a cui è allegata una lettera inedita manoscritta con inchiostro verde del poeta per Piccioni che sulla busta ha il timbro postale del 25.5.1959; un foglio con una stesura manoscritta con poche varianti della poesia *Per sempre*, che rifluisce nel *Taccuino del Vecchio*, con una dedica a Piccioni, e la data 25.5.1959; sulla busta in cui è spedita, il timbro postale non è leggibile in modo chiaro, potrebbe essere 26 o 28.5.1959. È allegato anche un pieghevole per il Natale 1959-Capodanno 1960 *Per gli amici di G. Ungaretti e delle Edizioni di Vanni Scheiwiller* con stampate le poesie *Canto a due voci* e *Per sempre* con dedica autografa di Ungaretti con inchiostro verde a Piccioni, datata Roma, 26.12.1959; 1 foglio manoscritto con inchiostro verde con un appunto che inizia "Caro Romeo, / avrò ricevuto la mia lettera. / Una delle poesie va così mutata..." e segue con correzioni una versione non definitiva del frammento 22 degli *Ultimi cori per la Terra Promessa* (poi in *Il Taccuino del Vecchio*) con, tra parentesi tonde, la data "1952"; non si evince dal breve testo chi sia il destinatario, ma pensiamo sia l'amico poeta e critico Romeo Lucchese che nel 1958 cura il fascicolo doppio della rivista, diretta da Alessandro Bonsanti, *Letteratura* (1958, 5, 35-36) per i settant'anni di Ungaretti, con saggi, note e testimonianze degli amici italiani. Nel primo fascicolo (n. 35) è pubblicato tra gli inediti ungarettiani il frammento 22. 1 foglio con

<sup>18</sup> Cesare Lupo era il direttore del Terzo Programma della Rai.

<sup>19</sup> La prima redazione e le varianti rispetto alle successive fino alla versione a stampa sono pubblicate nel mio contributo *Le stesure inedite di una prosa di viaggio di Ungaretti: 1929-1958* (2020).

dattiloscritto il frammento 9 (segnato da Piccioni col numero 4) degli *Ultimi cori per la Terra Promessa* qui intitolato *Compleanno*, di seguito vi è un appunto manoscritto del poeta con inchiostro verde: “per gentile concessione di Paragone / che pubblicherà nel suo numero / di Febbraio alcuni inediti di / Ungaretti, siamo lieti di poterne / dare lettura di uno”<sup>20</sup>; 4 fogli manoscritti con inchiostro verde, con dedica a Piccioni, con i frammenti 20-24 (ma nella stesura definitiva diventeranno 23-27) degli *Ultimi cori per la Terra Promessa*, con data Roma, 29-31 gennaio 1960; 1 foglio manoscritto con inchiostro nero con la poesia *Terra*, firmato da Ungaretti e datato Roma, 14 luglio 1946, ultimo testo della raccolta *Il Dolore*<sup>21</sup>; 2 fogli con trascrizioni di Piccioni della poesia *Viavai*, poi compresa in *Altre poesie ritrovate* (Ungaretti 1969b) e del frammento 17 del canto *Giorno per giorno*. Raccolti da un fermaglio, 16 fogli manoscritti con inchiostro verde con gli appunti e due stesure preparatorie per l’introduzione di Ungaretti alle sue traduzioni di poesie di Vinicius De Moraes. Sulla seconda stesura, in cui è indicata la destinazione editoriale, c’è la dedica a Piccioni e le note informative utili a Piccioni per un ritratto del poeta brasiliano. Su altri 8 fogli sono dattiloscritte quattro poesie di Moraes tradotte da Ungaretti (*Il tuffatore*, *Vita vissuta*, *Sonetto dell’amore totale*, *Patria mia*) corrette con inchiostro verde, poi pubblicate insieme all’introduzione e al testo di Piccioni su *L’Approdo Letterario* (1969, 15, 45, 14-26) e nello stesso anno in volume: *Cinque poesie di Vinicius de Moraes, con la notizia e la traduzione di Giuseppe Ungaretti accompagnate da quattro acqueforti di Piero Dorazio* (De Moraes 1969)<sup>22</sup>. Infine nella cartellina troviamo 4 fogli in parte manoscritti e in parte dattiloscritti con correzioni autografe con inchiostro verde dell’abbozzo del saggio “Ricordo di Enrico Pea”, poi edito su *L’Approdo Letterario* (1959, 5, 8, 28-31).

Una cartellina con manoscritti e dattiloscritti di Ungaretti intitolata *Manoscritti 2*. Contiene 8 fogli manoscritti con inchiostro nero con una stesura del saggio appena menzionato “Ricordo di Enrico Pea”. Una cartolina intestata “*La Fiera Letteraria*, 11 aprile 1946” con firme di 13 scrittori tra i quali Ungaretti, Palazzeschi, Cardarelli, Zavattini, Manzini, Falqui, Savinio, Debenedetti, Cecchi, Sinisgalli, Alvaro. Un fascicolo contrassegnato G.U. *Il taccuino del vecchio* con 6 fogli manoscritti con inchiostro verde intitolati *Taccuino del vecchio - Ultimi cori per la Terra Promessa*, che riportano i frammenti 1-19, con dedica a Piccioni del 19 febbraio 1959 e firma di Ungaretti con data: Roma, 1952-1958; 2 fogli manoscritti con inchiostro verde, sul primo, sono trascritti tre frammenti intitolati *Per Apocalisse*, in una versione non definitiva, datati 1.1.1961 (“Se unico, subitaneo,

<sup>20</sup> L’anno è il 1958, *Paragone* pubblica il coro 9 come poesia autonoma col titolo *Il compleanno* e i cori 10-11, 13, 12 numerati da I a IV. L’anticipazione del frammento 9 è su *Il Popolo*, 11 febbraio 1958.

<sup>21</sup> Il manoscritto della poesia *Terra* è quello riprodotto nella biografia di Piccioni (Piccioni 1970). Per la storia editoriale dei singoli testi che per ragioni di spazio non possiamo seguire rimando per i saggi e la prosa a Ungaretti (1974); Ungaretti (2000), per la poesia a Ungaretti (2009).

<sup>22</sup> Nella biblioteca di Piccioni è presente il volume.

urlo squarcia”), 3.1.1961 (“Se da una finestra luce trapelando”), 15.1.1961 (“Di continuo sei mosso da pensieri”); sul secondo foglio, una versione dei *Proverbi* nn. 3-6, datata Roma, 26.8.1968, con una dedica a Piccioni, appuntata sul margine destro: “Per Leone collaboratore precisissimo e acuto mio interprete e fratello più che amico il suo Ungaretti agli sgoccioli”. Entrambi i testi sono stampati nella versione definitiva in *Tutte le poesie* (1969b)<sup>23</sup>. 2 fogli dattiloscritti con firma manoscritta con inchiostro verde che riportano la poesia *Preda sua*, raccolta in *Altre poesie ritrovate* (Ungaretti 1969b), è unita una lettera di Ungaretti a Piccioni manoscritta con inchiostro verde inedita, senza data, nella quale il poeta spiega il significato autobiografico della poesia<sup>24</sup>, e un foglio sempre manoscritto di spiegazione della fonte virgiliana. 2 fogli dattiloscritti ciascuno con una prosa anepigrafa: “Il miraggio. Nel Sahara, i beduini [...]” (incipit della prima); “Guardate un po’, a proposito di Alcide, [...]” (incipit della seconda). Un fascicolo relativo al Premio “Trebbo poetico città di Cervia” del 1957 con una lettera inedita manoscritta a Piccioni con appunti e giudizi di Ungaretti su alcuni partecipanti, inoltre sono raccolte poesie dattiloscritte dei partecipanti. 3 fogli manoscritti con inchiostro verde che contengono una lettera inedita a Piccioni del 21.11.1969 nella quale il poeta gli annuncia di donargli il manoscritto di alcune sue poesie che potranno essergli utili per il suo libro. Come promesso, alla lettera sono allegati una stesura parziale della *Canzone della Terra Promessa* e della poesia *Semantica del Matto Grosso* (sic), che poi prende il titolo *Semantica* nella raccolta *Un Grido e Paesaggi*, inoltre 2 fogli dattiloscritti con molte correzioni autografe con inchiostro nero della poesia *Mio fiume anche tu* della raccolta *Il Dolore*; da alcune indicazioni redazionali appuntate dal poeta sui manoscritti, essi potevano essere utili tanto all’allestimento di *Vita d’un uomo. Tutte le poesie* quanto alla biografia che Piccioni stava preparando e che sarebbe uscita per Rizzoli nel 1970 col titolo *Vita di un poeta. Giuseppe Ungaretti*. Tre copie del saggio *Utrillo al lavoro*: la prima copia è manoscritta con inchiostro nero su due fogli, la seconda, è dattiloscritta su due fogli con alcune correzioni autografe con inchiostro nero, la terza, è sempre dattiloscritta su due fogli, senza correzioni. Il testo viene stampato su *L’Approdo Letterario* insieme ad altre prose con il titolo “Un mese di lavoro di Giuseppe Ungaretti” con la seguente premessa di Piccioni:

Un mese di lavoro di Giuseppe Ungaretti, tra Roma e Grottaferrata, tra metà febbraio e metà marzo di quest’anno, prima di un viaggio in Brasile. Scritti di occasione mandati avanti contemporaneamente: un ricordo di Apollinaire da leggersi in pubblico per una lapide messa a Roma in suo onore; ancora un ricordo di Breton poco dopo la sua scomparsa; uno scritto su Vermeer per una prossima pubblicazione, in una collaudata collezione d’arte; e la revisione di

<sup>23</sup> I quattro frammenti di *Apocalissi*, vedono una prima edizione numerata in 150 copie: Giuseppe Ungaretti, *Apocalissi e sedici traduzioni*, con due opere originali di Lucio Fontana (1965a). Nella biblioteca di Piccioni è presente la copia n. 107.

<sup>24</sup> Lo scritto è una prima versione, con poche varianti, della lettera spedita a Piccioni il 5.3.1966 (Ungaretti 2013, 268-269).

un più vecchio scritto su Utrillo. Ed in quel mese, intanto — è notizia inedita —, qualche nuovo verso, poesie nuove, ancora segrete. Un mese di lavoro di Ungaretti ai suoi ottant'anni! Che dire? Auguri, auguri... (Ungaretti 1967b, 3)

Proseguendo, troviamo 4 fogli manoscritti con inchiostro verde della prosa *Vecchi fogli*; 3 fogli manoscritti con inchiostro verde della prosa *La luce di Rembrandt*; 5 fogli manoscritti con inchiostro verde della prosa *Amore, morte, fame, sapere*, queste prose rappresentano un collage di brani, tratti da quattro articoli di viaggio, pubblicati sul quotidiano torinese *La Gazzetta del Popolo* nel 1933, riproposti col titolo "Vecchi fogli" su *L'Approdo* (1953, 2, 1, 38-46). 8 fogli manoscritti con inchiostro verde della prosa qui intitolata *Incontri con Saba* e una successiva stesura dattiloscritta su 4 fogli, il testo viene pubblicato su *Il Popolo* il 18 settembre 1957 con il titolo "Testimonianza a Umberto Saba / Da poeta a poeta"; 11 fogli manoscritti con inchiostro verde con tre stesure della prosa *Discorso a Lucca*, di ogni stesura c'è la trascrizione dattiloscritta, vi è allegata una breve lettera inedita manoscritta con inchiostro verde di accompagnamento indirizzata a Piccioni del 16.5.1958. Il discorso è preparato per la conferenza del 14 maggio 1958, presso l'Accademia Lucchese di Scienze, Lettere ed Arti, in occasione dei 70 anni di Ungaretti e della consegna al poeta della cittadinanza onoraria di Lucca, relatore ufficiale è Leone Piccioni. Il testo viene stampato con il titolo "Figlio di Lucca" su *Il Veltro* (1958, 2, 6-7); 6 fogli manoscritti con inchiostro nero o verde con appunti nei quali emerge una polemica ungarettiana verso l'ordinamento interno dell'Accademia dei Lincei e 2 cartoline con appunti con inchiostro verde sul medesimo argomento. Una lettera inedita manoscritta con inchiostro verde da Roma del 2.6.1963 a Piccioni, con allegati 2 fogli manoscritti che contengono rettifiche all'introduzione di Ungaretti al dialogo con Fauller in occasione dei 75 anni del poeta, trasmesso ne *L'Approdo T.V.* il 27 aprile 1963 e edito su *L'Approdo Letterario* (1963, 8, 22, 95-98)<sup>25</sup>. 3 fogli manoscritti con inchiostro nero con la prosa *Ricordo di Cavafy*, con firma di Ungaretti, datata Roma, 7 dicembre 1956, letta lo stesso giorno durante la trasmissione radio *L'Approdo*<sup>26</sup>. 1 foglio manoscritto con inchiostro verde con correzioni "per Leone" riferite alle poesie della raccolta *Dialogo*. 8 fogli manoscritti con inchiostro verde con il *Discorso per la presentazione di "Maestri e amici" di L. Piccioni* e un foglio dattiloscritto dello stesso discorso con correzioni autografe con inchiostro verde. Il testo, scritto in occasione della pubblicazione nel 1969 del libro di Piccioni, è apparso per la prima volta sul quotidiano *Avvenire* il 23 maggio 1969 col titolo "Ungaretti e l'amico Piccioni 'Per me è come un figlio' ". 3 fogli manoscritti con inchiostro verde di polemica verso l'Accademia dei Lincei. 7 fogli manoscritti con inchiostro verde con il *Discorso per la presentazione di "Poeti negri" di L. Piccioni* (1964) e dedica a Piccioni sul bordo sinistro del primo foglio:

<sup>25</sup> Una lettera da Roma del 16 aprile 1963 sullo stesso tema si legge in Ungaretti (2013, 206-208).

<sup>26</sup> Pubblicato nel fascicolo ciclostilato n. 516 de *L'Approdo, settimanale radiofonico di lettere ed arti*. Poi col titolo *Cavafy, ultimo Alessandrino* in Ungaretti (1974, 666-669).

“Caro Leone, eccoti il manoscritto famoso. È ancora un po’ ingenuo. Ma è stato dettato per te dalla grande stima e dal grande affetto Ungà Roma, l’8/X/1967”. La presentazione si era tenuta il 5 marzo 1965 nella libreria romana Paesi Nuovi (ora in Ungaretti 1974, 710-713); 7 fogli manoscritti con inchiostro verde con la recensione all’edizione del *Canzoniere* di Petrarca curata da Gianfranco Contini per Tallone nel 1949 intitolata *Petrarchae - Rerum vulgarium fragmenta*, con dedica a Piccioni, pubblicata con il titolo “Petrarca monumentale” su *Il Popolo* del 4 maggio 1950.

#### II ripiano:

Una cartellina con 5 fascicoletti che contengono le bozze, corrette da Ungaretti con inchiostro verde, del volume *Vita d’un uomo. Tutte le poesie* (1969b).

#### III ripiano:

Una cartellina con le bozze corrette della raccolta *Taccuino del Vecchio* (1960). L’edizione è preparata per i 70 anni di Ungaretti. È acclusa una lettera dattiloscritta inedita di Piccioni a Ungaretti. Manca l’introduzione di Jean Paulhan.

Una cartellina con la bozza manoscritta con inchiostro verde di una lettera in francese di mano di Ungaretti. La bozza doveva servire come modello a Piccioni per la lettera con la quale avrebbe chiesto agli autori stranieri una testimonianza per l’edizione del *Taccuino del Vecchio*. Sono allegati vari fogli con appunti di Ungaretti su personaggi da invitare e i relativi indirizzi.

#### IV ripiano:

Una cartellina con materiale e prove di stampa del volume in onore dei 75 anni di Ungaretti. Si tratta del libro in quarantatré esemplari, pubblicato dal mercante ed editore d’arte Guido Le Noci, fondatore a Milano della Galleria Apollinaire, intitolato *75° compleanno: Il Taccuino del Vecchio, manoscritto con correzioni, manoscritto definitivo, preceduti dai manoscritti definitivi di Auguri e di Monologhetto. Apocalissi, manoscritti con correzioni, manoscritto definitivo, traduzioni in manoscritto definitivo di F. Ponge, tempera originale di J. Fautrier* (1963).

Una cartellina con un estratto di riproduzioni di stesure autografe dell’ultima poesia di Ungaretti, *L’Impietrito e il velluto*, pubblicata da Grafica Romero nel 1970 in occasione degli 82 anni del poeta con due acqueforti di Dorazio.

Una cartellina che contiene un dattiloscritto con correzioni autografe di Ungaretti con inchiostro verde dei testi che confluiscono nel volume *Croazia segreta*. Sono unite altre riproduzioni per la preparazione del volume nel quale è incluso un saggio di Piccioni intitolato *Le varianti di manoscritto di “Dunja”*<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> Del volume *Croazia segreta*, il cui esemplare contrassegnato dalla lettera D è presente nella biblioteca di Piccioni, trascrivo la descrizione curata da Teresa Spignoli nel sito [www.verbapicta.it/dati/opere/croazia-segreta](http://www.verbapicta.it/dati/opere/croazia-segreta) (ultimo accesso il 10 marzo 2021): “Il volume comprende la poesia di Ungaretti *Croazia segreta*, la traduzione in croato di Drago Ivanišević, un saggio di Leone Piccioni e quattro acqueforti di Piero Dorazio, così come recita il titolo completo dell’opera riportato nel frontespizio: “Giuseppe Ungaretti / Croazia Segreta /

Una fotocopia di foglio dattiloscritto con la poesia *Croazia segreta* con correzioni autografe; la fotocopia di una nota di Ungaretti per Carlo Betocchi relativa alla traduzione di Ungaretti di due canti di Ezra Pound e una copia delle traduzioni dei canti CX; CXV; sia *Croazia segreta* che le traduzioni sono pubblicate su *L'Approdo Letterario* (Ungaretti 1969c).

Una cartellina con varie stesure di bozze corrette da Ungaretti con inchiostro verde di traduzioni fatte dal poeta: una traduzione di brani dell'*Odissea* (con la copia di una lettera manoscritta inedita di Ungaretti a Piccioni) poi su *L'Approdo Letterario* (1968, 14, 42, 52-66); del già ricordato Atto III dell'*Andromaca* di Racine; di venti testi di Blake con una introduzione, utili a varie edizioni in rivista prima dell'edizione in volume (Ungaretti 1965b)<sup>28</sup>; infine una copia delle traduzioni di Ungaretti, "Vecchio Brasile" (1949).

Una cartellina che contiene fogli dattiloscritti con le poesie di Bruna Bianco confluite nel volume *Dialogo*, vi sono correzioni autografe di Ungaretti.

Una cartellina con le trascrizioni dattiloscritte di registrazioni di trasmissioni televisive per gli 80 anni di Ungaretti e per l'uscita, l'anno successivo, di *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*.

Una cartellina con ritagli di stampa per la morte di Ungaretti (5-6 giugno 1970).

Una cartellina con la copia di lettere spedite da Piccioni a diversi personaggi per la preparazione delle celebrazioni nel centenario della nascita di Ungaretti (10 febbraio 1888 – 10 febbraio 1988). È allegata una cartellina con articoli di giornale usciti per l'occasione.

Una cartellina con saggi e testi di discorsi dattiloscritti di Ungaretti con correzioni autografe con inchiostro nero, bleu o verde: *Missione dello scrittore*; *Ricordo di Cavafy*; *Discorso per "Maestri e amici" di Piccioni*; *Scritto per Guarienti*; *Sull'arte di tradurre*; *Scritto per Guttuso*; *Discorso in occasione della laurea honoris causa conferitagli dall'Università di San Paolo in Brasile* nel maggio 1967<sup>29</sup>.

Mobile basso, anta centrale:

Una cartellina con la corrispondenza di Piccioni, che inizia a febbraio 1958, con gli scrittori stranieri ai quali è chiesta una testimonianza da unire all'edizione del *Taccuino del Vecchio*.

Con la traduzione di Drago Ivanišević / un vecchio scritto dell'autore / uno studio di Leone Piccioni / sulle varianti del manoscritto di "Dunja" / e le acqueforti di Piero Dorazio". Colophon: "Di questa edizione contenente 4 incisioni disegnate su lastre di Zinco da Piero Dorazio sono stati stampati 35 esemplari numerati da 1 a 35 e fuori commercio con dedica dell'autore 8 esemplari numerati da I a VIII / 5 esemplari siglati A B C D E contenenti ciascuno 1 acquerello originale le lastre sono state incise e stampate su torchio a mano da Renzo Romero di ognuna inoltre sono state tirate 20 prove d'autore a larghi margini numerate da I a XX e firmate dall'artista la stampa del testo è dell'Istituto Grafico Tiberino Roma 10 dicembre 1969".

<sup>28</sup> Si veda Ungaretti (2013, 257-258).

<sup>29</sup> Si veda ivi, 301 e 303.

Una cartellina con le testimonianze originali e tradotte degli scrittori stranieri per il *Taccuino del Vecchio*, contiene altre lettere autografe.

Una cartellina con altra corrispondenza di Piccioni con gli scrittori stranieri per il *Taccuino del Vecchio* con omaggi non pubblicati e copie di un ritratto di Ungaretti.

Una cartellina con la corrispondenza di Piccioni per invitare anche scrittori italiani a partecipare all'omaggio per i 70 anni del poeta, ma il progetto è poi abbandonato perché, come abbiamo visto, la rivista *Letteratura* nel 1958 dedica a Ungaretti due fascicoli con testimonianze degli amici italiani.

Una cartellina composta da tre fascicoletti con testi preparatori per un disco, quali le lettere di Carlo Bo, Aldo Palazzeschi, Mario Luzi, Libero De Libero con la proposta di poesie di Ungaretti da leggere. Il *long playing* si intitolerà *Ungaretti, la poesia, i poeti*, edito dalla ERI Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana nel 1970, con allegato un inserto con le poesie registrate e lette da vari poeti. Sulla facciata A: Ungaretti, la poesia, i poeti, a cura di Leone Piccioni e Franco Calderoni, presentazione di Leone Piccioni, interviste (tratte dalle rubriche radiofoniche *Sette Arti*, *Voci dal mondo* e dall'edizione televisiva de *L'Approdo*) di Luigi Lambertini, Antonio Leone, Paolo Mosumeci; facciata B: I poeti leggono Ungaretti, a cura di Leone Piccioni e Franco Calderoni.

Una cartellina con la trascrizione in francese delle dodici trasmissioni (1955-1956) nelle quali Jean Amrouche intervista Ungaretti per la radio francese: *Entretiens avec Ungaretti*. Sono presenti due copie; la trascrizione è richiesta da Ungaretti, attraverso Piccioni, per la preparazione delle note di commento all'edizione *Vita d'un uomo. Tutte le poesie* (1969b).

Una cartellina con articoli dattiloscritti di Ungaretti: *Riflessioni sullo stile; Ragione di una poesia; Sulla pittura italiana; Il nostro destino di scrivere versi; Dallo smarrimento al ritrovamento della poesia. Indefinibile aspirazione*. Un testo dattiloscritto di Piccioni per la preparazione delle tre puntate televisive, trasmesse nel 1963, *La poesia di Ungaretti; Conversazione con i poeti* condotta da Geno Pampaloni e Piccioni con Ungaretti. Tre articoli dattiloscritti su Ungaretti con correzioni autografe del poeta; gli articoli sono di Adriano Grande ("Ungaretti sulle calate"), Alessandro Parronchi ("Ipotesi su 'Monologhetto'"); Andrea Zanzotto ("*Allegria dei naufragi*"). Una copia del numero de *La Fiera letteraria* del 6 giugno 1971 con un inserto su Ungaretti a un anno dalla morte.

Una cartellina intitolata *Ungaretti. Terzi e varie* che contiene la corrispondenza di Piccioni con alcuni editori di Ungaretti: Mondadori, Tallone, Fògola, Le Noci, Serra, Wylie, Éditions de Minuit. Inoltre contiene la corrispondenza di Piccioni con membri dell'Accademia di Svezia per il tentativo di assegnazione del Premio Nobel a Ungaretti nel 1969; la corrispondenza di Piccioni con Livio Olivieri, direttore dell'Istituto italiano di cultura ad Amburgo, per l'organizzazione di conferenze di Piccioni e di Ungaretti nella città e altri documenti tra cui un interessante resoconto di Olivieri del viaggio di Ungaretti con Bruna Bianco ad Amburgo nel 1968. E ancora: inviti a manifestazioni ungarettiane; una lettera manoscritta di Jean Chuzeville (1948) a Piccioni; il dattiloscritto dell'intervista di Sergio Zavoli a Ungaretti in occasione dello sbarco sulla luna

nel 1969, e una lettera manoscritta allegata di Emmanuele Milano che ne sollecita la pubblicazione; lo scambio epistolare di Piccioni con membri dell'Istituto italiano di cultura a Tel Aviv relativo al soggiorno di Ungaretti e Piccioni in Israele nel gennaio 1967.

Una cartellina con inviti a conferenze tenute da Ungaretti con Piccioni; un contenitore blu con l'agenda stampata del programma del viaggio in Israele di Ungaretti e Piccioni, appuntata da Piccioni (23-31 gennaio 1967).

Una cartellina di plastica con articoli vari su Ungaretti.

Mobile basso, anta destra:

Una cartella intitolata *Articoli Ungaretti* che contiene articoli dattiloscritti di Piccioni su Ungaretti poi pubblicati su quotidiani, riviste o in volume, e un elenco dattiloscritto con la bibliografia critica su Ungaretti dal 1917 al 1970, preparato probabilmente per l'edizione delle poesie (Ungaretti 1969b).

Una cartella con gli scartafacci del volume di Piccioni, *Ungarettiana* (1980a).

Una cartella relativa alla preparazione del volume delle lettere di Ungaretti a Gherardo Marone (Ungaretti 1978).

Una cartella intitolata *Pea* con gli scartafacci per l'edizione del carteggio di Ungaretti a Pea (Piccioni 1980b).

Una cartella intitolata *Carteggio Soffici* con gli scartafacci per l'edizione del carteggio di Ungaretti a Soffici (Ungaretti 1981).

Una cartella intitolata *Carteggio Cecchi* con gli scartafacci per lo studio del carteggio di Ungaretti a Cecchi (Piccioni 1980a, 70-181).

Una cartellina con appunti preparatori e fotocopie per l'edizione del carteggio di Ungaretti a Papini (Ungaretti 1989).

Una cartellina con appunti preparatori e fotocopie per l'introduzione all'edizione del carteggio tra Ungaretti e Piccioni (Ungaretti 2013).

Una cartellina con una raccolta di articoli di giornale usciti nel 1970 per la morte di Ungaretti e per l'uscita della biografia di Ungaretti (Piccioni 1970).

Chi ha avuto la pazienza di leggere la pur schematica e incompleta descrizione di questi documenti non può non meravigliarsi del lavoro svolto da Piccioni con Ungaretti in quasi venticinque anni di assidua frequentazione, dedicando poi al poeta ininterrotte ricerche fino al 2017. Le numerose stesure manoscritte con varianti dei testi del poeta attenderanno studi specifici, il titolo di questo volume intanto ci sollecita a mettere in evidenza tre imprese di particolare spessore per l'affermazione di Ungaretti nel secondo Novecento, imprese che emergono dall'archivio di Piccioni. La prima è relativa all'impegno assunto dal poeta nel comitato direttivo de *L'Approdo* nelle sue diverse vesti: radiofonica, cartacea e televisiva. Grazie al sodalizio professionale e fraterno con Leone Piccioni, anima del progetto multimediale, egli sceglie la testata della Rai per pubblicare poesie, traduzioni, prose di viaggi, scritti critici su pittori e poeti europei, interventi culturali. Inoltre si impone a un pubblico di radioascoltatori e telespettatori, rivelandosi un formidabile comunicatore quando partecipa a in-

terviste e dibattiti dei quali l'archivio Piccioni conserva le registrazioni, oggi solo in parte disponibili nei canali online.

La seconda impresa di Piccioni, più nascosta e inattesa, rispetto alla onerosissima preparazione del "gran libro" (Ungaretti 2013, 92, 209)<sup>30</sup>, è l'allestimento dell'edizione del *Taccuino del Vecchio* con le testimonianze degli amici stranieri. Nell'archivio troviamo centinaia, tra lettere e manoscritti, dei maggiori poeti e scrittori di tutto il mondo, che documentano un lavoro fittissimo condotto dal critico tra il 1958 e il 1960. Nel 2009, a cinquant'anni dalla prima edizione di *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, come sappiamo, è stata pubblicata per gli stessi tipi una nuova edizione curata da Carlo Ossola, il quale inizia così il commento alle poesie e frammenti del 1960:

La prima edizione del *Taccuino del Vecchio* segna anche, grazie a Leone Piccioni che raccolse le testimonianze, il riconoscimento e la consacrazione internazionale della poesia di Ungaretti [...]. Quelle testimonianze rappresentano non solo la voce degli amici di sempre [...], dei poeti suoi traduttori o da lui tradotti [...], ma la coscienza stessa della più alta poesia europea e americana [...], e dei maestri della critica [...]. (Ungaretti 2009, 1085)

Ma leggiamo anche le parole di Ariodante Marianni che chiudono il servizio speciale del giornale radio trasmesso in occasione della morte del poeta. Alla memorabile trasmissione partecipano con riflessioni profonde che andrebbero riascoltate Enrico Falqui, Piccioni, e Piero Dorazio. Marianni che era stato negli ultimi quattro anni di vita di Ungaretti il suo confidente, segretario e uomo di fiducia asserisce che aveva conosciuto il poeta nel suo periodo di gloria, di autentica gloria: "forse la sensazione che ho io della fama di Ungaretti nel mondo la può avere poca gente, perché lì a casa arrivava di tutto, arrivavano libri, arrivavano riviste da ogni parte del mondo"<sup>31</sup>.

È stato in altri studi sottolineato il pionieristico lavoro di Piccioni sulle lettere di Ungaretti, oggi la conoscenza diretta del suo archivio, con gli scartafacci di non pochi carteggi, attesta la cura verso un genere privilegiato delle *humanae litterae* che da Petrarca a Leopardi si rinnova nella vivace quanto drammatica forza espressiva del poeta lucchese. Piccioni coglie, sin dalla pubblicazione delle prime lettere dal fronte a Gherardo Marone (1978), il valore letterario, umano e morale di quelle carte destinandole a edizioni sulle quali non si poserà la polvere.

A due anni dalla preparazione di questo testo – che ha voluto fotografare la disposizione delle carte ungarettiane, così come le aveva lasciate Leone Piccioni – il fondo è ora a disposizione delle studiose e degli studiosi presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> Così Ungaretti definisce l'edizione di tutte le sue poesie del 1969 nel carteggio con Piccioni.

<sup>31</sup> La citazione è ripresa dalla trascrizione del servizio conservata nell'archivio di Piccioni.

<sup>32</sup> Rivolgo un caloroso ringraziamento agli eredi di Leone Piccioni: la moglie Osanna Doni e i figli Giovanni e Gloria, per avermi partecipato l'inaspettato ritrovamento e avermene permesso un primo elementare regesto.

## Riferimenti bibliografici

- Anceschi Luciano, a cura di (1945), *Questi giorni*, 3-4, (numero monografico dedicato a Ungaretti).
- Bacchelli Riccardo, Luigi Bartolini *et al.* (1948), *Elegia in morte di Ines Fila*, Milano, Edizione Fondazione Fila.
- Bataille Georges (1947), *L'Alleluiah*, con disegni di Jean Fautrier, Paris, Blaizot.
- Camilucci Marcello, Piccioni Leone *et al.* (1971), "Ungaretti a un anno dalla morte", inserto dedicato a Ungaretti di *La Fiera letteraria*, 47, 21.
- De Moraes Vinicius (1969), "Cinque poesie tradotte da Giuseppe Ungaretti", *L'Approdo Letterario*, 15, 45, 15-22.
- (1969), *Cinque poesie di Vinicius de Moraes, con la notizia e la traduzione di Giuseppe Ungaretti accompagnate da quattro acqueforti di Piero Dorazio*, Roma, Grafica Romero.
- Lucchese Romeo, a cura di (1958), "Per i 70 anni di Giuseppe Ungaretti", fascicolo doppio di *Letteratura*, 5, 35-36.
- Mengaldo Pier Vincenzo (1978), *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori.
- Piccioni Leone (1952), *Lettura leopardiana e altri saggi*, Firenze, Vallecchi.
- a cura di (1953), "Galleria degli scrittori italiani: Giuseppe Ungaretti", *La Fiera Letteraria*, 8, 44.
- (1969), "Per un ritratto di Vinicius", *L'Approdo Letterario*, 15, 45, 23-26.
- (1970), *Vita di un poeta. Giuseppe Ungaretti*, Milano, Rizzoli.
- (1980a), *Ungarettiana*, Firenze, Vallecchi.
- (1980b), *Lettura del carteggio Ungaretti-Pea*, Roma, Edizioni della Cometa.
- (2014), *Una intimità ormai impossibile*, Firenze, Pananti.
- Piccioni Leone, Cacciaguerra Perla, a cura di (1964), *Antologia dei poeti negri d'America*, Milano, Mondadori.
- Racine Jean (1958), *Andromaca*, Atto III, trad. di Giuseppe Ungaretti, *L'Approdo Letterario*, 4, 1, 3-14.
- Sinigalli Leonardo *et al.* (1961), "Incontro con Ungaretti", *L'Approdo Letterario*, 7, 3, 117-125.
- Spagnoletti Giacinto (1950), "Paura della poesia", *Il Popolo*, 22 giugno, 3.
- Ungaretti Giuseppe (1949), "Vecchio Brasile", *Pirelli*, 2, 1, 14-16.
- (1950a), *La Terra Promessa. Frammenti*, con l'apparato critico delle varianti e uno studio di Leone Piccioni, Milano, Mondadori.
- (1950b), "Petrarca monumentale", *Il Popolo*, 4, 3, 4 maggio.
- (1952), "Svaggi", *L'Approdo*, 1, 3, 19-21.
- (1953), "Vecchi fogli", *L'Approdo*, 2, 1, 38-46.
- (1954), *Un grido e Paesaggi*, a cura di Piero Bigongiari, Milano, Mondadori.
- (1957), "Testimonianza a Umberto Saba / Da poeta a poeta", *Il Popolo*, 18 settembre, 5.
- (1958), "Vecchie carte / Dei libri di guerra", *L'Approdo Letterario*, 4, 1, 91-94.
- (1958), *Life of a Man. A version with introduction by Allen Mandelbaum*, London-New York-Milano, Hamilton-New Directions-Scheiwiller.
- (1958), "Figlio di Lucca", *Il Veltrò*, 2, 6-7, 9-11.
- (1959), "Ricordo di Pea", *L'Approdo Letterario*, 5, 8, 28-31.
- (1960), *Taccuino del Vecchio*, con testimonianze di amici stranieri del Poeta raccolte a cura di Leone Piccioni e uno Studio introduttivo di Jean Paulhan, Milano, Mondadori.
- (1963), *75° compleanno: Il Taccuino del Vecchio, manoscritto con correzioni, manoscritto definitivo, preceduti dai manoscritti definitivi di Auguri e di Monologhetto. Apocalissi*,

- manoscritti con correzioni, manoscritto definitivo, traduzioni in manoscritto definitivo di F. Ponge, tempera originale di J. Fautrier, Milano, Le Noci.*
- (1963), “Documenti - Dall’Approdo - TV n. 12 in onda il 27 aprile 1963”, *L’Approdo Letterario*, 7, 22, 95-98.
  - (1965a), *Apocalissi e sedici traduzioni*, con due opere originali di Lucio Fontana, Ancona, Bucciarelli.
  - (1965b), *Visioni di William Blake*, Milano, Mondadori.
  - (1967a), *Morte delle stagioni*, presentazione di Leone Piccioni, Torino, Fògola.
  - (1967b), “Un mese di lavoro di Giuseppe Ungaretti”, *L’Approdo Letterario*, 13, 38, 3-31.
  - (1968), “Traduzioni dall’Odissea”, *L’Approdo Letterario*, 14, 42, 52-66.
  - (1969a), *Croazia segreta*, Roma, Grafica Romero.
  - (1969b), *Vita d’un uomo. Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Leone Piccioni, Milano, Mondadori.
  - (1969c), “Una poesia e due traduzioni di Ezra Pound”, *L’Approdo Letterario*, 15, 47, 3-6.
  - (1969d), “Poesia di Vinicius De Moraes”, *L’Approdo Letterario*, 15, 45, 14.
  - (1970), *L’Impietrito e il velluto*, con due acqueforti di Pietro Dorazio, Roma, Grafica Romero.
  - (1974), *Vita d’un uomo. Saggi e interventi*, a cura di Mario Diacono, Luciano Rebay, Milano, Mondadori.
  - (1978), *Lettere dal fronte a Gherardo Marone (1916-1918)*, a cura di Armando Marone, introduzione di Leone Piccioni, Milano, Mondadori.
  - (1981), *Lettere a Soffici 1917-1930*, a cura di Paola Montefoschi, Leone Piccioni, Firenze, Sansoni.
  - (1989), *Lettere a Giovanni Papini*, a cura di Maria Antonietta Terzoli, prefazione di Leone Piccioni, Milano, Mondadori.
  - (2000), *Vita d’un uomo. Viaggi e lezioni*, a cura di Paola Montefoschi, Milano, Mondadori.
  - (2009), *Vita d’un uomo. Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Carlo Ossola, Milano, Mondadori.
  - (2013), *L’allegria è il mio elemento. Trecento lettere con Leone Piccioni*, a cura di Silvia Zoppi Garampi, con una testimonianza di Leone Piccioni, Milano, Mondadori.
  - (2019), “Ungaretti e l’amico Piccioni ‘Per me è come un figlio’”, *Avvenire*, 23 maggio 2019, <<https://www.avvenire.it/agora/pagine/giuseppe-ungaretti-e-lamico-piccioni-un-po-come-figlio>> (03/2023).
- Ungaretti Giuseppe, Bianco Bruna (1968), *Dialogo*, con una combustione di Alberto Burri e una nota di Leone Piccioni.
- Zoppi Garampi Silvia (2020), “Le stesure inedite di una prosa di viaggio di Ungaretti: 1929-1958”, in Dario Prola, Stefano Rosatti (a cura di), *Di esuli, migranti e altri viaggiatori: tras(n)azioni fra letteratura e storia*, vol. 3, Varsavia, Wydawnictwo DiG, 51-64.

## Autori

Conti Eleonora (<eleonoraconti22@gmail.com>) è Dottore di ricerca in Letteratura Italiana (Université de Paris – Sorbonne), con una tesi sul ruolo di mediatore di Ungaretti tra Francia e Italia fra 1919 e 1929. Ha curato il carteggio con Giuseppe Raimondi (Pàtron, 2004) e gli scritti di Carlo Bo su Ungaretti (Raffaelli, 2021). È condirettore della rivista *Bollettino '900*.

Antonio D'Ambrosio (<antonio.dambrosio@uniroma1.it>) ha ricevuto la sua formazione tra Roma, Firenze e Parigi. Si occupa di letteratura italiana del Novecento, con un particolare interesse rivolto alla filologia d'autore e alla critica delle varianti, all'editoria, allo studio di carte d'archivio.

Mario Domenichelli (<mario.domenichelli@unifi.it>) è Professore Emerito di Teoria della letteratura all'Università di Firenze. Ha pubblicato saggi sul petrarchismo inglese, Conrad, Golding, Malcolm Lowry, l'Antiutopia, il teatro inglese della prima modernità, Shakespeare, e saggi di teoria della letteratura: Auerbach, Greenblatt, il romanzo storico, il romanzo di formazione. Oltre alle traduzioni da Dickens, Conrad, Galsworthy e alla cura – con Ceserani e Fasano – del *Dizionario dei temi letterari* per UTET, si ricordano tra i libri più importanti, *Il limite dell'ombra*, *Le figure della soglia nel teatro inglese tra Cinque e Seicento* (Franco Angeli), *Cavaliere e Gentiluomo. Saggio sulla cultura aristocratica europea* (Bulzoni), *Lo scriba e l'oblio. Letteratura e storia, teoria e critica delle rappresentazioni nell'epoca borghese* (ETS).

Stefano Giovannuzzi (<stefano.giovannuzzi@unipg.it>) insegna Letteratura italiana contemporanea all'Università di Perugia. Specialista di poesia del Novecento, è il curatore del Meridiano *L'opera poetica* di Amelia Rosselli. Alla letteratura negli anni Settanta ha dedicato il recente libro *Nello splendore della confusione*, 2021.

Giovanna Lo Monaco (<giovanna.lomonaco@unifi.it>) è Ricercatrice in Letteratura italiana moderna e contemporanea dell'Università di Firenze. Si è occupata di Neoavanguardia, letteratura sperimentale del secondo '900, Gruppo 93, interrelazione tra le arti, controcultura e scritture autobiografiche.

Gloria Manghetti (<gloria.manghetti@gmail.com>) ha diretto il Gabinetto Vieusseux (dicembre 2007-aprile 2023), di cui era stata in precedenza Segretario Generale. Attualmente è Presidente della Fondazione Primo Conti. Autrice di numerose pubblicazioni, ha dedicato vari contributi alla letteratura italiana contemporanea, con particolare attenzione alla poesia. Curatrice di carteggi, mostre e convegni, oltre che di raccolte di testi di autori e riviste del Novecento, è da tempo impegnata sulle problematiche relative alla conservazione e valorizzazione degli archivi culturali.

Antonio Saccone (<antonio.saccone@unina.it>), Professore Ordinario di Letteratura italiana moderna e contemporanea nell'Università di Napoli Federico II, ha svolto, in qualità di visiting professor, corsi all'Università di Yale (New Haven, USA) e lezioni per l'agrégation all'Università Paris IV-Sorbonne e all'Università di Nizza Sophia Antipolis. Ha al suo attivo volumi su Bontempelli, Marinetti, Palazzeschi, Dossi, Ungaretti e altri fondamentali autori e questioni della letteratura italiana dell'Otto e del Novecento.

Francesco Sielo (<francesco.sielo@unicampania.it>) è Ricercatore di Letteratura italiana contemporanea presso l'Università della Campania Vanvitelli. Ha pubblicato, tra gli altri studi, la monografia *Animali, macchine, stranieri: l'identità umana in Primo Levi, Alvaro e Pasolini* (2023) e due volumi su Eugenio Montale (*Montale anglista: il critico, il traduttore e la «fine del mondo»* e *L'«atroce morsura» del tempo. Le prose narrative di Montale*).

Teresa Spignoli (<teresa.spignoli@unifi.it>) è Professore Associato di Letteratura italiana moderna e contemporanea presso l'Università di Firenze. Si è occupata di vari autori del Novecento (Ungaretti, Bigongiari, Svevo, Delfini, Landolfi, Testori, Pizzuto, Savinio) e di movimenti come l'ermetismo e la poesia visiva, con particolare riguardo alle intersezioni tra generi e codici diversi (letteratura, teatro, arti figurative).

Monica Venturini (<monica.venturini@uniroma3.it>) è Professore Associato di Letteratura italiana contemporanea presso l'Università degli Studi Roma Tre. La sua attività scientifica si è orientata in area otto-novecentesca, dagli studi

sulla poesia dell'Otto e del Novecento a quelli sulle scrittrici e sulla narrativa pirandelliana fino al rapporto letteratura-giornalismo e letteratura-media nella contemporaneità. Sta attualmente lavorando alla cura delle raccolte *Scialle nero* e *Tutt'e tre*, comprese in *Novelle per un anno*, nell'ambito della nuova Edizione Nazionale dell'Opera Omnia pirandelliana in uscita per Mondadori.

Alexandra Zingone (<alexandrazingone@gmail.com>), dottore di ricerca in Italianistica, membro dell'ELCI, Paris IV Sorbonne Université. Ha insegnato Letteratura italiana moderna e contemporanea alla Sapienza Università di Roma e all'Università della Tuscia. Ha tenuto conferenze e relazioni a Convegni internazionali in Università europee e americane. Ha pubblicato oltre a saggi in rivista su autori e tematiche del Novecento, i volumi: *Deserto emblema. Studi per Ungaretti* (1996); *L'occhio in ascolto. Capitoli di Novecento* (1996); *Affricana. Altri studi per Ungaretti* (2012); *Pittura e poesia. Ungaretti e l'arte del vedere* (2023).

Silvia Zoppi Garampi (<silvia.zoppi@unisob.na.it>) è Professore Ordinario di Letteratura italiana all'Università Suor Orsola Benincasa di Napoli. Ha curato edizioni di testi di Sebastiano Erizzo, Francesco Mario Pagano, Benedetto Croce (Edizione Nazionale), Carlo Emilio Gadda. Di Ungaretti ha pubblicato il carteggio con Leone Piccioni (2013), il libro *Le lettere di Ungaretti. Dalle cartoline in franchigia all'inchiostro verde* (2018) e un profilo (2020). Dal 2004 coordina nel suo Ateneo i Colloqui internazionali di letteratura italiana e cura gli Atti pubblicati dalla Salerno Editrice.



## Indice dei nomi

- Accardi Carla 124, 134  
Adonis [ʿAli Aḥmad al-Saʿīd] 125, 140  
Afro [Afro Basaldella] 124  
Agosti Stefano 56-57, 61  
Alain-Fournier [Fournier Henri-Alban]  
87  
Alighieri Dante 23, 64n., 72, 77, 82, 106,  
112, 120, 130, 151, 157n., 169  
Alvaro Corrado 179  
Amrouche Jean El-Mouhouv 184  
Anceschi Luciano 15, 18, 18n., 20-23, 20n.,  
27n., 31, 33-35, 35n., 37n., 39-42, 40n.,  
46n., 47-48, 64n.-67n., 65, 67, 70, 72-73,  
77-78, 96n., 103, 109, 109n., 178, 187  
Andrade José Oswald de Sousa 152  
Angioletti Giovanni Battista 174n.  
Antonielli Sergio 35, 39-40, 47, 58, 61, 65,  
70, 77, 83  
Apollinaire Guillaume [Guillaume-  
Apollinaris-Albertus de Kostrowitsky]  
31, 72, 106-108, 143, 146-148, 152-  
153, 180, 182  
Appella Giuseppe 129, 134-135, 140  
Aragon Louis [Louis Andieux] 109  
Arbasino Alberto 74n., 77  
Arnault Antoine-Vincent 110  
Artaud Antonin [Artaud Antonie Marie  
Joseph] 130  
Attardi Ugo 134  
Bachelard Gaston 119-121  
Baj Enrico 68  
Baldacci Luigi 32  
Balestrini Nanni 35, 48, 63, 68, 68n., 73,  
74n., 76n., 77  
Balla Giacomo 124, 128  
Barengi Mario 156, 156n., 168  
Baroncini Daniela 118, 120  
Barthes Roland 87  
Bartoli Amerigo 23, 31, 177n., 187  
Bataille Georges 87, 175, 187  
Battistini Andrea 120, 120n.  
Baudelaire Charles 20, 95, 97, 99-100,  
106, 156n.  
Baudino Mario 79, 86-93, 86n.  
Bellezza Dario 84  
Benedetti Mario 84  
Benjamin Walter 96, 96n., 103, 130  
Berardinelli Alfonso 39, 47, 80, 83, 93, 130  
Bergson Henri-Louis 129-130  
Bernardini Napoletano Francesca 32, 66,  
78, 156, 156n., 168

- Berti Luigi 176n.  
 Bertolucci Attilio 173  
 Betocchi Carlo 29, 31, 53, 61, 173, 174n., 183  
 Bianco Bruna 105-106, 110, 110n.-111n., 117, 139, 174, 183-184, 188  
 Bigongiari Piero 18, 26, 30, 37, 45, 47, 49, 80, 83, 86-87, 91-93, 114, 177, 187, 190  
 Blake William 146, 183  
 Bo Carlo 15, 18, 23, 25-31, 27n.-28n., 31n., 37, 87, 94, 121, 169, 184  
 Boccaccio Giovanni 155  
 Boccioni Umberto 73, 150  
 Bodini Vittorio 29  
 Bohr Niels Henrik David 42n.  
 Bonicelli Vittorio 27n., 31  
 Bonsanti Alessandro 11, 178  
 Boschetti Anna 96  
 Brâncuși Constantin 124, 128  
 Braque Georges 65, 124, 130  
 Brecht Bertolt 71  
 Breton André 130, 180  
 Bruscia Marta 31  
 Burri Alberto 44-45, 73, 117, 121, 139, 150, 188  
 Burzio Eugenia 151
- Calderoni Franco 184  
 Calvesi Maurizio 97n., 103  
 Calvino Italo 52, 61  
 Camões Luís Vaz de 102  
 Camon Ferdinando 148  
 Campana Dino 86  
 Canalini Evelina 27  
 Canova Antonio 100  
 Capasso Aldo 24, 31  
 Capogrossi Giuseppe 124  
 Caproni Giorgio 29, 34, 47  
 Cardarelli Vincenzo [Caldarelli Nazareno] 96, 157n., 179  
 Cardinale Eleonora 117n.  
 Carrà Carlo 96-97, 103  
 Caruso Enrico 151  
 Casotti Umberto Maria 176n.  
 Cavalcanti Guido 157n.  
 Cavalli Patrizia 84  
 Ceccarelli Marilena 117n., 120  
 Cecchi Emilio 28, 109, 179, 185  
 Celati Gianni 88n., 93
- Cendrars Blaise [Sausser Frédéric] 130  
 Centi Fiorina 17n., 18, 31  
 Cézanne Paul 73, 150  
 Chastel Roger 177n.  
 Chuzeville Jean 184  
 Coletti Vittorio 61  
 Consagra Pietro 134  
 Conte Giuseppe 79, 82, 87-89, 91-93  
 Conti Eleonora 8, 30n., 31-32, 36n., 189  
 Contini Gianfranco 15, 18, 21-23, 26-28, 31, 37, 159, 163, 168, 168n., 182  
 Corpora Antonio 124  
 Cortellessa Andrea 48, 51n., 61, 68, 77, 81, 81n., 93  
 Courbet Gustave Jean Désiré 73, 150  
 Crémieux Benjamin 107  
 Croce Benedetto 19, 21-23, 26, 93, 130, 167-168, 191
- Dalí Felipe Jacinto Salvador 119  
 D'Ambrosio Antonio 9, 158n., 168, 189  
 D'Annunzio Gabriele 87, 173  
 De Angelis Milo 82-83, 82n.-83n., 85, 91-93  
 De Bellis Vito 23n.  
 Debenedetti Giacomo 54-55, 59, 61, 64, 64n., 151-152, 179  
 de Broglie Louis-Victor 42  
 De Chirico Giorgio 17, 73, 96n., 103, 124, 128, 130, 150  
 de Guerin Georges-Pierre-Maurice 159  
 De Kooning Willem 124  
 Delaunay Terk Sonia 124  
 Deleuze Gilles 88n., 92-93  
 d'Elia Gianni 84, 91, 93  
 De Libero Libero 29, 184  
 Della Giovanna Ettore 172  
 De Moraes Vinicius 151, 179, 187-188  
 De Nardis Camillo 30  
 De Pisis Filippo 119, 130  
 De Robertis Domenico 155, 155n., 159-160, 168, 170  
 De Robertis Giuseppe 9, 16, 23, 28, 32, 155, 158, 158n., 160-170, 162n., 164n., 172n., 176, 176n.  
 De Robertis Teresa 162n.  
 Desideri Fabio 162  
 Di Martino Virginia 112, 120  
 Domenichelli Mario 8, 96, 103, 189

- Donne John 46  
 Dorazio Piero 9, 110n., 121, 123-140, 182, 182n.-183n., 186, 188  
 Dostoevskij Fëdor Michajlovič 107  
 Dylan Bob [Zimmerman Robert Allen] 143, 146  
  
 Einstein Albert 42  
 Eliade Mircea 120, 120n.  
 Eliot Thomas Stearns 71, 96-97, 96n., 103, 107  
 Elitis Odisseo 125  
 Engels Friedrich 130  
  
 Falqui Enrico 23n., 169, 179, 186  
 Fargue Léon-Paul 107  
 Faso Giuseppe 15-17, 16n., 18n., 19, 30-31  
 Fastelli Federico 44n., 48, 68, 68n., 77  
 Faulkner William 107  
 Fautrier Jean 49, 66, 69, 73, 130, 150-151, 169, 175, 181, 187  
 Fellini Federico 23  
 Ferretti Gian Carlo 83  
 Flaubert Gustave 110  
 Flora Francesco 19, 24-25, 28, 31, 177  
 Folena Gianfranco 23, 31  
 Folengo Teofilo [Folengo Girolamo] 110  
 Fontana Lucio 49, 124  
 Fontanella Luigi 71, 77  
 Fortini Franco [Lattes Franco] 30-31, 38, 45-46, 48, 52, 58, 61, 79-80, 80n., 82-83, 91, 94  
 Franci Adolfo 18  
 Frattini Alberto 52, 61  
 Freud Sigmund 107  
 Fulci Lucio 124  
 Fulgenzio Fabio Planciade 65, 77  
  
 Gadda Carlo Emilio  
 Gadda Carlo Emilio 109-110, 120, 150, 152, 191  
 García Lorca Federico 98, 103  
 Gargiulo Alfredo 23, 28, 48, 156  
 Gatto Alfonso 29, 93, 173  
 Gauguin Paul 133  
 Genette Gérard 87  
 Géricault Jean-Louis-Théodore 73, 100, 150  
 Giacometti Alberto 124  
  
 Gide André 130  
 Ginsberg Allen 108, 120, 143, 146  
 Giovannuzzi Stefano 8, 45n., 83n., 120, 120n., 189  
 Giuliani Alfredo 35n., 48, 64, 68, 68n., 71-73, 72n., 75-77, 75n.-76n., 80, 91, 94, 111, 121, 143, 145-146, 152  
 Glissant Édouard 123  
 Goethe Johann Wolfgang von 102, 107  
 Góngora y Argote Luis de 8, 29, 40, 46, 65n., 77, 95-103, 98n., 106, 157n., 173, 178  
 Gozzano Guido 64, 71n.  
 Grande Adriano 184  
 Graziani Jone 106  
 Grazzini Giovanni 151-152  
 Greppi Cesare 82, 84, 94  
 Guerra Tonino [Guerra Antonio] 29, 173  
 Guerrini Mino [Guerrini Giacomo] 124, 134  
 Guglielmi Guido 34, 44-45, 48, 116, 116n., 121, 149n., 152  
 Guittone d'Arezzo 157n.  
 Guția Ioan 166, 169  
  
 Heidegger Martin 42, 90  
 Heisenberg Werner Karl 42  
 Hogarth William 119  
 Hölderlin Friedrich 26  
  
 Ionesco Eugène 124  
 Isella Dante 167n., 169  
 Ivanišević Drago 182  
  
 Jaccottet Philippe 81  
 Jacopone da Todì [Jacopo dei Benedetti] 130, 157n.  
 Joyce James 8, 66, 74, 105-113, 106n., 108n., 115-116, 116n., 120-121, 130, 146  
  
 Kafka Franz 74, 107  
 Kandinskij Vasilij Vasil'evič 65-66  
 Kemeny Tomaso 85, 85n., 89-94, 89n., 91n.  
 Klee Paul 73, 131, 150  
 Klimt Gustav 129  
 Kristeva Julia 87

- Lacoue-Labarthe Philippe 96n.  
 Laforge Jules 46  
 Lambertini Luigi 184  
 Landi Michela 119n., 121  
 Langella Giuseppe 26  
 Lawrence David Herbert 87  
 Le Corbusier [Charles-Édouard Jeanneret-Gris] 124  
 Le Noci Guido 182, 184  
 Leone Antonio 184  
 Leopardi Giacomo 11, 21-22, 36-37, 42-43, 43n., 48, 59, 102, 106-107, 110, 114, 124, 129-130, 148, 156-157, 157n., 160, 172n., 186  
 Licini Osvaldo 124  
 Livi François 16, 31  
 Lo Monaco Giovanna 44n., 68n., 77  
 Lorenzini Niva 65, 65n., 69, 69n., 71n., 77-78  
 Lucchese Romeo 178, 187  
 Luisi Luciano 172  
 Luisi Maria 166n., 169  
 Lupo Cesare 178, 178n.  
 Luzi Mario 8, 18, 26, 29-31, 34, 45, 47-48, 51, 53n.-54n., 54, 58-61, 58n., 86, 91-92, 143, 152, 152n., 173, 184
- Macrì Oreste 37  
 Magnelli Alberto 124  
 Magrelli Vittorio 81, 118 n.  
 Maillet Leo [Mayer Leopold] 36, 49  
 Mallarmé Stéphane 8, 19, 29, 42, 66n., 98-100, 102-103, 106, 109, 118, 121, 129-131, 159-160, 160n., 169  
 Manghetti Gloria 12, 162n., 190  
 Manisco Lucio 124  
 Manzini Gianna 179  
 Manzoni Alessandro 101, 110  
 Marianni Ariodante 186, 111, 111n., 114, 117, 121  
 Marinetti Filippo Tommaso 146, 149, 151, 153, 173, 190  
 Marino Giambattista [Marino Giovan Battista] 23, 46  
 Marone Gherardo 185-186, 188  
 Marucelli Germana 27  
 Marx Karl 130  
 Matisse Henri 124, 134  
 Matta Sebastián 124
- Maugeri Angelo 91-92  
 Maupassant Guy de 22  
 Melloni Mario 172n.  
 Memmo Francesco Paolo 79, 81, 94  
 Mendes Murilo Monteiro 12  
 Mengaldo Pier Vincenzo 28-29, 31, 34, 34n., 38, 45-46, 48, 55, 61, 157n., 169, 173, 187  
 Meriano Francesco 18, 31  
 Michaux Henri 12, 42, 69  
 Michelangelo Buonarroti 60, 100-101, 100n., 119n., 145, 148  
 Milano Emmanuele 185  
 Miller Henry 87  
 Minissi Nullo 167, 169  
 Mirbeau Octave 117, 121  
 Mondrian Piet 65n., 131, 134  
 Monet Claude-Oscar 131  
 Montale Eugenio 34, 46, 48, 53, 53n., 56, 58, 62, 79, 81-82, 82n., 85, 91, 94, 96n., 171, 190  
 Morandi Giorgio 49, 78, 119  
 Moravia Alberto [Pincherle Alberto] 64n., 107, 121  
 Mosumeci Paolo 184  
 Mulas Ugo 63  
 Müller Sybille 96, 103  
 Musarra Franco 166, 169  
 Mussapi Roberto 85-87, 94  
 Mussolini Benito Amilcare Andrea 23, 30
- Nancy Jean-Luc 96n.  
 Natali Ilaria 116n., 121  
 Noel-Johnson Victoria 97n., 103  
 Novalis [Friedrich Leopold von Hardenberg] 21
- Olivieri Livio 184  
 Onofri Arturo 86  
 Ortesta Cosimo 82, 84, 94  
 Ossola Carlo 13, 16, 29, 31-32, 49, 103, 106, 141, 153, 156, 159-160, 160n., 169-170, 186, 188  
 Ovidio [Ovidio Nasone Publio] 30n., 120  
 Oxilia Nino [Oxilia Angelo Agostino Adolfo] 28n.
- Paci Enzo 7, 9, 41  
 Paglia Luigi 120-121

- Pagliarani Elio 48, 63, 68, 68n., 73, 76n., 77
- Palandri Enrico 93-94
- Palazzeschi Aldo [Giurlani Aldo] 179, 184, 190
- Palmery Gianfranco 114, 121
- Pampaloni Geno 184
- Pancrazi Pietro 18n., 23, 28, 31
- Papini Giovanni 16n., 17-18, 26, 28n., 32, 52, 62, 156, 185
- Papini Maria Carla 9, 44n., 48, 69, 77, 140, 150n., 153
- Parronchi Alessandro 26, 29, 134, 137, 141, 184
- Pascoli Giovanni 38, 38n., 46
- Pasolini Pier Paolo 29, 32-34, 37-40, 37n.-39n., 45-48, 58, 91
- Pasternak Boris Leonidovič 107
- Paulhan Jean 49, 109, 109n.-110n., 130, 151, 182, 187
- Pautasso Sergio 58, 62
- Paz Octavio 69n.
- Pea Enrico 185
- Pellini Pierluigi 118n., 121
- Péret Benjamin 130
- Perilli Achille 124, 134
- Petrarca Francesco 8, 12, 36, 46, 82, 95-97, 100, 100n., 102-103, 106, 148, 155n., 156-157, 157n., 182, 186
- Petrucciani Mario 28n., 30-32, 94, 121, 169
- Picabia Francis 124
- Picasso Pablo 71n., 73, 130-131, 134, 150
- Piccioni Attilio 172n.
- Piccioni Chiara 172n.
- Piccioni Donatella 172n.
- Piccioni Giovanni 186 n.
- Piccioni Gloria 171, 174, 186n.
- Piccioni Leone 9, 12-13, 30, 49, 121, 139, 153, 169, 171-188, 172n., 174n.-175n., 177n., 179n.-180n., 182n., 186n., 191
- Piccioni Piero 172n.
- Pierro Albino 29, 173
- Pietromarchi Luca 99n., 103
- Pivano Fernanda 108, 120, 146
- Pizzetti Ildebrando 173
- Poggioli Renato 176
- Ponge Francis 12
- Porta Antonio [Paolazzi Leo] 29-30, 35n., 48, 64, 77, 80-81, 91, 173
- Pound Ezra Loomis 66, 71n., 109, 183
- Pozzi Gianni 52, 54, 62
- Prampolini Enrico 124
- Praz Mario 99, 103
- Prezzolini Giuseppe 17, 26
- Proust Marcel 107, 109
- Pusterla Fabio 81, 81n., 84-85
- Quasimodo Salvatore 53, 62, 93
- Quevedo y Villegas Francisco Gómez de 98
- Rabelais François 107, 110
- Raboni Giovanni 8, 29-30, 29n., 32, 38, 45-46, 48, 51-55, 53n., 62, 81-84, 94
- Racine Jean 65, 102, 106, 177, 183, 187
- Raimondi Ezio 120, 120n.
- Rebay Luciano 29, 29n., 32, 49, 103, 141, 147n., 153, 170, 188
- Redon Odilon 119
- Richter Gerhard 124
- Rimbaud Jean-Nicolas-Arthur 74
- Ripellino Angelo Maria 124
- Romero Renzo 183n.
- Rossi Alberto 108, 121
- Rothko Mark 124
- Roubaud Jacques 69n.
- Rustico di Filippo 156
- Saba Umberto [Poli Umberto] 53n.
- Saccone Antonio 9, 17n., 18, 32, 41n., 51n., 62, 106, 117, 121, 143n., 145n.-147n., 150n., 153, 156, 169, 190
- Sade Donatien-Alphonse-François marchese di 110
- Saint-John Perse [Marie-René-Alexis de Saint-Léger Léger] 12, 130
- Sanesi Roberto 99n., 103
- Sanfilippo Antonio 134
- Sanguineti Edoardo 29, 32, 34, 44, 48, 63-71, 64n.-67n., 67, 69n., 71n.-72n., 74n., 75, 77, 82n., 109, 109n., 121
- Satie Erik Alfred Leslie 130
- Savinio Alberto [De Chirico Andrea] 17, 109, 179, 190
- Schönberg Arnold 43, 65n.-66n., 107
- Schrödinger Erwin 42

- Scipione [Bonichi Gino] 173  
 Sereni Vittorio 8, 12-13, 29-30, 32, 34, 51, 53n.-54n., 54-58, 56n.-57n., 62, 85, 173  
 Seroni Adriano 174n.  
 Seurat Georges-Pierre 131  
 Severini Gino 124, 130-131  
 Shakespeare William 12, 65, 95-102, 98n., 106-107, 112, 114, 116n., 130, 157n., 189  
 Sielo Francesco 8, 45n., 69n., 78, 190  
 Signorello Nicola 174  
 Simongini Gabriele 130, 135, 137, 139-140  
 Sinisgalli Leonardo 29, 172-173, 179, 187  
 Soffici Ardengo 17, 66, 147, 185  
 Sofia Corrado 23n., 32  
 Solmi Renato 28  
 Sozzi Lionello 120n., 121  
 Spaccasassi Ambra 162n.  
 Spagnoletti Giacinto 19, 32, 35-36, 35n.-37n., 39, 48, 171-173, 187  
 Spignoli Teresa 8, 12, 46n., 48, 69, 69n., 77-78, 116-117, 116n., 121, 140, 150n., 153, 166n., 169, 182n., 190  
 Stravinskij Igor' Fëdorovič 130
- Tabanelli Giorgio 26, 32, 99n., 103  
 Tasso Torquato 148, 157n.  
 Tatlin Vladimir Evgrafovič 128  
 Testa Enrico 84-85  
 Tomasi di Lampedusa Giuseppe 73, 78  
 Tomlinson Alfred Charles 69n.  
 Tortora Massimiliano 107n., 108, 121  
 Trakl Georg 87  
 Tupini Giorgio 174n.  
 Turcato Giulio 124
- Utrillo Maurice 153, 180  
 Ungaretti Anna Maria 11  
 Ungaretti Giuseppe *passim*
- Valeri Diego 23  
 Valéry Paul 28, 122  
 van Gogh Vincent 131  
 Vasio Carla 63, 63n., 78  
 Venturini Monica 8, 190  
 Verdino Stefano 60  
 Vermeer Jan 132, 153, 180  
 Viviani Cesare 83-84, 84n.-85n., 89-94, 91n.
- Volpini Valerio 38, 49  
 Volpone Annalisa 108, 121
- Whitman Walt 146  
 Wohlfarth Irving 96n.  
 Wolfango Sigfrido [Wolfango Rossani] 18, 24-25, 25n., 32  
 Woolf Virginia 107
- Zanzotto Andrea 29-30, 32, 34, 49, 80, 173, 184  
 Zavattini Cesare 179  
 Zavoli Sergio 184  
 Zevi Adachiara 131, 141  
 Zingone Alexandra 8, 94, 141, 166n., 170, 190  
 Zoppi Silvia 9, 141, 188, 191

*Opere pubblicate*

*I titoli qui elencati sono stati finanziati dal  
Dipartimento di Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia  
(e dai precedenti Dipartimenti in esso confluiti),  
prodotti dal Laboratorio editoriale Open Access e  
pubblicati dalla Firenze University Press*

Volumi ad accesso aperto

(<[http://www.fupress.com/comitatoscientifico/  
biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23](http://www.fupress.com/comitatoscientifico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23)>)

- Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 1)
- Rita Svandrlík (a cura di), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 2)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 66)
- Fiorenzo Fantaccini, *W.B. Yeats e la cultura italiana*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 3)
- Arianna Antonielli, *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 4)
- Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 5)
- Maria Chiara Mocali, *Testo. Dialogo. Traduzione. Per una analisi del tedesco tra codici e varietà*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 6)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, 2009 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 95)
- Stefania Pavan (a cura di), *Gli anni Sessanta a Leningrado. Luci e ombre di una Belle Époque*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 7)
- Roberta Carnevale, *Il corpo nell'opera di Georg Büchner. Büchner e i filosofi materialisti dell'Illuminismo francese*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 8)
- Mario Materassi, *Go Southwest, Old Man. Note di un viaggio letterario, e non*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 9)
- Ornella De Zordo, Fiorenzo Fantaccini, *altri canoni / canoni altri. pluralismo e studi letterari*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 10)
- Claudia Vitale, *Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 11)
- Mattia Di Taranto, *L'arte del libro in Germania fra Otto e Novecento: Editoria bibliofila, arti figurative e avanguardia letteraria negli anni della Jahrhundertwende*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 12)
- Vania Fattorini (a cura di), *Caroline Schlegel-Schelling: «Ero seduta qui a scrivere». Lettere*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 13)
- Anne Tamm, *Scalar Verb Classes. Scalarity, Thematic Roles, and Arguments in the Estonian Aspectual Lexicon*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 14)
- Beatrice Töttössy (a cura di), *Fonti di Weltliteratur. Ungheria*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 143)

- Beatrice Töttössy, *Ungheria 1945-2002. La dimensione letteraria*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 15)
- Diana Battisti, *Estetica della dissonanza e filosofia del doppio: Carlo Dossi e Jean Paul*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 16)
- Fiorenzo Fantaccini, Ornella De Zordo (a cura), *Saggi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 144)
- Martha L. Canfield (a cura di), *Perù frontiera del mondo. Eielson e Vargas Llosa: dalle radici all'impegno cosmopolita = Perù frontera del mundo. Eielson y Vargas Llosa: de las raíces al compromiso cosmopolita*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 17)
- Gaetano Prampolini, Annamaria Pinazzi (eds), *The Shade of the Saguaro / La sombra del saguaro: essays on the Literary Cultures of the American Southwest / Ensayos sobre las culturas literarias del suroeste norteamericano*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 18)
- Ioana Both, Ayşe Saraçgil, Angela Tarantino (a cura di), *Storia, identità e canoni letterari*, 2013 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 152)
- Valentina Vannucci, *Letture anti-canoniche della biofiction, dentro e fuori la metafinzione. Il mondo 'possibile' di Mab's Daughters*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 19)
- Serena Alcione, *Wackenroder e Reichardt: musica e letteratura nel primo Romanticismo tedesco*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 20)
- Lorenzo Orlandini, *The relentless body. L'impossibile elisione del corpo in Samuel Beckett e la noluntas schopenhaueriana*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 21)
- Carolina Gepponi (a cura di), *Un carteggio di Margherita Guidacci. Lettere a Tiziano Minarelli*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 22)
- Valentina Milli, «*Truth is an odd number*». *La narrativa di Flann O'Brien e il fantastico*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 23)
- Diego Salvadori, *Il giardino riflesso. L'erbario di Luigi Meneghello*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 24)
- Sabrina Ballestracci, Serena Grazzini (a cura di), *Punti di vista - Punti di contatto. Studi di letteratura e linguistica tedesca*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 25)
- Massimo Ciaravolo, Sara Culeddu, Andrea Meregalli, Camilla Storskog (a cura di), *Forme di narrazione autobiografica nelle letterature scandinave. Forms of Autobiographical Narration in Scandinavian Literature*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 26)
- Lena Dal Pozzo (ed.), *New Information Subjects in L2 Acquisition: Evidence from Italian and Finnish*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 27)
- Sara Lombardi (a cura di), *Lettere di Margherita Guidacci a Mladen Machiedo*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 28)
- Giuliano Lozzi, *Margarete Susman e i saggi sul femminile*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 29)
- Ilaria Natali, «*Remov'd from Human Eyes*»: *Madness and Poetry. 1676-1774*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 30)
- Antonio Civardi, *Linguistic Variation Issues: Case and Agreement in Northern Russian Participial Constructions*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 31)
- Tesfay Tewolde, *DPs, Phi-features and Tense in the Context of Abyssinian (Eritrean and Ethiopian) Semitic Languages* (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 32)
- Arianna Antonielli, Mark Nixon (eds), *Edwin John Ellis's and William Butler Yeats's The Works of William Blake: Poetic, Symbolic and Critical. A Manuscript Edition, with Critical Analysis*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 33)
- Augusta Brettoni, Ernestina Pellegrini, Sandro Piazzesi, Diego Salvadori (a cura di), *Per Enza Biagini*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 34)

- Silvano Boscherini, *Parole e cose: raccolta di scritti minori*, a cura di Innocenzo Mazzini, Antonella Ciabatti, Giovanni Volante, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 35)
- Ayşe Saraççıl, Letizia Vezzosi (a cura di), *Lingue, letterature e culture migranti*, 2016 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 183)
- Michela Graziani (a cura di), *Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 36)
- Caterina Toschi, *Dalla pagina alla parete. Tipografia futurista e fotomontaggio dada*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 37)
- Diego Salvadori, *Luigi Meneghello. La biosfera e il racconto*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 38)
- Sabrina Ballestracci, *Teoria e ricerca sull'apprendimento del tedesco L2*, 2017 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 194)
- Michela Landi, *La double séance. La musique sur la scène théâtrale et littéraire / La musica sulla scena teatrale e letteraria*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 39)
- Fulvio Bertuccelli (a cura di), *Soggettività, identità nazionale, memorie. Biografie e autobiografie nella Turchia contemporanea*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 40)
- Susanne Stockle, *Mare, fiume, ruscello. Acqua e musica nella cultura romantica*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 41)
- Gian Luca Caprili, *Inquietudine spettrale. Gli uccelli nella concezione poetica di Jacob Grimm*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 42)
- Dario Collini (a cura di), *Lettere a Oreste Macrì. Schedatura e regesto di un fondo, con un'appendice di testi epistolari inediti*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 43)
- Simone Rebora, *History/Histoire e Digital Humanities. La nascita della storiografia letteraria italiana fuori d'Italia*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 44)
- Marco Meli (a cura di), *Le norme stabilite e infrante. Saggi italo-tedeschi in prospettiva linguistica, letteraria e interculturale*, 2018 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 203)
- Francesca Di Meglio, *Una muchedumbre o nada: Coordenadas temáticas en la obra poética de Josefina Plá*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 45)
- Barbara Innocenti, *Il piccolo Pantheon. I grandi autori in scena sul teatro francese tra Settecento e Ottocento*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 46)
- Oreste Macrì, Giacinto Spagnoletti, «Si risponde lavorando». *Lettere 1941-1992*, a cura di Andrea Giusti, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 47)
- Michela Landi, *Baudelaire et Wagner*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 48)
- Sabrina Ballestracci, *Connettivi tedeschi e poeticità: l'attivazione dell'interprete tra forma e funzione. Studio teorico e analisi di un caso esemplare*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 49)
- Ioana Both, Angela Tarantino (a cura di / realizată de), *Cronologia della letteratura rumena moderna (1780-1914) / Cronologia literaturii române moderne (1780-1914)*, 2019 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 213)
- Fiorenzo Fantaccini, Raffaella Lepрони (a cura di), *"Still Blundering into Sense". Maria Edgeworth, her context, her legacy*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 50)
- Arianna Antonielli, Donatella Pallotti (a cura di), *"Granito e arcobaleno". Forme e modi della scrittura auto/biografica*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 51)
- Francesca Valdinoci, *Scarti, tracce e frammenti: controarchivio e memoria dell'umano*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 52)
- Sara Congregati (a cura di), *La Götterlehre di Karl Philipp Moritz. Nell'officina del linguaggio mitopoietico degli antichi*, traduzione integrale, introduzione e note di Sara Congregati, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 53)

- Gabriele Bacherini, *Frammenti di massificazione: le neoavanguardie anglo-germanofone, il cut-up di Burroughs e la pop art negli anni Sessanta e Settanta*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 54)
- Inmaculada Solís García y Francisco Matte Bon, *Introducción a la gramática metaoperacional*, 2020 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 216)
- Barbara Innocenti, Marco Lombardi, Josiane Tourres (a cura di), *In viaggio per il Congresso di Vienna: lettere di Daniello Berlinghieri a Anna Martini, con un percorso tra le fonti archivistiche in appendice*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 55)
- Elisabetta Bacchereti, Federico Fastelli, Diego Salvadori (a cura di), *Il graphic novel. Un crossover per la modernità*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 56)
- Tina Maraucci, *Leggere Istanbul: Memoria e lingua nella narrativa turca contemporanea*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 57)
- Valentina Fiume, *Codici dell'anima: Itinerari tra mistica, filosofia e poesia*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 58)
- Ernestina Pellegrini, Federico Fastelli, Diego Salvadori (a cura di), *Firenze per Claudio Magris*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 59)
- Emma Margaret Linford, *"Texte des Versuchens": un'analisi della raccolta di collages Und. Überhaupt. Stop. di Marlene Streeruwitz*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 60)
- Adelia Noferi, *Attraversamento di luoghi simbolici. Petrarca, il bosco e la poesia: con testimonianze sull'autrice*, a cura di Enza Biagini, Anna Dolfi, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 61)
- Annalisa Martelli, *«The good comic novel»: la narrativa comica di Henry Fielding e l'importanza dell'esempio cervantino*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 62)
- Sara Svolacchia, *Jacqueline Risset. Scritture dell'istante*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 63)
- Benno Geiger, *Poesie scelte: introduzione e traduzione con testo a fronte*, a cura di Diana Battisti, Marco Meli, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 64)
- Gavilli Ruben, *Ljósvefninga saga / Saga degli abitanti di Ljósavatn*, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 65)
- Samuele Grassi, Brian Zuccala (eds), *Rewriting and Rereading the XIX and XX-Century Canons: Offerings for Annamaria Pagliaro*, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 66)
- Elisa Caporiccio, *La trama dell'allegoria. Scritture di ricerca e istanza allegorica nel secondo Novecento italiano*, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 67)
- Cheti Traini, *L'URSS dentro e fuori. La narrazione italiana del mondo sovietico*, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 68)
- Francesco Algarotti, *Lettere di Polianzio ad Ermogene intorno alla traduzione dell'Eneide del Caro*, a cura di Martina Romanelli, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 69)
- Giovanna Siedina (a cura di), *Itinerari danteschi nelle culture slave*, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 70)
- Federica Rocchi, *«Auf Wiedersehen in Florenz!». Voci di ebrei tedeschi dall'Italia*, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 71)

Riviste ad accesso aperto  
(<<http://www.fupress.com/riviste>>)

«Journal of Early Modern Studies», ISSN: 2279-7149

«LEA - Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente», ISSN: 1824-484x

«Quaderni di Linguistica e Studi Orientali / Working Papers in Linguistics and Oriental Studies», ISSN: 2421-7220

«Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies», ISSN: 2239-3978

**Il tramonto d'Europa. Ungaretti e le poetiche del secondo Novecento.** La cesura tra la prima e la seconda parte del Novecento rappresenta una frattura epocale che segna il “tramonto della modernità” e rende inaccessibile la tradizione, ponendo in questione la persistenza stessa del linguaggio poetico. L'indagine proposta attraverso i contributi qui raccolti ha come argomento il segmento dell'attività ungarettiana – poetica, traduttoria e critica – che si sviluppa a seguito di tale frattura, con l'intento di misurarne le caratteristiche, la complessa ricezione e l'attualità, a contatto con la storia e in dialogo con le altre poetiche del secondo Novecento. Ne risulta un quadro sfaccettato che ambisce a tracciare un bilancio dell'attività dell'ultimo Ungaretti, nonché dell'eredità lasciata presso le generazioni successive.

**TERESA SPIGNOLI** è Professore associato di Letteratura italiana moderna e contemporanea presso l'Università di Firenze. Si è occupata di vari autori del Novecento (Ungaretti, Bigongiari, Svevo, Delfini, Landolfi, Testori, Pizzuto, Savinio) e di movimenti come l'ermetismo e la poesia visiva.

**GLORIA MANGHETTI** ha diretto il Gabinetto Vieusseux dal 2007 ad aprile 2023, è ora Presidente della Fondazione Primo Conti. Da tempo impegnata nella conservazione e valorizzazione degli archivi culturali, ha dedicato vari contributi alla letteratura italiana contemporanea ed ha curato carteggi, mostre, convegni.

**GIOVANNA LO MONACO** è Ricercatrice in Letteratura italiana moderna e contemporanea dell'Università di Firenze. Si è occupata di Neoavanguardia, letteratura sperimentale del secondo '900, Gruppo 93, interrelazione tra le arti, controcultura e scritture autobiografiche.

**ELISA CAPORICCIO** è Dottore di Ricerca in Italianistica. Si occupa delle scritture in prosa del secondo Novecento, di critica e teoria letteraria; di recente pubblicazione la monografia *La trama dell'allegoria. Scritture di ricerca e istanza allegorica nel secondo Novecento italiano*.