

Giuseppe Ungaretti: innocenza e memoria della poesia moderna *

Anna DOLFI
Università di Firenze

"Les personnages de notre drame, les artistes du premier quart du vingtième siècle, sont la mémoire et l'innocence"¹. Con questa apodittica affermazione per tre volte ribadita nel corso del 1926 Ungaretti esplicitava gli elementi fondamentali della sua poetica, radicandola alla natura stessa del moderno², giocato tutto tra i poli all'apparenza contraddittori della cultura e della *naïveté*, della storicità e del ritorno al primitivo, della purezza e dell'abisso. C'era, nella diadi che doveva segnare la sua proposta estetica degli anni 20, il ricordo della terra natale d'Egitto (come luogo fuori del tempo legato a una sorta di naturalità e come spazio al quale tornare tramite una ricostruzione

* Queste pagine ungarettiane, finora inedite, erano nate come testo italiano di partenza per una più breve relazione letta in francese, nell'ottobre 1993, all'Università di Paris VIII nel quadro di un seminario internazionale sulla cultura europea degli anni Venti.

¹ Cfr. G. UNGARETTI 1926c (ora in G. UNGARETTI 1974: 137). Precedenti interventi, con analogo titolo, erano apparsi in G. UNGARETTI 1926a ("Le persone del nostro dramma, di artisti del primo Novecento, sono la memoria e l'innocenza") e in G. UNGARETTI 1926b.

² Si veda per questo F. MUSARRA (1993:158): "Dall'antinomia innocenza-memoria di origine bergsoniana al recupero della memoria della tradizione e della sua infanzia nelle ultime liriche, il processo compositivo si realizza sempre attraverso la riformulazione della parola in un ordine, il che permette all'io di dominare il disordine, il caos dell'esistenza sottomettendo il casuale, l'effimero all'azione della 'memoria pura', ossia all'azione del poetico [...] poesia la quale si qualifica costantemente in nuclei semantici ossimorici come modernità + tradizione, eterno + effimero, memoria + oblio, unicità + molteplicità. Già con l'*Allegria* s'impone un 'dettato poetico' che ha nella *coincidentia oppositorum*, da intendersi come compresenza del codice e dell'infrazione al codice, del frammento e dell'organizzazione e sistematizzazione del frammento, la qualità più personale e innovatrice".

effettuata nella dimensione del tempo); quello della Parigi d'anteguerra ove aveva seguito i corsi di Bédier alla Sorbona e quelli di Bergson al Collège de France; quello delle trincee sul Carso dalle quali aveva fatto affiorare, come da un *porto sepolto*, una parola franta, sillabata, isolata sulla pagina bianca, come restituita, dopo secoli di usura, a una nuova essenzialità e purezza. Ma c'era anche una illuminante mistione di sguardo retrospettivo e di proiezione in avanti (non a caso nel 1933 la nuova raccolta di poesie sarà iscritta all'insegna del *Sentimento del tempo*): a fissare appunto tra le polarità di innocenza e memoria anche il senso - giovanile ed adulto - della propria personale ricerca, concreta, pratica, sulla materia della poesia. Là dove il linguaggio dell'*Allegria* avrebbe rappresentato il primo dei due termini, sarebbe poi stato necessario aggiungere il secondo perché la *déchirante* endiadi moderna fosse compiuta appieno, ed esperita anche in tutta la sua natura di tragica e necessaria complementarietà. Ben inteso nella consapevolezza che un viaggio completo (quello appunto della *Vita d'un uomo*, significativo titolo della raccolta completa delle poesie) non avrebbe potuto tradursi che nella *quête* delle origini (questo il senso della ricerca della terra promessa, possibile, e assieme irrimediabilmente perduta) e che i termini avrebbero poi preso secondo le occasioni significati diversi, positivi o negativi, a seconda del loro legame con la storia, la biografia o il complesso cammino della cultura: dalla memoria "profondeur de l'homme" alla dannazione della sua opera distruggitrice.

Ma oltre ogni altro, legittimo e opportuno, significato filosofico-ideologico (di cui si dovrà tenere conto per un discorso di semantica testuale e ermeneutica specifica), a dominare (per quanto concerne la teoria e la poetica tradotta in gesto operativo) dovevano poi essere per lui la memoria della poesia e quella della lingua (attraverso Leibnitz e Mallarmé); e l'innocenza, dell'una e dell'altra, grazie alla reinvenzione di una dizione di cui avrebbe sempre proclamato la dirompente originalità. Memoria positiva di letture, di versi (Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Apollinaire, Jacopone, Dante, Petrarca, Leopardi, per citare solo i più amati) e memoria della specie (quella per intendersi di Virgilio e della sua terrena fiducia nella continuità della stirpe); innocenza della reinvenzione poetica³ e del proprio grido⁴ dinanzi al mondo che

³ Cfr. al proposito O. MACRÌ (1956:70): "[con Ungaretti la] nostra poesia ritorna alla sua struttura nobile, aristocratica, culta, preziosa, non per adornamento esteriore e giustapposizione, ma per una semplice e spontanea e radicale restaurazione della tragica solennità dell'atto poetico".

⁴ Si veda a questo proposito, tra le tante possibili, una testimonianza di Jean Amrouche che ricordava come le parole, Ungaretti, "les fait surgir de l'abîme [...] basse profonde d'une monodie nue, déchirante, qui est le langage naturel de l'homme horfelin" (G. UNGARETTI, 1960: 51-52).

diventa niente, mentre il niente è "le gouffre du temps lui-même"⁵. Con la possibilità, s'intende, di ipotizzare luoghi (tale appunto la stessa poesia in quanto tale, ma sarà paradossale punto di arrivo e partenza) ove memoria e innocenza possono incontrarsi, se è vero che alle baudelairiane vite anteriori si può risalire, attraverso un cammino a ritroso (ma non era questo anche il senso del viaggio di Enea?) per forza di una memoria che perdendo il suo immancabile carattere di malinconia potrà solo alla fine abolirsi, ritornando "onesta", innocente.

Da quanto si è appena accennato appare evidente come i termini di innocenza e memoria siano suscettibili di passare dalla contrapposizione alla complementarità, rovesciandosi poi anche facilmente nel loro contrario, già che sul piano della biografia (anch'essa fatta di innocenza e sua conseguente perdita), su quello della cultura, della filosofia e della ricerca del sacro, su quello della storia europea (ogni volta necessariamente ricondotta alle Origini e riportata al moderno attraverso le tappe essenziali e in qualche modo equipollenti di Umanesimo e Romanticismo) la memoria, segno del tempo che uccide l'innocenza, può farsi strumento di recupero proprio di quell'innocenza perduta. E avremo allora una memoria memore della caverna platonica e della meditazione agostiniana⁶, del barocco 'romano' e del mito classico, una memoria di cui si troveranno tracce negli scritti teorici del periodo parigino così come nelle pagine delle lezioni universitarie tenute a San Paolo negli anni tra il 30 e il 40. Anzi, sarà proprio allora, parlando del Brasile, che Ungaretti, personalizzandola, tornerà a proporre la formula del 1926, sottolineando in quella il carattere oppositivo che la sua opera si è proposta di superare:

[in Brasile] conobbi in modo nuovissimo il rapporto tra memoria e innocenza che la mia poesia ha sempre avuto per mira di conciliare [...] devo al Brasile se ho capito il Barocco [...]. Ho capito in Brasile chiaramente il valore di urto che era nel Barocco, e perché tra innocenza e memoria e tra natura e ragione l'incontro dovesse sempre manifestarsi violento⁷.

⁵ Cfr. a questo proposito le splendide pagine di G. POULET (1960: 105).

⁶ Per la riflessione sulla tematica di innocenza e memoria un ruolo fondamentale hanno alcune pagine dattiloscritte in margine alla traduzione e riflessione su *Fedra*, raccolte tra il materiale posto in calce a G. UNGARETTI (1974: 980): "La poétique de Racine, aussi bien que celle de Pétrarque, mais une poétique à son sommet et presque à son déclin, est une poétique de l'absence, elle est dans ce sens une poétique de la mémoire, appelée à remplir le vide par illusion en s'étendant et en s'approfondissant, elle est donc une poétique platonicienne, une poétique qui n'est pas restée sans se mouvoir de Plotin à Saint Augustin à Racine, puisque l'histoire existe, et que depuis Platon il y a mûrissement, mais, aussi, nécessairement, vieillissement".

⁷ Cfr. G. UNGARETTI (1984: 252-253).

Assai opportunamente, quasi ad indicare le tracce di una genesi implicita, il binomio *memoria e innocenza* viene rapportato, si potrebbe dire tradotto, in quello fondamentalmente leopardiano di *natura e ragione*: solo che là dove Leopardi avrebbe sostenuto un' irrimediabile perdita dello stato di natura e proprio a causa dell'avvento disgraziato e fatale della ragione (solo alla fine assunta quale strumento di accusa e denuncia di infelicità) ipotizzando un universo di laicità disperata e totale ove nessuna fusione sarebbe stata possibile; Ungaretti ipotizza una saldatura, astraendo fuori del tempo, e elevando a duraturo regno di innocenza, quel mondo delle leopardiane favole antiche da lui riletto alla luce del demone meridiano di Mallarmé⁸. Reso insomma poesia pura (ovvero fuori del tempo e innocente):

[...] come noi, poeti moderni, abbiamo chiamato simile genere di poesia, che è il nostro: cioè la poesia totalmente poesia, senza intrusioni né scorie, cioè la poesia in assoluto: fatta esclusivamente dell'identità perfetta del proprio mondo interiore e l'espressione⁹.

Su questa base già all'inizio degli anni 20 avrebbe iniziato una sua polemica contro il decadentismo e contro i futuristi e il surrealismo (di cui discuteva i risultati e la fallacia delle poetiche, dopo averne, ben inteso, tratto stimoli di cui ci restano tracce evidenti¹⁰) e avrebbe puntato, per forza di analogia ed ellissi, di tradizione e passione, a un 'inabissarsi' (per usare un sema jacobinico) che doveva muovere la sua ricerca sulla linea della verticalità, piuttosto che dell'orizzontalità temporale. Ad aiutarlo una lingua (quale quella italiana) continuamente sentita come luogo della memoria ("ogni lingua immedesima la memoria"¹¹) e della poesia (del canto), felice risultato di un'insolita unione tra natura e sapere; lingua nutrita, grazie a Petrarca e Leopardi, nel culto della bellezza e della forma; lingua platonica, capace di assorbire in sé tutte le valenze perdute da "un mondo diventato memoria":

[...] per il Petrarca, per l'Umanista, il mondo oggettivo è abolito da un colpo d'ale della memoria, e si fa allora mondo soggettivo, mondo dello spirito¹².

All'uomo "chiuso nella sua durata"¹³, e che ha il suo sapere in un passato a cui si accede solo per via di memoria, Ungaretti regala, in splendide pagi-

⁸ Cfr. A. DOLFI (1986).

⁹ Cfr. G. UNGARETTI 1937 (1984: 56).

¹⁰ Si veda, e non solo per questo, lo splendido commento di C. OSSOLA a G. UNGARETTI (1990).

¹¹ G. UNGARETTI 1937a (1984: 74).

¹² *Ibidem*.

¹³ G. UNGARETTI 1937b (1984: 105).

ne critiche, un Petrarca *déchiré par l'absence*, in esilio dal presente e dal proprio stesso passato, un poeta dell'oblio a cui non resta che la memoria dell'assenza (persino nell'oggi e per quanto l'oggi concerne). Il fatto è che la memoria, "dramma dell'uomo fra sogno e realtà" ¹⁴, racchiude al proprio interno anche l'impossibilità (ogni atto non è che ricordo della propria possibilità virtuale) e l'oblio ("Anche l'oblio fa parte della memoria, è esperienza nostra oscuratasi in noi, è la nostra interna notte" ¹⁵), dando così, al negativo, misura alla storia individuale e collettiva. E a quel dolente Petrarca aggiunge (identificandovisi in pieno) il Leopardi che aveva fatto dell'Antico il luogo dell'innocenza del mondo, accostandolo così ancora a Valéry, come già nel lontano articolo del '26 su *Innocenza e memoria*. Di nuovo, indissolubilmente, i punti cardinali della sua poetica (innocenza e memoria) si legano alla valorizzazione e alla scelta di un linguaggio 'classico' e sapiente. L'italiano, lingua di "grande energia", gli appare capace "di rendere semplici e favolose le proprie parole a furia d'artificio" ¹⁶. E questo indipendentemente dai temi trattati, dall'elezione (si potrebbe dire con Leopardi) del sentimentale, e dalla scelta di una leopardiana *pietas*:

Le parole hanno due sole vie per toccarci l'anima, si colmano dei nostri ricordi, e ci avvolge la loro infinita malinconia, o ci svelano fatte subitamente nuove, la meraviglia celeste delle cose ¹⁷.

Petrarca come Leopardi (per Ungaretti autori oggetto di culto) si erano rivolti all'antico per cercarvi modelli di sapere e di vita, e, nutriti di cultura, avevano atteso il suo oblio per far ritrovare alle parole la primitiva innocenza:

Quando ci siamo assuefatti a un soggetto, dimentichiamo il sapere che ce lo ha fatto conoscere sino nel suo segreto, ed è a questo punto del nostro oblio ch'esso si rigenera per noi e si fa ingenuo e poetico ¹⁸.

La memoria per Leopardi non è più tanto intellettuale funzione, mera attività in sede mentale, quanto sofferenza del corpo, sensibile presenza così nella storia dei singoli come in quella delle civiltà ¹⁹.

Dunque, aggiunto un elemento (l'oblio), l'endiadi memoria e innocenza può funzionare - anzi deve - proprio in presenza della ricercatezza del linguaggio, là dove il 'neoclassicismo' leopardiano e foscoliano "ha bruciato in

¹⁴ G. UNGARETTI 1943 (1974: 408).

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ G. UNGARETTI 1943 (1974: 400).

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ G. UNGARETTI 1943a (1974: 435).

¹⁹ G. UNGARETTI 1943a (1974: 438).

sé tutte le ombre"²⁰ nutrendo di 'bellezza' e di miti la poesia del *Sentimento del tempo*.

E sarà allora il caso, stando così le cose, di leggerlo, questo cosiddetto 'neoclassicismo', come un ritorno all'ordine, inserendolo in quanto tale, e con valenze negative, in un generale clima europeo di 'restaurazione'? Sarà veramente opportuno parlare del pericolo di un manierismo neoclassico, facendone un centro di accusa e di attacco non solo alla poetica, ma alla poesia di Ungaretti, soprattutto in riferimento al *Sentimento del tempo*²¹? Non è forse da ricordare, con il nostro poeta, che "les jugements esthétiques sont des jugements de forme comportant, implicites, des jugements de contenu"²², e che empiricamente, per comodità, il problema del contenuto possiamo porcelo²³ domandandoci, così come aveva già fatto il nostro poeta per Virgilio, quale problema si fosse posto Ungaretti scrivendo? E potremmo allora suggerire, ancora con parole ungarettiane, che ci sono dei casi nei quali "magica misura" e "arte classica" sembrano poter coincidere; dei casi nei quali un poeta può procedere con una gradualità che fa escludere l'ipotesi di conversioni improvvise, motivate dalla moda dei tempi.

Parlando di Leopardi, dei poli indissociabili, nella sua poetica, di innocenza e memoria, e del suo *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, che mostra come l'autore "sentiva bene che in Europa era scoppiata una lunga calamità, e che le forme in rivolgenti tremendi si sarebbe-

²⁰ G. UNGARETTI 1950 (1974: 457).

²¹ Si veda per questo, tra gli interventi più recenti, e particolarmente significativo vista l'appartenenza del critico alla generazione neoermetica, quello di S. RAMAT (1993: 57): "[il *Sentimento del tempo*] ci si rivela piuttosto il frutto saturo, anzi irrimediabilmente ultramaturato, di un genio manieristico latente in quella tradizione autoctona che l'Ungaretti sortito dal tragico quotidiano della Guerra ripercorre con sottigliezza sensuosa".

²² Cfr. *Dante et Virgile* (G. UNGARETTI, 1969: 7). Per sottolinearne l'importanza si citano alcuni testi dall'edizione francese che, ricordiamo, fu l'unica (di saggi) pubblicata in vita dell'autore. Il volume, apparso nella traduzione e revisione, talvolta ai limiti dell'inquietante, di Philippe Jaccottet, raccoglieva senza indicazione di data e provenienza saggi dispersi diversamente editi, ed era partito in cinque sezioni: *Classiques italiens* [precisamente Dante, Virgilio, Petrarca, Leopardi], *A la lumière de Rome*, *Classiques étrangers*, *Contemporains*, *Poétique*. In quell'ultima sezione era riproposta, con varianti del traduttore, la breve prosa *Innocence et mémoire* che dava nel suo insieme titolo al libro. Una versione italiana, fonte della scorciata edizione francese, è stata pubblicata postuma, desunta da manoscritti d'autore, in G. UNGARETTI (1984: 151-166).

²³ "Posons donc d'abord empiriquement, pour la commodité de l'exposé, le problème de contenu; problème qui, si nous étions plus savants, si nous faisons de la véritable critique, ne devrait pas exister, mais se confondre avec l'examen des problèmes formels" (*Dante et Virgile*, G. UNGARETTI, 1969: 7-8).

ro rinnovate o sarebbero andate distrutte"²⁴, Ungaretti risponde indirettamente alle domande che possiamo rivolgere ai suoi testi, conferma, che, così come per Leopardi, quando si parla di dei, "non si tratta più d'un sapere, o d'un rito, ma del moto originario del nostro sentimento e della nostra fantasia da riscoprire nei tempi che furono quelli della loro grazia"²⁵. Lì si sarebbe manifestata la reale fuga di Leopardi dalla facile etichetta neoclassica, lì anche il risultato leopardiano che doveva ricondurre le parole al 'vago', al 'pelegrino', poeticissimi:

Era l'inconsapevole desiderio, come in tutte le sue ricerche, anche nelle apparentemente solo tecniche - di ridare alla parola la sua qualità sacra. E' in questa direzione che opera, dall'inizio della Decadenza, ogni poesia. E che cosa è stato l'Impressionismo, che non voleva adulterata da alcun intervento sentimentale o intellettuale, la sensazione - se non lo sforzo di fermare l'emozione nella sua autenticità misteriosa? E che cosa è il Surrealismo che ricorre perfino alle assurdità della scrittura automatica, se non l'ansietà di sorprendere - nella demenza degli atti incontrollati, unici ad essere esclusivamente naturali - la vera qualità spirituale d'un essere?²⁶

E' evidente che parlando di Leopardi, così come di Petrarca o di Dante, era della poesia italiana a lui contemporanea che Ungaretti intendeva parlare (non a caso leggerà la *Primavera* come un'opera 'ermetica'), mentre affidava all'insegnamento che i grandi del passato avrebbero potuto proporgli la scelta di un *pathema* tutto moderno, fatto di sofferenza e dolore, di esclusione e sentimento di perdita:

Leopardi non invitava alla retorica che obbliga all'imitazione, detestabile sempre; non invitava al gusto che varia secondo i singoli, le epoche, i luoghi; ma invitava al patetico, come universale fondamento, nel dolore, della parola; ed invitava ad un rinnovamento continuo dei mezzi espressivi, che hanno appunto da tenere conto di condizioni personali e di storia, di storia non solo patria, e d'altre contingenze. / Molto o poco che valga la mia poesia, un merito credo d'averlo. Per ritrovare le tradizioni della nostra poesia e proseguirle, per rituffare la nostra poesia nella storia, si doveva risalire al Leopardi, e capirlo²⁷.

[...] ses formules d' "élégance" et de "familiarité", nous ne devons jamais penser à une rhétorique [...] mais à l'étude et à l'imitation de la nature²⁸.

Solo che, nel parallelismo continuamente cercato, Ungaretti si troverà poi a sostituire, per sé, all'Antico leopardiano il Barocco; un Barocco - come già

²⁴ G. UNGARETTI 1943a (1974: 433).

²⁵ G. UNGARETTI 1943a (1974: 434).

²⁶ G. UNGARETTI 1950 (1974: 488).

²⁷ G. UNGARETTI 1950 (1974: 489-490).

²⁸ *Leopardi et Pétrarque* (G. UNGARETTI, 1969: 152).

l'antico per Leopardi - riletto alla luce dell'inquietudine novecentesca, reinventato a comprendere al suo interno le occhiaie buie, sfondate del Colosseo, la *Pietà* di Michelangelo o il soffocante calore dell'estate romana²⁹. E così sarà il Barocco (quello nel quale potranno inserirsi anche le sue predilezioni di traduzione nei diversi e pur convergenti nomi di Góngora e Shakespeare, Racine e Blake...) a divenire luogo di memoria e innocenza, nel suo essere fondato sull'orrore del vuoto e della morte, e costituito essenzialmente di rovine (come quelle dei romantici o delle città europee dopo la guerra). Il suo Barocco (nutrito di perfezione formale e di abilità retorica, di immagini mitiche e di "absence de l'absence"), della dannazione della memoria e del bisogno di innocenza avrebbe dato testimonianza completa, così come della loro insanabile composizione, oltre ogni accanimento:

[...] si le Baroque lui-même, qui devait susciter en moi les premiers germes du *Sentimento del Tempo*, m'avait attiré, c'était justement parce qu'il s'acharnait à recomposer une harmonie entre des mythes issus des illusions sensibles et l'éternel, la vérité, sans pouvoir manifester en fin de compte autre chose que leur irréparable divorce³⁰.

Nella crisi del mondo moderno, alla quale doveva richiamare sovente, gli sembrava non potesse salvarsi che il Barocco, ovvero la tecnica (della quale quest'ultimo era probante metafora, a circoscrivere quanto aveva accomunato nei secoli i poeti più grandi), né che altro potesse servire per restituire alla parola la sua originaria carica semantica, rendendole così anche il diritto di appartenere a una tradizione³¹, a quel "canto italiano" che l'avrebbe ossessionato nelle sue letture di poesia:

L'intensificazione, il dilatamento, la moltiplicazione dei valori semantici della parola per portarla a superarsi in atto di poesia è, nel tentativo di conseguire da parte del poeta la concentrazione di tutta la realtà nella particola di essa che gli è stato possibile di percepire, è l'unica tecnica, ripeto, che rimanga oggi al poeta³².

²⁹ *A la lumière de Roma* (G. UNGARETTI, 1969). Ma per un riutilizzo in lingua italiana di testi analoghi si vedano le note d'autore al *Sentimento del tempo* (G. UNGARETTI, 1969a).

³⁰ *A l'écoute d'Isaïe*, in G. UNGARETTI (1969: 287).

³¹ Ma si tratta ovviamente di un singolarissimo, tutto ungarettiano "sentimento della tradizione": "la tradizione secondo Ungaretti non ha nulla a che vedere con il riconoscimento dell'autorità di un ordine obbligante: riconosce invece tutto il potere di rivelazione che ha la storia della parola umana e la storia laboriosa dei modi in cui essa ha superiormente parlato [...]. Quando la sua libertà è al massimo del proprio regime riesce a generare il convincimento, abbastanza esaltante, che al di là del senso reale delle epoche la tradizione [...] sia un universo che l'uomo inventa per un atto di reciprocità tra passato e presente e si avvii in uno spazio della memoria che viene da più lontano della storia" (M. LUZI, 1993: 312).

³² G. UNGARETTI 1952/1963 (1974: 811).

[...] era il battito del mio cuore che volevo sentire in armonia con il battito del cuore dei miei maggiori di una terra disperatamente amata³³.
 Inquietudini, perplessità angoscia non potevano non sconvolgere allora smisuratamente l'animo di un poeta [...]. Non si trattava più d'intendere la misura come mezzo per chiarirsi il sentimento del mistero; ma di spalancare gli occhi spalancati davanti alla crisi d'un linguaggio, davanti all'invecchiamento d'una lingua [...] si trattava di cercare ragioni di una possibile speranza nel cuore della storia stessa: di cercarle, cioè, nel valore della parola³⁴.

Canto che, come quello del *Coup de dés* mallarmeano e dell'ultimo Cézanne cubista, avrebbe dovuto reiventarsi in nuove formule retorico-stilistiche, ma per puntare, come quello antico, alla "felicità" di un mondo ricreato, per forza di poesia, nella sua purezza:

Estrema aspirazione della poesia, è di compiere il miracolo nelle parole, d'un mondo risuscitato nella sua purezza originaria e splendido di felicità³⁵.

Nel generale sbandamento europeo non rimaneva in definitiva altra certezza che questa (avendo perduto, la stessa poesia, i punti di riferimento circa la direzione e l'origine); ma era certezza che poteva giustificare ogni polemica (così anche quella ungarettiana verso la "Ronda"); già che lo stesso ritorno alla mitologia (ma i miti non sono per Ungaretti che illusioni di tempo domato, abolito; modo per vedere l'invisibile nel visibile), ben lungi dal fissarsi in classica immobilità o in inerti formule, nient'altro doveva rivelare se non il desiderio di invenzione, sperimentazione, avventura e la nostalgia per un mondo perduto:

Le retour de la mythologie païenne ne fut pas simplement la conséquence d'un mouvement de culture. Par cette soif de beauté, se manifestait une piété sans espérance³⁶.

[...] quello che sta succedendo nell'arte in Italia mi sembra più un partito preso, una posa estetica che una reale passione. Eccettuati te [Soffici], Carrà, Papini e Cardarelli per i quali, del resto, non vedo contraddizioni con l'opera precedente, mi sembra che il classicismo affacciatosi al nostro orizzonte sia il peggiore, il più bolso degli arrivismi e degli estetismi; quando non sia moralmente, un sentimentalismo sempliciotto e fanatico. / Credo, fermamente credo, che se togli all'arte il principio dell'avventura, se tu togli, dico, la possibilità di crearti una specie di leggenda imprevedibile, se tu togli all'arte la possibilità di determinarti una nuova atmosfera, di suscitartene gli attori, di modificare o addirittura di rinnovare lo stato d'animo del lettore; se tu togli queste conseguenze vive all'arte, è meglio mettersi a fare i buffoni³⁷.

³³ G. UNGARETTI 1949 (1974: 752).

³⁴ G. UNGARETTI 1949 (1974).

³⁵ G. UNGARETTI 1947/1955 (1974: 746).

³⁶ G. UNGARETTI 1926c (1974: 135).

³⁷ Cfr. una lettera a Soffici del 23 febbraio 1920 (G. UNGARETTI, 1981: 78-79).

Dai un ultimo calcio a tutta l'aria di "professorame" che vuole accidentare ancora l'Italia, e riprendiamo il libero canto; la regola e l'arte son due cose che si producono contemporaneamente [...] Il n'y a jamais eu des romantiques et des classiques; ce sont des bêtises; il y a des artistes" diceva in punto di morte Moréas³⁸. Le mie preoccupazioni in quei primi anni del dopoguerra [...] erano tutte tese a ritrovare un ordine, un ordine anche, essendo il mio mestiere quello della poesia, nel campo dove per vocazione, mi trovo più direttamente compromesso [...] si voleva prosa: poesia in prosa. La memoria a me pareva, invece, un'ancora di salvezza: io rileggevo umilmente i poeti, i poeti che cantano. Non cercavo il verso di Jacopone o quello di Dante, o quello del Petrarca, o quello di Guittone, o quello del Tasso, o quello del Cavalcanti, o quello del Leopardi: cercavo in loro il canto [...] era il canto italiano, era il canto della lingua italiana che cercavo nella sua costanza attraverso i secoli [...] era il battito del mio cuore che volevo sentire in armonia con il battito del cuore dei miei maggiori di una terra disperatamente amata [...] cercai di accordare in chiave d'oggi un antico strumento musicale³⁹.

Quanto al *canto*, non stupisce che ci fosse da ricostituirlo (e proprio in Italia, "terra canora"⁴⁰, con la lunga e lenta esperienza del *Sentimento*) dopo che la guerra ne aveva operato il massacro (si ricordi una lettera a Soffici del 1917: "All'epoca in cui non c'era ancora morto il canto [...]. Quando ci scopierà questo pianto impetrato in un canto luminoso di vittoria?"⁴¹), disseccandone il dettato:

Calligrammes è un libro di poesie; la maggior parte scritte in tempo di combattimenti; una specie del mio *Porto* ma un altro modo; meno siccità e oppressione d'anima e meno partecipazione liberatrice alla natura, ma un senso più vivace⁴².

Il *coeur impudique* "un peu trop [...] mis à nu" che poteva giustificarsi in tempi "bien féroces et bien désolés"⁴³ doveva riuscire a nascondersi, anche

³⁸ G. UNGARETTI (1981: 81), lettera dell'11 aprile 1920.

³⁹ Cfr. un articolo pubblicato sulla "Gazzetta del Popolo" nel 1930, adesso integrato in G. UNGARETTI 1949 (1974: 751-752).

⁴⁰ G. UNGARETTI (1981: 12), lettera del 1918.

⁴¹ G. UNGARETTI (1981: 5). Ma si ricordi anche una prosa del 1918, *Zona di guerra* (G. UNGARETTI 1974: 5-9), nella quale Ungaretti avrebbe parlato dell'esperienza della guerra come di una "nostalgia [...] che si macera e s'inabissa [...] nel nostro cuore senza più canti" (in G. Ungaretti 1974:6). E c'era, in questa frase, l'idea di un *nostos* basato sulla perdita di sé, della giovinezza, dell'infanzia; o meglio del *nostos* del proprio passato/presente visto ormai come oggetto perduto. Nostalgia anche per la coralità della guerra perduta, per i canti, "melodia della terra", di cui la ritirata avrebbe segnato la fine ("e se non canto / moro"; "La ritirata ci ha ucciso il canto").

⁴² G. UNGARETTI (1981: 25).

⁴³ Si pensi a una confessione in tal senso fatta a Jean Paulhan in una lettera del 1921 (G. UNGARETTI, 1989).

se le idee in arte, in sostanza, non sarebbero cambiate di molto (si pensi a una lettera a Paulhan nella quale nel 1922 annuncia all'amico il suo *Porto*: "vous verrez, cher ami, celles sont mes idées en art"⁴⁴). D'altronde una sorta di maschera era resa necessaria non solo da una opportuna corrispondenza con i tempi, ma forse anche da ragioni più squisitamente personali e che potremmo collegare al lungo periodo di angoscia depressiva e di nevrasenia⁴⁵ attraversato da Ungaretti negli ultimi mesi di guerra e nel decennio immediatamente successivo. La nostalgia di Parigi e della Francia di cui ci parlano le lettere dal fronte inviate agli amici più cari (Soffici, Paulhan) non doveva infatti spegnersi con gli anni parigini della conoscenza e del matrimonio con Jeanne Dupoix. Ancora nel '26 Ungaretti avrebbe accennato a una continua ossessione di morte ("Je suis seul. Il me semble que toute ma vie se passe en cris sans voix"⁴⁶); e il suo ritornante interrogare su quanto avveniva altrove ("que fait-on à Paris? Des livres remarquables ont-ils paru? Des nouvelles idées se font-elles jour"⁴⁷) andava ben al di là della normale curiosità o nostalgia per una città che era ancora il centro dell'Europa letteraria del tempo per divenire piuttosto ricerca di una risposta che calmasse un'ansia esistenziale di identità:

Ho, ed è naturale, riflettuto come qualsiasi scrittore o artista, sui problemi dell'espressione poetica e dello stile; ma non vi ho riflettuto se non per le difficoltà che via via l'espressione mi opponeva esigendo d'essere posta in grado di corrispondere integralmente alla mia vita d'uomo⁴⁸.

E questo malgrado la precoce coscienza della propria grandezza, purezza, originalità ("ho dato la più pura poesia di questa guerra"⁴⁹; "chi sa come me essere poeta nuovo, e nell'ordine puro della nostra poesia?"⁵⁰):

Ma l'avvenire è mio. Claudel è morto, Paul Fort è passato, Verlaine è finito, Suarés fa ridere; mentre Moréas e Apollinaire salgono nell'immortalità⁵¹.

Quella che Apollinaire avrebbe chiamato, nella mescolanza di antico e nuovo, la "longue querelle de la tradition e de l'invention" si fonde con il

⁴⁴ G. UNGARETTI (1989: 37).

⁴⁵ Per l'uso specifico di questo termine cfr. una lettera a Soffici del 12 agosto 1918 (G. UNGARETTI, 1981: 32).

⁴⁶ Cfr. una lettera a Paulhan del novembre 1926 (G. UNGARETTI, 1989: 91).

⁴⁷ G. UNGARETTI (1989: 36), lettera del 29 gennaio 1922.

⁴⁸ G. UNGARETTI 1949 (1974: 747).

⁴⁹ Cfr. una lettera del 26 agosto 1918 (G. UNGARETTI, 1981: 39).

⁵⁰ G. UNGARETTI (1981: 53), lettera del 23 dicembre 1918.

⁵¹ Si veda una lettera del 4 maggio 1920 (G. UNGARETTI, 1981: 84-85).

lamento ronsardiano ("Non pas le temps, mais nous nous en allons"⁵²), con l'angoscia di muoversi in solitudine alla ricerca di uno stile personale che non avrebbe potuto essere vissuto come un fatto sociale, collettivo. E che sarebbe stato veramente originale (*ergo* innocente) solo se le sue parole fossero state "prese a prestito"⁵³, e messe in contatto come "immagini lontane, senza fili. Dalla memoria all'innocenza, quale lontananza da verificare, ma in un baleno"⁵⁴. Il Classicismo ungarettiano è allora sostanzialmente tutto qui (ma lo aveva già scritto Ungaretti, e proprio a proposito di Leopardi: "So quale gran caso il Leopardi facesse della confidenza coi buoni autori, e il Classicismo non è altro"⁵⁵), così come la sua memoria: *nostos* semantico⁵⁶ incaricato di nascondere sotto un'apparenza d'innocenza il miracolo della memoria. Né va dimenticato che i termini di brevità, ellissi, distanza, rapidità impliciti nel baleno capace di collegare "immagini lontane, senza fili" erano già stati dell'originaria definizione e pratica della poesia, restituita ormai dalla dimenticanza di "un sapere che non è più sapere":

[...] quando un'espressione pura arde nella parola ed è rivelatrice, essa è sorta come da un terreno vergine che s'è fatto in noi, è sorta dalla dimenticanza, per usare il termine leopardiano, è sorta, per ripetere la nostra definizione, dal sapere che non è più sapere, ma di più, perché il sentimento l'ha assimilato e l'ha convertito in vita, in foga e in bellezza⁵⁷.

⁵² In un bel saggio disperso (apparso in "Il nuovo paese" del 24 aprile 1923, non compreso in G. UNGARETTI (1974) ma felicemente recuperato in calce al volume di P. MONTEFOSCHI (1988: 183-187)), Ungaretti accompagna con i versi di Ronsard la sua riflessione sull'irreversibilità del tempo: "le temps s'en va, Madame. / Las! Non pas le temps, mais nous nous en allons!". In quelle pagine confrontava anche l'"amara proibità" di Bédier con la mondanità che aleggiava intorno a Bergson (di cui per altro Ungaretti scoprirà la capacità di deformazione ironica, la dimensione del riso: "C'era un romanziere in Bergson, un narratore di avventure di grado lirico e ironico, un Lucifero violoncellista sulla soglia dell'inconoscibile").

Per uno studio soprattutto dell'incidenza bergsoniana (in particolare di *Durée et simultanéité*) nella poetica di Ungaretti cfr. P. MONTEFOSCHI (1988). Per la memoria e la ragion poetica della memoria nella *Terra promessa* cfr. M. PETRUCCIANI (1985). Quanto al rapporto Platone/Ungaretti sul tema della memoria, si veda anche M. PETRUCCIANI (1993).

⁵³ G. UNGARETTI 1946 (1974: 724).

⁵⁴ Si veda il più ampio saggio *Ragioni di una poesia* preposto a G. UNGARETTI 1969a (LXXX) che include G. UNGARETTI 1949, G. UNGARETTI 1946.

⁵⁵ G. UNGARETTI (1969a: LXXV).

⁵⁶ Si veda su questo punto il capitolo *Miti e strutture del testo* nello splendido C. OSSOLA (1982), che opportunamente analizza le conseguenze retoriche a cui porta l'opposizione innocenza/memoria (o meglio il costituirsi di una memoria applicata alla semantica e all'etimologia, al gioco barocco marinista della *coincidentia oppositorum*, nel passaggio dalla memoria del senso alla memoria del suono).

⁵⁷ G. UNGARETTI 1938 (1984: 169).

Sentire una cosa per assuefazione, perché, voglio dire, essa è diventata per lunga abitudine, una cosa profondamente nostra, e per un impeto subitaneo della nostra fantasia, trovare un'immagine che la rivela perché nello stesso tempo rivela noi stessi, il nostro sentimento, il mistero del nostro essere, questo è ciò che si chiama conoscenza poetica, e in genere, conoscenza dell'arte⁵⁸.

Mentre Ungaretti sottopone i testi del passato a una lettura simbolista⁵⁹, la profondità continua a riproporsi come il tratto caratteristico della sua memoria⁶⁰: irriducibile alle formule, italiane o francesi che siano, soprattutto se, come nel caso di certe riviste ("Ronda" soprattutto) non nascondono che il *rien, rien, rien*:

Nous nous trouvons dans un état de trouble. S'agit-il d'un effort reconstituteur; est-ce la décomposition finale des résidus de l'ancien monde, ou la crise de croissance d'une esthétique nouvelle? [...]. En Italie, ce qui nous frappera tout d'abord, c'est l'absence, du moins apparente, d'idées de continuité et de développement dans la succession des écoles littéraires, et nous n'aurons plus à nous

⁵⁸ G. UNGARETTI (1984: 167).

⁵⁹ A questo proposito si veda O. MACRÌ (1983a: 201-231). A pagine di Macrì si deve rinviare anche per un'analisi completa degli scritti teorici di Ungaretti in merito al contrastato rapporto con le avanguardie prebelliche e quelle dei primi anni 40 (ma non senza punte verso la *beat-generation*): "In questo modo tocchiamo con mano una lata formazione ungarettiana d'avanguardia nel segno di Apollinaire e di Soffici, e anche di Marinetti; nel contempo s'avverte il limite e lo stacco per una diversa avventura umana e poetica" (O. MACRÌ, 1993: 48); "Se congiungiamo gli elementi esaminati delle poetiche futurista e surrealista nel quadro generale della tradizione postromantica e simbolista, impressionista e cubista [...] si profila una sorta di sincretismo artistico ungarettiano, la cui soluzione definitiva [...] elimina le singole ideologie avanguardiste (in senso lato) restando le persone poetiche rappresentative: Apollinaire rispetto al cubismo, Lautréamont e in *articolo mortis* Breton rispetto al surrealismo, lo stesso Marinetti rispetto al futurismo" (O. MACRÌ, 1993: 51). L'analisi di Macrì, se da un lato sottolinea la 'ungarettizzazione' delle avanguardie storiche, quando accettate (ma nel caso sempre nel vincolo - e con correzioni - dei nomi di Apollinaire, Papini, Soffici), e la loro discussione netta proprio in termini di poetica, dall'altro prova l'accoglimento delle tarde avanguardie degli anni 60: "la tradizione poetica ungarettiana [...] è, e si fa, specialmente nel dopoguerra, la più antitradizionale nella eletta linea romantico-simbolista-espressionista *maudite* e vieppiù espressionista del "grido", "tacquino del vecchio", "Apocalissi", "dialogo"; voce di spasimo e grida verso la "terra promessa", di cui "nient'altro un vivo sa"" (O. MACRÌ, 1993: 58).

⁶⁰ Si veda per questo una suggestiva analisi dello specchio/*débris de miroir* in C. OSSOLA (1988: 261): "Si tratta, insomma, di decidere - e torniamo così all'elaborazione ed ai simboli di *Innocenza e memoria* - se l'occhio è "specchio", platonico rinvio all'eterno, oppure sia "una fossa, una profondità, una tenebra insondabile", irriducibile a forma"; ""*Débris*", *residui* di una frattura, di una primordiale *faillie*, e insieme *frammenti* di specchio, occhi d'idolo, i "*débris de miroir*" ungarettiani saranno, da allora, da *Innocence et mémoire*, il periglioso mito, l'abbaglio e l'incubo, di una ossessiva *quête*: quella di poter congiungere la parola carica di memoria poetica al *grido*" (1988: 263).

étonner si, contrairement à ce qu'on peut observer en France, il nous paraîtra que la littérature actuelle a rompu tous les liens avec celle d'avant-guerre [...]. Depuis l'armistice on est traditionaliste en Italie. Deux revues sont le centre de cette agitation: la "Ronda" et "Valori plastici" [...]. La "Nouvelle revue Française" ressemble beaucoup à la "Ronda" [...] la joie de vivre est bien lointaine ⁶¹.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AA. VV. (1993). *Atti del Convegno internazionale su Giuseppe Ungaretti* [1989], Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- DOLFI, A. (1986). *Ungaretti e la 'memoria immemore' leopardiana*, in *La doppia memoria. Saggi su Leopardi e il leopardismo*, Roma: Bulzoni, 107-120.
- LUZI, M. (1993). "La presenza l'attualità di Giuseppe Ungaretti", in AA. VV. (1993:307-314).
- MACRÌ, O. (1956). *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, Firenze: Vallecchi.
- (1993). "Ungaretti e le avanguardie", in AA. VV. (1993).
- (1993a). "Il simbolismo nella poetica di Giuseppe Ungaretti", in AA. VV. (1993).
- MONTEFOSCHI, P. (1988). *Ungaretti. Le eclissi della memoria*, Napoli: Esi.
- MUSARRA, F. (1993). *Risillabare Ungaretti*, Roma-Lowen, Bulzoni-Lewen University Press.
- OSSOLA, C. (1982). *Giuseppe Ungaretti*, Milano: Mursia.
- (1988). *Un indice, un incubo*, in *Icone e interni del testo*, Bologna: Il Mulino, 213-279.
- PETRUCCIANI, M. (1985). *Il condizionale di Didone. Studi su Ungaretti*, Napoli: ESI.
- (1993). *Poesia come inizio e altri studi su Ungaretti*, Napoli: ESI.
- POULET, G. (1960). *Ungaretti et la poésie du détachement*, in Ungaretti, G. (1960:105-108).
- RAMAT, S. (1993). "ad vocem", *Poesia*, aprile 1993, 56-69.
- UNGARETTI, G. (1926a). "Innocence et mémoire", *Il mattino*, Napoli, 21-22 maggio.
- (1926b). "Innocence et mémoire", *L'Italiano*, Bologna, 7 ottobre.
- (1926c). "Innocence et mémoire", *La nouvelle revue française*, 1 novembre.
- (1937). "La poesia di Jacopone da Todi", in Ungaretti, G. (1984:53-68)
- (1937a). "Indole dell'italiano", in Ungaretti, G. (1984:69-76).
- (1937b). "Idea del tempo e valore della memoria in Petrarca", in Ungaretti, G. (1984:105-111).

⁶¹ E' merito di Jean-Charles Vegliante l'aver riproposto questo importante articolo apparso per la prima volta sul "Don Quicote" del 7 marzo 1920 (J.-C. VEGLIANTE, 1982).

- (1938). "Il mito dell'antico in Leopardi", in Ungaretti, G. (1984:167-174).
- UNGARETTI, G. (1943). "Il poeta dell'oblio", in Ungaretti, G. (1974:398-422).
- (1943a). "Immagini del Leopardi e nostre", in Ungaretti, G. (1974:430-450).
- (1946). "Riflessioni sullo stile", in Ungaretti, G. (1974:723-736)
- (1947/1955). "Indefinibile aspirazione", in Ungaretti, G. (1974:741-746).
- (1949). "Ragioni di una poesia", in Ungaretti, G. (1974:747-767)
- (1950). "Secondo discorso su Leopardi", in Ungaretti, G. (1974:451-496).
- (1952/1963). "Difficoltà della poesia", in Ungaretti G. (1974:792-814).
- (1960). *Il taccuino del vecchio*, con testimonianze di amici stranieri del poeta raccolte a cura di Leone Piccioni, Milano, Mondadori.
- (1969). *Innocence et mémoire*, Paris, Gallimard.
- (1969a). *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Leone Piccioni, Milano: Mondadori.
- (1974). *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di Mario Diacono e Luciano Rebay, Milano: Mondadori.
- (1981). *Lettere a Soffici 1917-1930*, a cura di Paola Montefoschi e Leone Piccioni, Firenze: Sansoni.
- (1984). *Invenzione della poesia moderna. Lezioni brasiliane di letteratura (1937-1942)*, a cura di Paola Montefoschi, Napoli: ESI.
- (1990). *Il porto sepolto*, a cura di Carlo Ossola, Venezia: Marsilio.
- (1989). *Correspondance Jean Paulhan Giuseppe Ungaretti 1921-1968*, Paris: Gallimard.
- VEGLIANTE, J.-C. (1982). "Ungaretti dans la presse d'émigration", *Les langues néo-latines*, 2, 106-108.