

CDU 850.09 Ungaretti

Original scientific paper

Approvato per le stampe il 26 febbraio 1980

## Riflessioni sull'Ungaretti critico\*

*Mladen Machiedo*

*Facoltà di Lettere, Zagreb*

Nel suo accostamento frontale e intertestuale l'autore si propone di circoscrivere l'opera critica di Giuseppe Ungaretti e di spartirla con molte linee trasversali. Le riflessioni abbracciano sinteticamente la metodologia, l'erudizione e l'intuizione di Ungaretti. I tratti fondamentali della metodologia sono: l'autodefinizione vacante, il carattere costruttivo dell'opera (che rende possibile la lettura verticale) e l'incertezza terminologica (storico-metastorica), che spesso impone la traduzione dei termini allo studioso odierno. Sul piano dell'erudizione, si tratta d'una critica intensiva, non estensiva; contrariamente alle premesse, essa evita alcuni contemporanei del primo novecento (A. J. Sinadino, Campana, Savinio), mentre — generalmente — s'impegna a collegare e a superare indirizzi (neo)classici e romantici (seguendo la linea Petrarca — Leopardi), arricchiti dalla scoperta soggettiva del barocco, e a condurli, filtrati, alla così detta poesia ermetica. Più severo di fronte al romanticismo (è lecito chiedersi: il quale?), Ungaretti s'avvicina — incoscientemente — alle citazioni dei manifesti romantici (di Manzoni e Hugo). Suscita consensi, invece, l'intuizione del critico: la sua capacità d'inaugurare gusti nuovi, d'individuare autori giovani (gli esordi di Moravia e di Zanzotto), di sottoporre alla lettura i luoghi (precedendo la geografia letteraria di Dionisotti) ecc. Nella conclusione (che non vuol essere la somma degli addendi, bensì uno sguardo laterale), l'autore, parafrasando una citazione da una poesia di Breton dedicata a Ungaretti, valuta il distacco odierno dalla critica di quest'ultimo.

*Les pieds ici, les yeux ailleurs.*  
(V. Hugo, *Fonction du poète*)

Saranno evitati, o almeno si cercherà di evitare, in queste pagine, procedimenti puramente descrittivi. Lungi dai mo-

---

\* È il testo integrale della relazione presentata al «Convegno internazionale di studi su Giuseppe Ungaretti», in Urbino, dal 3 al 6 ottobre 1979.

di che possano essere qualificati, man mano, come illustrazione, esegesi, omaggio o apologia, questo testo aspira, sia pure modestamente, alla *discussione* con le posizioni e con l'esperienza critica di Giuseppe Ungaretti. Intende esserne, quindi, una particolare *circostrizione* con molte linee *trasversali*. «Irriverente» a prima vista, tale approccio, pertanto, non aderisce ad un'ottica volutamente deformante. Senza fraintendere polemicamente, esso si propone di confrontare l'obiettivo ora con il suo proprio, ora con il nostro presente letterario, senza perdere di vista il dinamico passato comune. (È meglio lasciare tra parentesi la testimonianza personale di chi scrive, «insensibile» non per la sua tardiva partecipazione ad un fenomeno anteriore: le tre letture dell'opera poetica ungarettiana e l'incontro con l'autore, a Zagabria, un anno prima della sua scomparsa; letture fatte a distanza di qualche decennio, attese alquanto svanite di progressivi arricchimenti, benché non smentiscano, a posteriori, la scoperta soggettiva degli anni studenteschi; il ricordo della personalità, poi, per quanto in equilibrio perfetto coi suoi testi — constatazione puramente esterna — induce all'omissione preliminare d'ogni epiteto di cui possa appropriarsi, deviando, un'eventuale proiezione critico-biografica). Accostamento *frontale*, dunque, e *intertestuale*: d'un'intertestualità non solo interna. Pare che i procedimenti per «inasprire» alcune (certamente non più di alcune) questioni, entro i limiti concessi di spazio e di tempo, non siano più di due: verranno alternate, cioè, a loro volta, considerazioni generiche che, pur declinando più o meno da quelle consuete, dovranno dare per scontata la documentazione, con il sondaggio più particolare di qualche «campione» prescelto. Complicare, non ribaltare, anzi stimolare complicando (se è consentito esprimere un augurio a se stessi) sarebbe lo scopo di queste riflessioni; scopo affatto preposto alla materia, bensì apparso alle soglie del «limbo» intermedio, in cui il critico, come avviene, scorge i delineamenti d'una forma, anzi d'un formarsi, ormai imminente.

Priva di — per non dire ostile a — premesse teoriche e dichiarazioni metodologiche, la critica di Ungaretti offre, in fondo, applicazioni concatenate d'un'incognita. L'elusione non soddisfa e nemmeno il tentativo, quasi opposto, di semplificare selezionando. È lecito additare l'accuratezza, certo significativa, con cui Ungaretti affronta il testo da esaminare, ma rimane senz'altro più vasto, e assai più sinuoso, il profilo della sua critica. Critica ugualmente testuale e metatestuale, spes-

so incoerente nel singolo «saggio» o «intervento», coerente invece (sia pure con i suoi alti e bassi) nell'insieme. E quasi superfluo allegare le prove: sbalzi di tensione (brani o citazioni infinitamente ripetute o nuovamente inserite ad es.) e mutamenti di registro semantico (dall'informativo, odioso quanto si voglia ma necessario, al biografico, all'autobiografico ecc.). Può una seminascosta citazione di Paulhan (collocata tra gli *Annessi a I fiori di Tarbes*) aiutare a risolvere il problema della *vacante autodefinizione* ungarettiana? «Il nostro metodo, a dire il vero, era il più banale che ci fosse: quello che usa in ogni istante la conversazione, l'argomento, l'inquietudine» (p. 242). Tre parole apparentemente gettate con noncuranza; eppure, attribuite a Ungaretti, possono articolarsi nella parafrasi seguente: la divagazione esterna, la prova esatta, l'energia vitale. In maniera esplicita il rapporto fra il titolo ungarettiano e il rispettivo testo sottostante può ampliare il discorso sull'irregolarità. Si distacca il secondo dalla competenza «normativa» del primo per mancanza di disciplina, ossia di metodo (che impedì l'autore di terminare magari un solo libro su un argomento proposto)? Oppure il titolo che non «abbraccia», bensì indica, può suggerire una *lettura verticale dell'opus*, oltreché, o addirittura anziché, orizzontale? Intesa e accettata come *opera di costruzione* la critica di Ungaretti si colloca storicamente, in tal caso, nella scia dello *Zibaldone* leopardiano e dei *Quaderni* di Paul Valéry. Un auspicabile indice problematico, purtroppo inesistente, ma che ciascuno, intanto, può compilare e adattare al proprio uso, permetterebbe di estrarre, a volontà, dal totale della critica ungarettiana questo o quel filone desiderato, saltando o scartando momentaneamente il resto. C'è pure nell'Ungaretti critico un impulso alla spirale ascisa, mediante le varianti; ascisa non sempre progressiva, in quanto interrotta da varie stasi, conseguenza quasi inevitabile d'un lavoro sparso, fuggente, non recuperato in vita. Altri argomenti, non solo quegli strutturali, provano il carattere eminentemente costruttivo dell'impresa. La scelta stessa implica, per Ungaretti, la valorizzazione. Scegliere significa dare importanza, compiere un atto positivo, per quanto i fini didattici siano fortunatamente eliminati in anticipo. Se si escludono i limiti che l'autore pone alle singole scuole e correnti (dall'Arcadia al decadentismo, dal futurismo al surrealismo ecc.), la sua è una critica costantemente distaccata, estranea ai timbri polemici (civilissima la sua polemica con Flora, sull'endecasillabo) e quasi del tutto ai risentimenti personali. Le eccezioni sono, davvero, poche: in primo luogo la reazione alquanto irrazionale

alla critica dei cattedratici (ai quali Ungaretti stesso, nominalmente unito, cerca sempre di sottrarsi, rifiutandosi d'intervenire dal di dentro), reazione certo non immotivata (specie negli anni in cui sorse), ma ancora pericolosa per la svalutazione della critica in quanto mestiere e per la porta spalancata ai non professionisti, sempre capaci d'identificare la loro «innocenza» con una presunta qualità o, peggio, genialità. Solamente uno sguardo attento, di addetto ai lavori, potrà cogliere qualche allusione ungarettiana che sorvola i nomi: accorgersi ad es. che l'autore trasforma l'obiettivo, negando che la poesia sia errore (SI, p. 812; mentre nel titolo altrui, sottinteso, questi termini erano paralleli e non identificati: *Poesia e/d/ errore*); e prendere in esame, più seriamente, almeno uno tra i non pochi autoingradimenti poetici di Ungaretti (inclinati a coprire l'intero orizzonte novecentesco della poesia italiana), l'affermazione cioè (espressa appena nel 1963) d'aver offerto il modello «a famose traduzioni dal greco» (SI, p. 828).

L'importanza e la precisione attribuite dall'autore al «mezzo espressivo» lo separano senza dubbio da Benedetto Croce (per il quale, non si dimentichi, Mallarmé era un «impotente» con «tanta forza generatrice di omogenei da riempire il mondo di suoi figli»; *La poesia*, p. 246). Eppure, diffidare della scienza, della filosofia, dei paragoni letterari ecc., significa avvicinarsi, contro la volontà, ad un'estetica più o meno rifiutata; «... perché in letteratura gli stili sono quanti gli individui e quante le cose...», dice Croce (p. 36); e Ungaretti, sull'«indefinibile aspirazione»: «Non so se la poesia possa definirsi. Credo e professo che sia indefinibile (...). Ciò mi porta anche a considerare che i modi della poesia sono infiniti, tanti quanti i poeti del passato e i poeti che verranno» (SI, p. 741). L'ultima questione metodologica, nel corso d'un'elencazione arbitraria, certo non l'ultima per importanza, riguarda la terminologia adoperata dall'autore: terminologia ora storica, ora metastorica, spesso polivalente per la sua aura poetica. Basterebbe l'esempio del classicismo (non del classico), definito come «confidenza coi buoni autori» (SI, pp. 190, 318), in perfetta sincronia con quello del classico (non del classicismo) che, secondo Ungaretti (la cui definizione ora scelta non è che una tra le tante), va inteso come «raggiungimento della libertà espressiva per la precisione di regole e la loro esatta osservanza» (SI, p. 447; dove, tra l'altro, la contraddizione concettuale tra libertà e regole appare chiara). Parallela all'espressione che suggerisce, abbonda quella

che si suddivide, appena modificata: accanto al «romantico», s'incontrano il «primo romanticismo», il «romanticismo migliore», «il romanticismo più recente», l'«estremo romanticismo» e gli «indirizzi romantici» (gli ultimi tre stilemi assegnati al XX secolo). La critica di Ungaretti è una sfida anche per la delicatissima *traduzione terminologica* imposta a chiunque non si lasci sopraffare e ne tenti un più preciso inquadramento teorico o/e storico-letterario.

Riflettendo sull'erudizione dell'autore, non si evita qualche osservazione limitativa (sorprendente, se si tiene conto delle sue condizioni di lavoro prevalentemente favorevoli con riconoscimenti ufficiali nel '42 e nel '49, senza citare altre date, e della sua piuttosto rara, quasi invidiabile, longevità). La critica di Ungaretti è di tipo *intensivo*, a differenza di quella montaliana, estensiva, fedele al «particolare», condizionata dal ritmo della recensione, qualora non si esponga all'«atto di fede». Qui, invece, i pilastri sono relativamente pochi, mai imposti, visibilissimi e solidamente collegati con architravi. Ma perché non rivolgere lo sguardo anche al materiale non visto o rifiutato? Non per imporre all'opera lacune assurde, per stupirsi che Pavese ad es. non figurì nell'indice dei nomi ungarettiani. Conviene soffermarsi, al contrario, su qualche assenza *non* conforme alle premesse. Il nome di Agostino John Sinadinò (o Sinadino, com'è stato recentemente accertato), da Viazzi collocato storicamente tra Mallarmé e Ungaretti, non ammesso ancora all'antologia «ufficiale» del novecento italiano, va proposto e riproposto con irrefutabili prove testuali. Occorre ricordare, prima, che dal fondamento alla vetta, o viceversa, l'asse dell'edificio critico ungarettiano, più volte teorizzata, risulta composta dal binomio elastico «memoria»/«oblio». Ebbene, proprio queste parole spuntano maiuscole nella seguente citazione di Sinadinò (datata al 1910): «La facoltà della MEMORIA, sì come strumento di comparazione e di conoscenza appare ben presto fallace, in quanto imponga alla 'coscienza continua' elementi in essa contenuti. Epperò, a mondare al vision nostra, è necessario ricorrere all'OBLIO, o facoltà interruttrice della 'continuità' onde siam presi». E ancora: «È necessario che l'uomo inalzi a grado di facoltà razionale: l'OBLIO, affinché ritrovi, sé ignudo ed infantile dinanzi alle cose» (*Poesie*, p. 87). Termina ugualmente con la parola «Oblio» una poesia di Sinadinò del 1900 (*Mare tenebrarum*, p. 51) e così s'intitola un'altra, scritta nel 1904, i cui tre versi finali non dovrebbero sfuggire ai futuri studiosi: «Entra la Terra nel Mistero / Meridio. / So-

no puro» (p. 121). Poteva Ungaretti ignorare un concittadino italo-greco, ma in fondo cosmopolita, maggiore di lui di 12 anni, mentre nella stessa Alessandria d'Egitto incontrava, allora sconosciutissimo e doppiamente maggiore, Cavafi? Poteva non essere al corrente della prefazione di Valéry scritta ad un italiano, pubblicata a Milano nel 1924, e della silloge francese dello stesso apparsa a Parigi nel '29? Poteva, infine, Sinadinò all'insaputa di Ungaretti dedicargli una poesia (*Idea dell'alba*) nel '34? Ad Agostino Sinadinò, morto dimenticato e poverissimo, ormai si sa, a Milano nel 1956, non si vuole, pertanto, assegnare un posto di precursore-iniziatore, né confrontare il suo linguaggio, incerto tra decadente e preermetico, con quello conscio e purificato di Ungaretti. Ciò nonostante sulla *tabula rasa* tra i simbolisti francesi e *Vita d'un uomo* rimane per lo meno una modesta, ma storicamente niente affatto trascurabile, mediazione (forse sfiorata pure dalla lezione di Bergson). E meglio che l'esempio non rimanga isolato. Intento a studiare l'ambiguità della parola in Lautréamont, Ungaretti evita il modello altrettanto idoneo, di Campana e si sofferma nelle sue lezioni universitarie (per quanto sia dato di saperne in attesa del testo) sugli interrogativi biografico-geografici del viaggio campaniano. Un solo accenno ad Alberto Savinio fa ammontare a tre i nomi, più o meno assenti, che avrebbero potuto far oscillare, non cancellare, al di là dell'immemore futurismo, la linea novecentesca risolutamente tracciata nel 1916 da *Il Porto Sepolto* e dalla sua cronistoria.

Conviene tornare ancora alla «memoria» ungarettiana, la cui biforcazione successiva non sfugge ai raffronti storico-letterari. Il posto centralissimo dall'autore assegnato al Petrarca, umanista e antenato dei romantici, risulta appunto dalla «doppia funzione della memoria» (SI, p. 501): sistema letterario (si direbbe oggi) ed esperienza individuale. Superata l'opposizione tra (neo)classico e romantico, i due filoni si ricongiungono in Leopardi e nell'Ungaretti stesso, pronto alla scoperta del barocco non contraddittoria, raggiungono la loro filtrazione estrema. Tali nessi indubbiamente reggono, si tratta semmai di posporre qualche domanda supplementare, non essendo certamente questo il luogo adatto per esaminare le alternative a quella che da Ungaretti, tacitamente autoescluso, viene indicata quale «strada maestra della poesia italiana» (SI, p. 841). Perché l'autore, pur senza voler turbare sostanzialmente un equilibrio letterario storico/metastorico, incolpa il romanticismo della perdita di memoria (collettiva) e non rimprovera il classicismo della scomparsa d'innocenza?

Liguria  
il 12/9/1969

Per Madri ede  
con il ricordo  
cordiale d'

Giuseppe Ungaretti

Autografo di G. Ungaretti

# Giuseppe Ungaretti

Vita d'un uomo

106 poesie

Il poeta (1914-1919)  
L'antologia del tempo (1920-1933)  
Il giorno (1937-1940)  
La nuova poesia (1932-1941)  
La guerra e la poesia (1940-1945)  
Il faccione del mondo (1942-1946)

Arnoldo  
Mondadori  
Editore

un libro che ho in mano  
grazie per la  
tua amica  
della sera  
alla mia  
per

Corona  
20/11/43  
G. Ungaretti

Autografo di G. Ungaretti

Forse per aver fatto derivare dal romanticismo, per conseguenza più bisognoso di correttivi, le avanguardie (ostili) del novecento e la richiesta d'un pubblico più vasto, ma tuttora indefinito, chiamato in causa; ed altrettanto, per aver potuto più facilmente intravedere il passaggio dal manierismo, rispettivamente dal classicismo al barocco (è in quest'area appunto che, accanto a Michelangelo, figurano Shakespeare, Góngora e Racine, tutti tradotti da Ungaretti), come pure il passaggio dal barocco al proprio (si voglia chiamare ermetico o no) «sentimento del tempo». Innocui, dunque, sarebbero i miti ridotti a «soste della nostalgia, verso una metafisica deserta» (SI, p. 121, 134), poeticamente stimolanti, invece, appena soggettivati: *personae* in cui può echeggiare l'io, come avviene (anche) in Pound e in Valéry. Per quanto abbia letto e interpretato Manzoni e studiato Leopardi, innalzato sopra l'«oziosa diatriba» (SI, p. 120), Ungaretti prende di mira più volte, ma da lontano, il bersaglio romantico, non identificato però con nessun volto. Inutile cercarlo laddove l'epiteto in questione spazia fino a Baudelaire. È più prudente attenersi ai documenti, rivisti apposta per dissipare la genericità. Non differisce da Ungaretti la citazione manzoniana tratta dalla lettera *Sul Romanticismo*: «Insieme con la mitologia vollero i Romantici escludere l'imitazione dei classici; non già lo studio...» (p. 426). Nemmeno *La Prefazione di Cromwell* di Victor Hugo (per quanto insista sulla '*imagination*' trascurata troppo a favore della '*mémoire*') presenta delle prove meno valide: il testo, eruditissimo ma limpido, si conclude con le citazioni di Aristotele e di Boileau (quasi l'autore volesse affermare *nihil mihi incognitum est*). Si riferisce Ungaretti, allora, ad un romanticismo «deteriore» (l'aggettivo è suo, sia pure usato altrove) oppure a '*le faux romantisme*', colpito già da Hugo (p. 88)? (Chi scrive, essendosi occupato del '600, ha avuto l'occasione di verificare i pregiudizi espressi su quel secolo dal romanticismo, la cui difesa occasionale assume, quindi, più per l'amor del vero e per gioco dialettico, che per profonda convinzione). Con Hugo comunque — l'incontro è davvero curiosissimo — l'Ungaretti critico condivide (ignaro?) non solo l'allergia ai sistemi, ma pure la fortificazione del verso — alessandrino o endecasillabo che sia, non importa se ricostruito, modificato o spezzato — sul piano disegnato... dalla memoria. I criteri di metrica ungarettiana, a cui si vuol accennare solo di passaggio, applicati alla lettura dei poeti, richiederebbero esempi e confronti. Ne *L'Infinito* leopardiano (sufficientemente noto, affinché ne venga staccato qualche verso), Ungaretti scandisce: «... tra queste piante,

io quello / Infinito silenzio...», indicando dopo «quello» o una «subitanea pausa», o una «pausa, sospensione dell'animo», o addirittura l'«orlo del precipizio» (SI, pp. 156, 476). Diversa, invece, la lettura di Fubini, in *Cammino ritmico del sonetto* (pp. 212—213), dove l'*enjambement* («... io quello Infinito silenzio...») scivola spontaneo, mentre nella stessa direzione, storicamente giustificatissima, insiste esplicitamente Bigongiari in una nota del suo imponente *Leopardi* (p. 525). La verità sembra questa: Ungaretti s'accosta al testo affine del passato, quasi si trattasse della sua propria poesia. Non una svista, allora, ma una proiezione personalissima, un rinnovamento retroattivo.

Non è che, dopo tutte le obiezioni finora fatte, sia giunto il tempo di lodare secondo un piano prestabilito. L'intuizione ungarettiana, in seguito al discorso assai più complesso, e a stento graduale, sulla metodologia e sull'erudizione dell'autore, deve riscuotere consensi quasi unanimi. Però la sola constatazione non basta. Con i suoi fulminei bagliori Ungaretti ha saputo tante volte *inaugurare* i gusti. La (ri)scoperta del '600, iniziata dall'autore negli anni '30 e protrattasi fino agli anni '60, precede una rivalutazione universale che non compie oggi più di 3-4 lustri. Occorreva poter staccarsi dall'amato Leopardi il quale, sebbene transromantico e ammiratore di Daniello Bartoli, insisteva nello *Zibaldone*: «Ma il seicento perché era non debole ma corrotto, non solamente non sapea far bene, ma disprezzava il ben fatto anzi gli dispiacea» (I, p. 6). Persino il seicento (nel volume omonimo) di Hugo Friedrich, nel 1964, riapparirà all'insegna dell'invecchiamento, affinché la poesia italiana potesse ringiovanire, ahimé, con l'Arcadia e con Metastasio (p. 161). Ad Ungaretti, invece, questo «secolo calunniato» si rivela (nel 1933/1936) come «un secolo veramente grande», «un secolo immenso», «un secolo violento d'espressione» (SI, pp. 314, 317). Quando l'autore riunisce, in una densissima sinonimia apparente, «mondo, fantasia e il nulla» (*idem*), sembra scrivere un commento impeccabile alla poesia d'un Artale non ancora dissepolto. Lo asseconda frattando Paulhan (nel 1941): «Se bisogna veramente, per salvare il giovane pensiero dalla schiavitù, passare per il barocco e l'eccesso, vivano il barocco e l'eccesso!» (pp. 53—54). I due termini, non equivalenti in Ungaretti, subiscono sorte diversa: il barocco sì, l'eccesso no, per cui Giambattista Marino viene respinto, forse smisuratamente, senza residui. Si può accludere tutt'al più qualche riflessione sull'identificazione ungarettiana del '600 col barocco. Ma è

solo nel corso dell'ultimo decennio che vi si intravede, interpolato, il preilluminismo degli esuli italiani tipo Marana (che ha dietro di sé l'utopia e i soggiorni nordici di Giordano Bruno e di Campanella e davanti a sé il simmetrico esotismo bipolare di Montesquieu). E ancora Ungaretti che sceglie il suo proprio Leonardo da Vinci scrittore e lo oppone a quello troppo esteriore dei futuristi, che a loro volta lo avevano esaltato, cancellando quello languido e musicale dei decadenti; tornano infatti a Leonardo, ciascuno dal proprio punto di vista, quasi tutti gli ermetici. Un campo quasi contiguo sarebbe quello dell'informale (risultante, benché l'autore non ne parli, della macchia vinciana e dell'ansia dell'infinito barocca): ma già la così detta terza generazione novecentesca va a passo, e sorpassa anzi, il Fautrier ungarettiano (del 1960), prima della sopraggiunta teorica della neoavanguardia (che l'autore tornerà a discutere ne «Il Verri»). Con immutabile curiosità e con sorridente compiacimento di chi concede, ma non cede, l'autore può considerare i giovani «quasi suoi maestri» (SI, p. 700); dall'esordio di Moravia a quello di Zanzotto, Ungaretti, nel corso di quarant'anni, veramente, sempre secondo i criteri odierni, non sbaglia mai. Gli si devono riconoscere, a volte, perfino doti profetiche oppure c'è chi, ricordandosi, «ubbidisce» al suo proponimento? L'idea degli *Ipersonetti* di Zanzotto, parte centrale del recente *Galateo in Bosco* è suggerita già in qualche riga ungarettiana (del 1954) sullo stesso poeta: «Penserei piuttosto al *Canzoniere* del Petrarca, dove da sonetto a sonetto appare sempre lo stesso fantasma, ma l'animo da sonetto a sonetto si modula a un grado diverso» (SI, p. 698). Occorre rievocare, infine, i ritratti illuminanti, prevalentemente di autori francesi, che Ungaretti esegue con poche linee, poeticizzando e purificando al massimo la conoscenza critica per far rispuntare non testo, non uomo, bensì la personalità letteraria. Può servirsene anche lo specialista dei rispettivi autori. Ecco Paul Valéry: «che non crede al mistero, ma crede a blocchi di buio da diradare. Si serve della poesia come del faro più splendente, nelle procelle della conoscenza»; ecco Valéry Larbaud: «con la sua grazia, la sua curiosità non estranea a nulla che fosse umano, idiomi o paesi o secoli, con la sua profondità dissimulata...»; ecco Breton: «un uomo malinconico, ma superbo al punto di non svelare volontariamente mai la sua malinconia nemmeno a se stesso, un uomo onesto fino all'assurdo»; ecco Artaud: «che non era uomo di rancori, ma generoso, solo ricco di slanci di sentimento e di furiosa fantasia» (SI, pp. 103, 663, 656-657, 659) ecc. ecc. Sfila, serbata nella memoria personale di Un- ga-

retti, una buona parte del primo novecento, così vivo da poterlo considerare tuttora nostro. Se l'intuizione ungarettiana si appaga, inseparabile dall'erudizione, ai testi e agli incontri con autori, si nutre altrettanto della *lettura di luoghi*. Sensibilissimo ai sottostrati, raramente l'autore interpreta senza toccare il suolo. Ipotizza un soggiorno parigino di Dante, Petrarca lo conduce a Valchiusa, Leopardi a Recanati; Roma, viceversa, lo porta alla scoperta del barocco, l'Olanda a quella di Vermeer. Che l'arte e la letteratura in particolare non siano solo storia, ma pure geografia, anzi topografia, Ungaretti sembra annunciarlo empiricamente (al di là delle sue «quattro patrie» poetiche) prima di Dionisotti, passando (ma glielo si perdoni) accanto al dimenticato Parini.

Senza possedere denotazioni e connotazioni, Ungaretti ha studiato per anni, in maniera perseverante, il «dilatamento» semantico della parola, ricorrendo, con frequenza e intensità diverse, a Leopardi, a Lautréamont, a Mallarmé, a Valéry, a Bergson, a Paulhan, a St.-John Perse... (Stranamente non al dialogo *Dell'Invenzione* manzoniano). È solo nei suoi ultimi anni che l'interesse dell'autore scivola, al contrario, verso aree extratestuali? (Accanto ad una metafisica quasi heideggeriana — il nome del filosofo non appare, se non nella prefazione di Diacono — che riallacci all'archetipica luce il più sommeso poeta-vate, c'è pure un (r)accordo con la storia, sebbene mitigato dall'equazione  $\text{esistenza} = \text{impegno}$ ; ma è ai problemi più precisi di critica che preferisce attenersi chi scrive). Ancora nel 1926, Ungaretti, appena messo in opera il suo proprio «formalismo», insiste sull'antitesi: «il problema della modernità, è anzitutto un problema morale» (SI, p. 141). Dirà più tardi Paulhan, con rammarico e sollievo: «non è affatto che la parola sopravviva all'idea, è l'idea che sopravvive alla parola». E, ancora più scettico, di fronte ad un rincorrersi senz'uscita: '*Schivate linguaggio, esso vi insegue. Inseguite linguaggio, esso vi schiva*' (pp. 70, 221, 144). Opposto a certi *effacements* ed appiattimenti contemporanei, l'esempio ungarettiano prova — naturalmente spersonalizzato — che l'energia non si esaurisce nella scrittura, che accanto al luogo del testo, c'è il passaggio del volto. Scoperto, se si accetta il rischio, né nascosto, né mascherato.

Non si aspetti, dopotutto, la somma di tanti addendi. È stato, del resto, solo un calcolo approssimativo. È preferibile chiudere con una citazione-commento e, magari (conforme al destino frequente della critica), col commento sul commen-

to. «L'aria non è più così pura, la strada non è più così larga...», si legge in *Carte sulle dune*, una poesia di André Breton dedicata a Giuseppe Ungaretti (apparsa ne *Il chiaro di terra*, 1923). Non ha scopo indagare ora sulle implicazioni biografiche, né su quelle forse esterne, della doppia privazione. S'intenda letteralmente (volendo anche letterariamente) la sua prima parte; in quanto alla seconda, la strada si è diramata, nel frattempo, in molte strade specializzate. Vietate le soste non (o meno) funzionali, si corre, o ci s'illude di correre, più presto e più lontano; guardando, ormai, la critica ungarettiana con sereno, quasi nostalgico, distacco.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- G. UNGARETTI, *Saggi e interventi* (sigla SI), in *Vita d'un uomo*, a cura di M. Diacono e di L. Rebay, prefazione di C. Bo, introduzione di M. Diacono, Mondadori, Milano, 1974.
- M. BERNARDI LEONI, *Informale e terza generazione*, La Nuova Italia, Firenze, 1975.
- P. BIGONGIARI, *Leopardi*, La Nuova Italia, Firenze, 1976.
- A. BRETON, *Clair de terre*, Gallimard, Parigi, nuova ed. 1973.
- B. CROCE, *La poesia*, Laterza, Bari, nuova ed. 1971.
- E. CITRO, «Il fantasma Agostino John Sinadino», in *Nuova Rivista Europea*, n. 10—11/marzo—giugno 1979, pp. 55—59.
- M. FUBINI, «Cammino ritmico del sonetto», in *I metodi attuali della critica in Italia*, a cura di M. Corti e C. Segre, ERI, Torino, 1970, pp. 208—214.
- H. FRIEDRICH, «Il Seicento» in *Epoche della lirica italiana* (III), trad. di L. Banfi e G. Cacchi Brusciaglioni, Mursia, Milano, 1976.
- V. HUGO, *La Préface de Cromwell*, Hatier, Parigi, 1950.
- G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri* (I—II), Mondadori, Milano, 1972.
- A. MANZONI, *Sul Romanticismo. Lettera al march. Cesare d'Azeglio e Dell'Invenzione. Dialogo*, in *Tutte le opere*, Barbèra, Firenze, 1946.
- E. MONTALE, *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano, 1976.
- J. PAULHAN, *Les fleurs de Tarbes*, Gallimard, Parigi, nuova ed. 1973.
- A. J. SINADINO, *Poesie*, a cura di G. Viazzi, Guida, Napoli, 1972.
- A. ZANZOTTO, *Il Galateo in Bosco*, Mondadori, Milano, 1978.
- Sottintese, inoltre, le opere poetiche di Ungaretti, i rispettivi contributi critici (Accrocca, Barberi, Squarotti, Forti, Friedrich, Luti, Petrucciani, Piccioni, Portinari, Solmi ecc.), le opere di Mallarmé, Valéry, Campana, Savinio ecc. Straripante la critica sul '600 (Almansi, Capucci, F. Croce, Getto, Raimondi, Varese) e così via.

## RAZMIŠLJANJA O UNGARETTIJU KAO KRITIČARU

U svojem frontalnom i intertekstualnom pristupu autor namjerava sprovesti zaokruživanje kritičkog opusa Giuseppea Ungarettija uz mnogo poprečnih linija. Razmišljanja sintezno obuhvaćaju Ungarettijevu metodologiju, erudiciju i intuiciju. Osnovna su metodološka obilježja: upražnjena autodefinicija, konstruktivnost djela (koja omogućava vertikalno čitanje) i terminološka nestalnost (povijesno-meta-povijesna), iz koje često proizlazi današnja potreba za terminološkim prevođenjem. U pogledu erudicije, riječ je o intenzivnoj, ne ekstenzivnoj, vrsti kritike; ona, suprotno premisama, zaobilazi neke suvremenike s početka stoljeća (A. J. Sinadinò, Campana, Savinio), dok — općenito — pokušava spojiti i prevladati (neo)klasična i romantična usmjerenja (na liniji Petrarca — Leopardi), obogaćena subjektivnim otkrićem baroka, i privesti ih, pročišćena, tzv. hermetičkoj poeziji. Stroži prema romantizmu (valja upitati: kojem?), Ungaretti se — nesvjesno — približava citatima romantičara (Manzonija i Hugoa) iz njihovih programatskih tekstova. Izaziva odobravanja, međutim, kritičareva intuicija: često najavljivanje novog ukusa, uočavanje mladih autora (prve knjige Moravije i Zanzotta), čitanje mjesta (koje pretihodi Dionisottijevoj književnoj geografiji) i drugo. U zaključku (koji nije zbroj, nego pogled sa strane), autor, parafrazirajući citat iz jedne Bretonove pjesme posvećene Ungarettiju, ocjenjuje razdaljinu koja nas dijeli od kritike ovog potonjeg.