

Scuola LFL - Università degli Studi di Roma Tre

XXXI° CICLO DI DOTTORATO
*CIVILTÀ E CULTURE LINGUISTICO-LETTERARIE
DALL'ANTICHITÀ AL MODERNO*

Curriculum Italianistica

Tra Ungaretti e Valéry
*dibattito culturale, indagini intertestuali e
relazioni interdiscorsive*

Tutor: Prof. Giuseppe Leonelli

Addottorando: Marilena Ceccarelli

PARTE PRIMA

LISTA DELLE ABBREVIAZIONI	5
ELENCO DEI CONTRIBUTI IN RIVISTA SU P. VALÉRY (1920-1950)	8
INTRODUZIONE	15

Paul Valéry nel panorama critico italiano

CAPITOLO I

IL DIBATTITO NEI PERIODICI ITALIANI DEGLI ANNI VENTI E TRENTA UNA RICOGNIZIONE

<i>1.1. Emilio Cecchi Con notizia di un epistolario</i>	21
<i>1.2 I primi interventi: Prezzolini, Rossi, Raimondi, Ortolani, Burresti</i>	33
<i>1.3 Leo Ferrero</i>	40
<i>1.4 La “bataille valéryenne”: Capasso, Ferrata, Consiglio</i>	43

CAPITOLO II

I MILIEUX CRITICI E LETTERARI SULLO SFONDO DELLA POLEMICA CROCIANA

<i>2.1 Croce su Valéry</i>	49
<i>2.2 Sergio Solmi</i>	60
<i>2.3 La linea Ermetica</i>	65
<i>2.4 Dal Fabbro e le traduzioni</i>	68
<i>2.5 Il ricordo degli autori italiani: “Testimonianze su Valéry”</i>	74

CAPITOLO III

IL CASO DI MONTALE LETTORE CRITICO DI VALÉRY

<i>3.1 Ordine e devastazione, miracolo e mestiere</i>	81
<i>3.2 Tra Svevo e Valéry</i>	92
<i>3.3 Occasioni intertestuali</i>	100

PARTE SECONDA

Ungaretti e Valéry: elementi interdiscorsivi e d'intertestualità

CAPITOLO IV

IL PENSIERO CRITICO DI UNGARETTI LETTORE DI VALÉRY

<i>4.1 Tra Bergson e Valéry</i>	122
<i>4.2 “Va citato Leopardi per Valéry?”</i>	135
<i>4.3 L’Introduzione a “Eupalino” e la centralità del mestiere Il binomio forma-materia</i>	141
<i>4.4 Da Mallarmé comune modello a Poe Gli ultimi interventi</i>	151
<i>4.5 In margine a un articolo ungarettiano Nota su Leopardi e Valéry</i>	159

CAPITOLO V

SUGGERZIONI TEMATICHE E FONDAMENTI METODOLOGICI DELLA POETICA UNGARETTIANA

<i>5.1 Matrici figurali della simbologia identitaria ungarettiana</i>	170
<i>5.2 Il fondo platonico-parmenideo del significato</i>	181
<i>5.3 La caduca immortalità della forma: Una questione di metodo</i>	197

CAPITOLO VI

RISCONTRI INTERTESTUALI

<i>6.1 Il peso del mito: un caso di syntextualité</i>	215
<i>6.2 Sui Pères profonds: “Le Cimetière marin” e “La Morte meditata”</i>	226
<i>6.3 “La Fausse morte” e “Canto”</i>	231
<i>6.4 “Aurore” e “Canzone”</i>	236

APPENDICE

Regesto delle traduzioni italiane in rivista e in volume dell'opera di Paul Valéry 246

BIBLIOGRAFIA

253

LISTA DELLE ABBREVIAZIONI

SI: G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Mondadori, Milano 1974.

TP: G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di L. Piccioni, Mondadori, Milano 1990 [Nuova ed. 2009, a cura e con un saggio introduttivo di C. Ossola]. Comprende: L'Allegria (*A*); Sentimento del Tempo (*S*); Il Dolore (*D*); La Terra Promessa (*LTP*); Un Grido e Paesaggi (*GP*); Il Taccuino del Vecchio (*TV*); Apocalissi; Proverbi; Dialogo; Nuove; Derniers Jours; Poesie disperse (*PD*); Altre poesie ritrovate.

VL: G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo, Viaggi e lezioni*, a cura di P. Montefoschi, Mondadori, Milano 2000.

TR: G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo, Traduzioni poetiche*, a cura di C. Ossola e G. Radin, Mondadori, Milano 2010.

Œ: P. VALÉRY, *Œuvres*, 2 voll., a cura di J. Hytier, Gallimard, Paris 1957-1960 1980. Vol. I comprende – POÉSIES: Album de vers anciens (*AL*); La Jeune Parque (*JP*); Charmes (*CH*); Pièces diverses de toute époque; Amphion; Sémiramis; Paraboles; Louanges de l'eau; L'Ange; Traduction en vers des Bucoliques de Virgile; MÉLANGE (*M*): Mélange; Petites Études; Poésie Brute; Colloques; Instants; Cantante du Narcisse; VARIÉTÉ (*V*): Études Littéraires (*ÉL*); Études Philosophiques (*ÉP*); Essais Quasi Politiques (*EQ*); Théorie Poétique et Esthétique (*TPE*); Enseignement (*E*); Mémoires du Poète (*MP*). Vol. II comprende – MONSIEUR TESTE (*MT*), [in cui: La Soirée avec Monsieur Teste, (*SMT*)]; DIALOGUES (*DI*), [in cui: Eupalinos ou L'Architecte (*EU*); L'Âme et la Danse (*AD*); L'idée fixe ou deux hommes à la mer (*IF*)]; HISTOIRES BRISÉES (*HB*); TEL QUEL (*TQ*); MAUVAISES PENSÉES ET AUTRES (*MPA*); REGARDS SUR LE MONDE ACTUEL ET AUTRES ESSAIS (*RM*); PIÈCES SUR L'ART (*PI*).

CA: P. VALÉRY, *Cahiers, 1894-1914*, a cura di N. Celeyette-Petri, J. Robinson-Valéry, Gallimard, Paris 1987-2001.

C: P. VALÉRY, *Cahiers*, [riproduzione anastatica] CNRS, Paris 1957-1961.

PARTE PRIMA

PAUL VALÉRY NEL PANORAMA CRITICO

ITALIANO

Si fornisce a scopo introduttivo, ai risultati della nostra indagine, un elenco cronologicamente ordinato dei contributi su (e di) Paul Valéry apparsi nei maggiori periodici italiani tra gli anni Venti e gli anni Quaranta del Novecento, isolati attraverso il vaglio di circa 40 testate nel periodo considerato*:

- CECCHI E., “*Charmes*” di Paul Valéry, «La Tribuna», 23 settembre 1922.
- PREZZOLINI G., *Note di letteratura francese. Paul Valéry*, «Il Convegno», III, 11/12, dicembre 1922.
- CECCHI E., *Valéry di Thibaudet*, «La Tribuna», 2 novembre 1923.
- CECCHI E., *Paul Valéry* «La Stampa», 24 aprile 1924.
- UNGARETTI G., *Esordio*, «Lo Spettatore Italiano», I, 1, maggio 1924.
- UNGARETTI G., *L'estetica di Bergson*, «Lo Spettatore Italiano», I, 7, agosto 1924.
- RAIMONDI G., *Divagazioni intorno a Paul Valéry*, «Il Convegno», VI, 2/3, febbraio-marzo 1925.
- CECCHI E., *Conversazioni con Paul Valéry*, «La Stampa», 10 marzo 1925.
- NERI F., *Il poeta de La Jeune Parque*, «L'Ambrosiano», 20 aprile 1925.
- ROSSI A., *Paul Valéry*, «Il Baretto», II, 6/7, aprile 1925.
- VALÉRY P., Prefazione per una traduzione de *La soirée avec M. Teste* (seconda traduzione inglese apparsa su «Commerce» nella primavera 1925), «Il Convegno», VI, 6/7, giugno 1925.
- ORTOLANI S., *Alcune idee di estetica di Paul Valéry*, «La Cultura», IV, agosto 1925.
- RAIMONDI G., *Ringraziamento per «Commerce»*, «Il Convegno» VI, 9, ottobre 1925.
- FRATEILI A., *Piccola guida di Paul Valéry*, «La Fiera Letteraria», I, 1, 13 dicembre 1925.
- UNGARETTI G., *La rinomanza di Paul Valéry*, «La Fiera Letteraria», I, 1, 13 dicembre 1925.
- TITTA ROSA G., *Trattenimento sugli “Entretiens avec Paul Valéry”*, «Il Convegno», VII, 3, marzo 1926.
- RAIMONDI G., «Commerce», *cabiers trimestriels publiés par les soins de Paul Valéry, Léon-Paul Fargue, Valéry Larbaud*, «Solaria», I, 4, aprile 1926.
- UNGARETTI G., *Arte e problemi. Appunti di Valéry*, «Il Mattino», 3-4 giugno 1926 (pubblicato in *SI* con il titolo *Va citato Leopardi per Valéry?*).
- UNGARETTI G., *L'esportazione letteraria*, «Il Mattino», 25-26 giugno 1926.
- PREZZOLINI G., *Poesia e cooperazione intellettuale. Parlando con Paul Valéry*, «La Fiera letteraria», II, 24, giugno 1926.

- BURRESI P., *Commento alle prose di Paul Valéry*, «Solaria», I, 7/8, luglio-agosto 1926 e 9/10, settembre-ottobre 1926.
- VALÉRY P., *Filosofia e poesia filosofica*, «Il Baretto», III, 11, novembre 1926.
- CAMELLA S., *Dissertazione su Valéry* (seguita da una *Piccola antologia di Paul Valéry*), «Il Baretto», IV, 2, febbraio 1927.
- UNGARETTI G., *Stato della prosa francese*, «L'italiano», II, 1/2, 15 febbraio 1927.
- USSANI V., *Paul Valéry. "Eupalinos ou l'architecte"*, preceduto da "L'Âme et la Danse", «La Cultura», VI, aprile 1927.
- UNGARETTI G., *Difesa dell'endecasillabo*, «Il Mattino», 19-20 aprile 1927.
- TITTA ROSA G., *Frontiere della poesia*, «Il Convegno», VIII, 6, giugno 1927.
- FRANK N., *Paul Valéry ricevuto all'Accademia. Il discorso in elogio di Anatole France*, «La Fiera Letteraria», III, 27, luglio 1927.
- CONSIGLIO A., *Saggio su Valéry*, «Lucerna», 19/20, luglio-agosto 1927.
- PRAMPOLINI G., *La stampa estera. Piccoli testi*, «La Fiera Letteraria», IV, 6, febbraio 1928.
- RAIMONDI G., *Paul Valéry*, «La Fiera letteraria», IV, 7, febbraio 1928.
- CAPASSO A., *Attorno all'estetica di Paul Valéry*, «Il lavoro di Genova», 19 dicembre 1929.
- CAPASSO A., *La poesia di Valéry e la filosofia*, «Il Convegno», X, 11/12, dicembre 1929.
- VITTORINI E., *Scarico di coscienza*, «L'Italia Letteraria», I, 28, ottobre 1929.
- CAPASSO A., *Paul Valéry. Léonard et les philosophes*, «Solaria», V, 1, gennaio 1930, proposto anche per «L'Italia Letteraria», II, 3, gennaio 1930.
- CONSIGLIO A., *Problema di Leonardo*, «Solaria», V, 1, gennaio 1930.
- VALÉRY P., *L'Ape, La Dormiente, Il Rematore*, traduzione di B. Dal Fabbro, «Letteratura», 1, gennaio 1930.
- CAPASSO A., *Paulhan e Valéry*, «Il lavoro di Genova», 30 gennaio 1930.
- SOLMI S., Recensione a *Charmes commentés par Alain* di Paul Valéry, «Solaria», V, 3, marzo 1930.
- UNGARETTI G., *Perché scrivete voi?*, «L'Italia Letteraria», II, 9, marzo 1930.
- OJETTI U., *Lettera a Paul Valéry*, «Pègaso», II, 4, aprile 1930.
- CONSIGLIO A., *Aspetti del Valéry*, «Nuova Antologia», 1 maggio 1930.
- CONSIGLIO A., *Spirito mediterraneo. Commento al Narciso*, «Nuova Antologia», giugno 1930.

- VALÉRY P., *Impressione di città*, traduzione di E. Gazzo, «L'Indice», 20 maggio 1930.
- CAPASSO A., *Il commento ai Charmes di Alain*, «L'Italia Letteraria», II, 20, maggio 1930.
- CAPASSO A., Recensione a *Varété, II* di Paul Valéry, «L'Italia Letteraria», II, 23, giugno 1930.
- CAPASSO A., *Lettera a Paul Valéry*, «Il Convegno», XI, 7/8, 25 agosto 1930.
- TILGHER A., *La poetica di Valéry*, «Il Lavoro di Genova», 21 settembre 1930.
- CAPASSO A., *Valéry e Croce*, «Il Lavoro di Genova», 30 settembre 1930.
- TILGHER A., *L'estetica di Valéry e l'estetica di Croce*, «Il Lavoro di Genova», 3 ottobre 1930.
- CAPASSO A., *Croce-Valéry*, «L'Italia letteraria», II, 42, ottobre 1930.
- CONSIGLIO A., *Littérature. Poetica di Valéry*, «Il Mattino», 23-24 ottobre 1930.
- CAPASSO A., Recensione a *Mer Marines Marin* di Paul Valéry, «L'Italia Letteraria», II, 45, novembre 1930.
- SOLMI S., *Valéry teorico e critico*, «Pègaso», III, 1, gennaio 1931.
- CROCE B., Recensione a *Leonardo o dell'Arte* di Leo Ferrero, «La Critica», XXIX, 1, gennaio 1931.
- PUGLIATTI S., *Traduzione e interpretazione*, «La Gazzetta», 5 marzo 1931.
- CAPASSO A., *Cronache di letteratura francese: parole sulla poesia* (recensione a *Propos sur la poésie et la littérature* di Paul Valéry), «L'Italia Letteraria», III, 12, 22 marzo 1931.
- BENCO S., *La Giovane Parca*, «Il Piccolo della sera», 2 aprile 1931.
- FERRATA G., Recensione a *La Jeune Parque* di Paul Valéry tradotta da Aldo Capasso, «Solaria», VI, 5, maggio 1931.
- FRANCHI R., *Contemplazione di Valéry*, (recensione alla *Jeune Parque* di Paul Valéry tradotta da A. Capasso), «L'Italia Letteraria», III, 20, maggio 1931.
- FERRATA G., Recensione a *Poésies; Variété II; Propos sur la poésie (Au pigeonier), Littérature, Cahier B. 1910* di Paul Valéry, «Solaria», VI, 6, giugno 1931.
- ROSSI A., *Paul Valéry di Valery Larbaud*, «Pègaso», III, 6, giugno 1931.
- CAPASSO A., *Valery Larbaud: Paul Valéry*, «L'Italia Letteraria», III, 23, giugno 1931.
- BONFANTINI M., *Poésies de Valéry*, «Leonardo», II, settembre 1931.
- LELJ M., *Sguardo sull'Europa*, (recensione a *Regards sur le monde actuel* di Paul Valéry), «L'Italia letteraria», III, 41, ottobre 1931.

- MARESCALCHI G., *Valéry e la politica*, «L'orto», I, 7, novembre 1931.
- CROCE B., Recensione a *Regards sur le monde actuel* di Paul Valéry, «La Critica», XXIX, 6, novembre 1931.
- VALÉRY P., *Opinione sulla poesia*, (*Le risposte al nostro questionario*), «Gazzetta del Popolo», 18 novembre 1931.
- FLORA F. (con lo pseudonimo di Astolfo), *Valéry o dell'ordinata confusione*, «L'Ambrosiano», 21 novembre 1931.
- FLORA F. (Astolfo), *La confessione di Valéry*, «L'Ambrosiano», 1 dicembre 1931.
- FLORA F. (Astolfo) *Valéry o delle idee in libertà*, «L'Ambrosiano», 6 dicembre 1931.
- TIMPANARO S., *Illuminazioni scientifiche*, «L'Ambrosiano», 2 gennaio 1932.
- CESARI G., *Il poeta Paolo Valéry e le sue parentele giuliane*, «Rivista mensile della città di Trieste», V, 2 febbraio 1932.
- POHL A., *Nord/Sud: Mallarmé visto da Valéry*, «L'Italia Letteraria», IV, 2, maggio 1932.
- FLORA F. (Astolfo) *Dialogo valerista fra Astolfo e Piovene*, «L'Ambrosiano», 24 maggio 1932.
- VALÉRY P., *Paul Valéry*, (risposta all'inchiesta sull'influenza della letteratura italiana promossa da G. Gentile), «Educazione Fascista», X, luglio 1932.
- VALERI D., *Della poesia francese d'oggi*, «Pègaso», IV, 8, agosto 1932.
- RICCI R., *Valéry e il valéryismo*, «La stirpe», X, ottobre 1932.
- UNGARETTI G., *Introduzione a Eupalino* (commento pubblicato nella traduzione all'*Eupalinos* di R. Contu), «L'Italia Letteraria», IV, 41, ottobre 1932.
- CONTU R., *Lettera su Eupalino*, «Solaria», VII, 11, novembre 1932.
- PAVOLINI C., *Due versioni di Valéry*, «L'Italia Letteraria», V, 1, gennaio 1933.
- CHIARELLI L., *Passaggi di Valéry*, «San Remo», II, 6, 20 marzo 1933.
- *Paul Valéry festeggiato a Genova*, «La Stampa», 16 maggio 1933.
- *Il ricevimento di Paul Valéry all'Università e all'Alliance*, «Il Lavoro di Genova», 16 maggio 1933.
- *Valéry parla dei suoi scritti*, «Corriere della sera», 16 maggio 1933.
- *Paul Valéry al "Convegno"*, «L'Ambrosiano», 17 maggio 1933.
- *Paul Valéry al "Convegno"*, «Il Popolo d'Italia», 17 maggio 1933.
- *La conferenza di Paul Valéry a Palazzo Vecchio*, «La Nazione», 20 maggio 1933.
- *Paul Valéry agli "Illusi"*, «Il Corriere di Napoli», 27 maggio 1933.
- *Paul Valéry agli "Illusi"*, «Il Mattino», 27 maggio 1933.
- *Alfonso XII e Paul Valéry alla mostra fascista*, «Il Mattino», 27 maggio 1933.

- *Stasera Valéry parlerà agli "Illusi"*, «Roma», 27 maggio 1933.
- *Paul Valéry. "Musica e Poesia"*, «Il Mattino», 28 maggio 1933.
- PASTONCHI F., *Giorni con Paolo Valéry*, «Nuova Antologia», 16 luglio 1933.
- VALÉRY P., *Eupalino o Dell'architettura*, traduzione (revisionata) di Rafeale Contu, collana «Quaderni di Novissima», 9, 1933.
- STRAVINSKIJ I., *Poeti di Francia: Paul Valéry, L.P. Fargue, Jules Supervielle, André Salmon*, «Occidente», III, 8, luglio-settembre 1934.
- MONTALE E., Recensione a *Pièces sur l'art* di Paul Valéry, «Pan», III, 1, gennaio 1935.
- VALÉRY P., *Anna*, traduzione metrica di Lionello Fiumi, «L'Italia Letteraria», XI, 30, settembre 1935.
- VALÉRY P., *Incantesimo; Bagno*, traduzione di Folco Gloag, «L'Italia Letteraria», XI, 45, novembre 1935.
- *Una conferenza di Paul Valéry ai 'Sabati di primavera'*, «Corriere della sera», 21 marzo 1937.
- VALÉRY P., *La Danza*, traduzione di Rafeale Contu, «Il Meridiano di Roma», 28 marzo 1937.
- VALÉRY P., *Annotazioni genovesi*, traduzione di J. Lo Duca, «Il Giornale di Genova», 28 gennaio 1938.
- CARTA G., *Paul Valéry; studi di Emilie Noulet*, «Corrente di vita giovanile», I, 6, aprile 1938.
- DAL FABBRO B., Recensione a *Fragments des mémoires d'un poème* di Paul Valéry (con un studio di E. Noulet), «Letteratura», II, 2, aprile 1938.
- LEVI E., Recensione a *Introduction à la poétique* di Paul Valéry, «Letteratura», 7, luglio 1938.
- LO DUCA J., *Un'intervista dal Meridiano con Paul Valéry. Degas, Danse, Dessin*, «Il Meridiano di Roma», 21 agosto 1938.
- LUZI M., *La prosa di Valéry*, «Campo di Marte», I, 4, 15 settembre 1938.
- LO DUCA J., *Fluttuazioni*, «Il Meridiano di Roma», 18 settembre 1938.
- VERONESI G., *Degas e Valéry*, (recensione a *Degas, Danse, Dessin* di Paul Valéry), «Campo di Marte», I, 7, 1 novembre 1938.
- VALÉRY P., estratti di *Charmes* tradotti da B. Dal Fabbro (*Al platano; la dormiente; Interno; L'ape; il rematore*), «Letteratura», 9, gennaio 1939.
- DAL FABBRO B., Recensione a *Degas, Danse, Dessin*, «Letteratura», 9, gennaio 1939.

- LO DUCA J., *Poesia e poetica (nostro colloquio con Valéry)*, «Il Meridiano di Roma», 6 febbraio 1939.
- SAVELLI G., *Appunti su Paolo Valéry*, «Il Frontespizio», XI, 5, maggio 1939.
- VALÉRY, *L'Appassionato di poesia*, traduzione di B. Dal Fabbro, «Campo di Marte», II, 11/12, luglio-agosto 1939.
- LO DUCA J., *Un poeta ligure: Paul Valéry*, «Il Meridiano di Roma», 10 settembre 1939.
- VALÉRY P., *Palma; Anna*, traduzione di Lionello Fiumi, «Dante», gennaio-marzo 1940.
- OCCHINI B., *Valéry, Degas*, «Il Frontespizio», XII, 10, ottobre 1940.
- BO C., *Della seconda natura di Valéry*, «Uomo», dicembre 1944.
- MARTINI C., *Pastonchi e Valéry*, «Idea», 9 maggio 1945.
- CECCHI E., *In morte di Paul Valéry*, «Tribuna del popolo», agosto 1945, (poi in «Poesia», II, Quaderni III/IV, Mondadori, Milano, gennaio 1946).
- DE LIBERO L., *Valéry parente illustre*, «Mercurio», II, 12, agosto 1945.
- VALÉRY P., *Opinione sulla poesia*, «Poesia», II, Quaderni III/IV, Mondadori, Milano, gennaio 1946.
- VALÉRY P., *Scienza e poesia*, traduzione di E. Falqui; *Opinione sulla poesia* (testo integrale), «Poesia», II, Quaderni III/IV, Mondadori, Milano, gennaio 1946.
- *Testimonianze su Valéry* (a cura di E. Falqui), «Poesia», II, Quaderni III/IV, Mondadori, Milano, gennaio 1946.
- VALÉRY P., *La Danza*, traduzione di R. Contu, «Prosa», II, 2 marzo 1946.
- VALÉRY P., *Il Cimitero marino*, traduzione di R. Poggioli, «Inventario», II, Primavera 1946.
- VALÉRY P., *Il Cimitero marino*, traduzione di M. Praz, «Il Mondo», II, 26, 20 aprile 1946.
- VALÉRY P., *Palma; L'Ape*, traduzione di V. Pagano, «Libera Voce», 15-30 maggio 1946.
- VALÉRY P., *Mallarmé*, traduzione di D. De Robertis, «Poesia», II, Quaderni V, Mondadori, Milano, luglio 1946.
- VALÉRY P., *Intermezzo. (In memoria di Paul Valéry)*, *La Filatrice*, traduzione di B. Dal Fabbro, «Aretusa», II, 16, dicembre 1946.
- GINZBURG L., *Croce e Valéry*, «Giustizia e Libertà», II, 16, 1946.
- CROCE B., *L'Ange*, «Quaderni della critica», 6, 1946.
- VALÉRY P., *Tre risvegli*, traduzione di O. Macri, «Libera Voce», 24 maggio 1947.
- SIMONE F., *L'italianità di Valéry*, «Rivista di letterature moderne», giugno 1947.

- MACRÌ O., *Metrica e metafisica nel "Cimetière Marin"*, «Poesia», III, Quaderni VII, Mondadori, Milano, giugno 1947.
- VALÉRY P., *Psaume; Tu oublies; Comme au bord de la mer; L'homme de verre*, «Botteghe oscure», II, 3, 1949.
- CROCE B., *Paul Valéry e Goethe*, «Quaderni della critica», 15, novembre 1949.
- VALÉRY P., *Guidé par l'image que je veux que tu aies de moi; O mes étranges personnages, - pourquoi ne seriez-vous pas une poésie?*, «Botteghe oscure», III, 5, 1950.
- UNGARETTI G., *Petrarca monumentale*, «Il Popolo», 4 maggio 1950;
- CROCE B., *L'estetica del Valéry*, «Lo Spettatore Italiano», ottobre 1950.

* Rispetto al caso specifico di Ungaretti, si riportano non solo gli articoli interamente dedicati a Valéry, ma anche quelli in cui è menzionato. I contributi ungarettiani successivi al 1950 sono invece: *L'artista nella società moderna*, «Aut Aut», 11, settembre 1952; *La rivista "Commerce"*, «Prospettive Meridionali», V, 3/4/5, marzo-maggio 1959; *Discorso per Valéry*, «L'Approdo letterario», VII, 14/15, aprile-settembre 1961; *Ungaretti commenta Ungaretti*, «La fiera letteraria», XVIII, 37, 15 settembre 1963 e XVIII, 38, 22 settembre 1963; *Guillame Apollinaire*, «L'Approdo letterario», XIII, 38, aprile-giugno 1967; *André Breton*, «L'Approdo letterario», XIII, 38, aprile-giugno 1967.

INTRODUZIONE

Il progetto nasce dall'urgenza di improntare un discorso mirato sulla lettura ungarrettiana dell'opera di Paul Valéry, fronte curiosamente lacunoso sul piano della bibliografia critica, a dispetto della cospicua quantità di studi consacrati ai rapporti intercorsi tra il poeta di Alessandria e la cultura letteraria d'oltralpe. Nel capitale passaggio che dall'*Allegria* conduce al *Sentimento del Tempo*, l'ingerenza del modello valéryano si rivela altresì centrale e accompagna l'intero corso della produzione ungarrettiana sino agli *Ultimi cori per la Terra Promessa*.

Al fine di collocare l'intero studio sullo sfondo dei *milieux* critici e letterari contemporanei, il progetto si articola in due parti: la prima analizza il quadro del dibattito culturale entro cui risulta iscriversi la ricezione italiana dell'opera di Paul Valéry nella prima metà del Novecento. Un'ampia disamina è dedicata al caso di Montale lettore critico di Valéry, sempre considerando la sostanziale e organica necessità dei modelli metodologici adottati tanto dal poeta quanto dall'esegeta e recensore. La seconda parte è invece interamente incentrata sulla lettura ungarrettiana dell'opera in versi e in prosa del *maître* d'oltralpe. Anche in questo caso, le implicazioni di ordine letterario presenti nello spazio della pagina critica seguono il filo rosso dell'inflessione fortemente autoreferenziale che agisce come sistema critico complementare all'esercizio della poesia.

Prendendo in esame una nutrita serie di contributi isolati attraverso il vaglio di circa quaranta testate nel periodo considerato, è stato possibile registrare la presenza costante, a partire dal 1922, di articoli consacrati all'opera valéryana in versi e in prosa nelle colonne dei maggiori periodici italiani. Spiccano, nel panorama delineato, firme di rilievo quali quelle di Emilio Cecchi, Leo Ferrero, Aldo Capasso, Giuseppe Raimondi, Alberto Consiglio, Giuseppe Prezzolini, Benedetto Croce, Sergio Solmi, solo per citare qualche nome. Le corrispondenze intrattenute dall'autore francese con alcuni delle più autorevoli personalità intellettuali dell'epoca (attualmente conservate presso i fondi della Bibliothèque nationale de France e della Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet), si sono rivelate particolarmente utili al fine di collocare l'intero studio sullo sfondo della *querelle* nata in seno alla polemica crociana contro l'estetica di Valéry. Scopo di questo quadro introduttivo è di documentare come la lettura del *maître* d'oltralpe abbia agito da modello di riferimento mirato e precipuo per il contemporaneo fronte della critica italiana, proponendo paradigmi interpretativi differenti e concorrendo a mettere in discussione i dettami dello storicismo crociano fino a quel momento dominanti.

Desidero ringraziare in modo particolare la Prof.ssa De Paulis-Dalembert, referente in loco a Parigi, le cui indicazioni mi hanno considerevolmente aiutata a fare luce su imprescindibili questioni di ordine metodologico in relazione alla seconda parte della trattazione: partendo da un approccio strettamente intertestuale, sono giunta a considerare una prospettiva più ampiamente interdiscorsiva – orientamento che costituisce poi il punto nodale dell'intera analisi – che tenesse conto del versante saggistico ungarettiano quale indispensabile corredo alla produzione in versi. Scopo finale dell'analisi intertestuale è tentare di dimostrare come specifiche porzioni testuali risultino acquistare un diverso grado di intelligibilità in considerazione della proposta del relativo intertesto. Alla luce di una disamina congiunta degli scritti critici e della produzione in versi, infatti, la lettura di Valéry appare concorrere, rapportata a un comune retaggio speculativo e a un'analogia maniera di intendere il processo di creazione artistica, alla definizione di alcuni nuclei tematici chiave del discorso poetico ungarettiano.

CAPITOLO I

IL DIBATTITO NEI PERIODICI ITALIANI DEGLI ANNI VENTI E TRENTA. UNA RICOGNIZIONE

La ricezione italiana dell'opera di Paul Valéry è da collocarsi sullo sfondo di un duplice orizzonte riflessivo: la percepita esigenza di una più ampia apertura alle letterature europee contemporanee si accompagna infatti, a partire dagli anni Venti del Novecento, alla crescente insofferenza per i dettami dell'estetica crociana cui compartecipa, sin dagli inizi del secolo, il dibattito polemico promosso dai vociani "dissidenti" quali Slapater, Boine o Soffici¹.

Siamo nel periodo del *retour à l'ordre*: all'indomani del primo dopoguerra si assiste al rafforzamento di un movimento di restaurazione tradotto, in termini culturali, da un desiderio di rottura con gli eccessi delle correnti di avanguardia che avevano animato i primi anni del secolo. L'esigenza di equilibrio, rigore, riappropriazione della grande tradizione culturale nazionale, di cui i collaboratori de «La Ronda» si fanno primari portavoce, è strettamente legata alla condivisa coscienza di crisi di fronte al nuovo ordine generato dal primo conflitto mondiale. Si iscrive in questa prospettiva lo sviluppo di una riflessione circostanziata e problematica sul ruolo dell'Italia in Europa e sulle relazioni politico-culturali da stabilire con gli stati stranieri, al fine di ridefinire i fondamenti di una civiltà consapevolmente rinnovata².

Il primo numero de «La Ronda» è aperto significativamente dal *Prologo in tre parti* di Vincenzo Cardarelli. L'autore, proclamando il suo formale addio ai tempi rivoluzionari, auspica per la cultura italiana il ritrovamento di un simulacro di castità formale tramite il quale tornare a «farcì intendere» nella moderna civiltà europea:

A trent'anni la vita è come un gran vento che si va calmando [...]. Non sembrerà un paradosso se diciamo che dai classici, per i quali, come per noi, l'arte non aveva altro scopo che il diletto, abbiamo imparato ad essere uomini prima che letterati [...]. Dai romantici abbiamo ereditato un razionale disprezzo per la poesia *mitologica* che si fa ancora ai nostri tempi sotto il pretesto della sensibilità e

¹ Cfr. A. Mazzarella (a cura di), *Percorsi della «Voce»*, Liguori, Napoli 1989.

² Cfr. G. Luti, *Cronache letterarie tra le due guerre: 1920-1940*, Laterza, Bari 1966. Per una generale ricognizione sulle presenze della letteratura e della critica francese nei periodici italiani del periodo si vedano anche A. Hermetet, *Les revues italiennes face à la littérature française contemporaine. Étude de réception (1919-1943)*, Honoré Champion Éditeur, Paris 2003; E. Esposito (a cura di), *Le letterature straniere nell'Italia dell'Entre-Deux-Guerre*, Pensa MultiMedia, Lecce 2004.

delle immagini. Abbiamo poca simpatia per questa letteratura di *parvenus* che s'illudono di essere bravi scherzando col mestiere e giocano la loro fortuna su dieci termini o modi non consueti quando l'ereditarietà e la familiarità del linguaggio sono le sole ricchezze di cui si può far pompa uno scrittore decente. [...] Ritardata la nostra modernità di più di un mezzo secolo. A causa di avvenimenti storici che non è il caso di discutere, e rifatta l'Italia grettamente nazionalistica e provinciale nelle arti, la nostra letteratura in traducibile e poco valida ad attestare della nostra universalità tra le nazioni contemporanee, forse è giunto per noi il momento di uscire e di farci intendere in questo contagioso crepuscolo della civiltà moderna europea³.

Dalle colonne de «Il Baretto», rivista di ispirazione crociana di cui è fondatore nel 1924⁴, Piero Gobetti ribadisce con vigore la necessità di un duplice rinnovamento, di ordine intellettuale e morale, basato sul rifiuto del provincialismo nella ricerca di uno «stile europeo»:

Le confuse aspettative e i messianismi di questa generazione dei programmi [...] preparavano dunque l'atmosfera d'una nuova invasione di barbari a consacrare la decadenza. Anzi, i letterati stessi, usi agli estri del futurismo e del medievalismo dannunziano, [...] con la stessa audacia spavalda con cui erano stati guerrieri in tempo di pace, vestirono abiti di corte, felici di plaudire al successo e di cantare le arti di chi regna [...]. Abbiamo deciso di mettere tutte le nostre forze per salvare la dignità prima che la genialità, per ristabilire un tono decoroso e consolidare una sicurezza di valori e convinzioni; fissare degli ostacoli agli improvvisatori, costruire delle difese per la nostra nuova letteratura rimasta troppo tempo preda apparecchiata ai più immodesti e agli conquistatori [...]. Perciò invece di levare grida di allarmi o voci di raccolta incominciamo a lavorare con semplicità per trovare anche per noi uno stile europeo⁵.

La questione continua ad animare il dibattito lungo tutto il corso degli anni Venti: dalle pagine di «Solaria», nel gennaio 1928, Leo Ferrero pubblica quello che si rivelerà uno dei più significativi contributi alla discussione sull'europeismo.

³ V. Cardarelli, *Prologo in tre parti*, «La Ronda», I, 1° aprile 1919, pp. 3-6. Cfr. G. Langella, *Passaporto per «La Ronda»*, in «Otto/Novecento», I, 2000, pp. 89-104.

⁴ Sebbene non mancarono posizioni “dissidenti”, l'elezione di Benedetto Croce a guida ideologica per gli intellettuali del «Baretto» è comunemente riconosciuta e segnalata sin dal primo numero della rivista, firmato il 23 dicembre del 1924 da Natalino Sapegno con il titolo *Resoconto di una sconfitta*. Significativamente, Benedetto Croce vi pubblicò, il 1° maggio 1925, il famoso *Manifesto degli intellettuali antifascisti*. Cfr. G. Langella, *Il secolo delle riviste. Lo statuto letterario dal “Baretto” a “Primato”*, Vita & pensiero, Milano 1982.

⁵ P. Gobetti, *Illuminismo*, «Il Baretto», I, 23 dicembre 1924, p. 1. I contatti degli intellettuali del «Baretto» con il panorama letterario francese primonovecentesco furono particolarmente sentiti. Nel 1925 la rivista consacra alla letteratura d'oltralpe un numero doppio in cui figurano articoli di Giacomo Debenedetti, Eugenio Montale, Alberto Rossi e Guglielmo Alberti rispettivamente dedicati a Marcel Proust, Valéry Larbaud, Paul Valéry e André Gide.

Il giovane critico si interroga sul senso morale che l'appartenenza ad una collettività europea comporta e presuppone:

Quanti ne vedo delle penultime generazioni, chiusi nelle loro città illustri, splendidi e morte, nei loro caffè venerabili e lumacosi, attorniati dai pochi amici del mestiere, coi quali, nonostante il lungo commercio, non hanno litigato, vivere, in mezzo agli uragani che hanno devastato l'Europa in questi tredici anni, una vita tranquilla, che una guerra turba meno di una recensione maligna! Il mondo, per loro è un misterioso e vastissimo buio, in cui scintilla ogni tanto il lampione di un editore, in cui di quando in quando si sentono rullare le macchine tipografiche di una gazzetta. [...] Gli scrittori italiani non sono più europei perché non hanno la chiave della vita, non solo europea, ma universale, che è il sentimento morale. Interessarsi al mondo vuol dire, soprattutto, patirne; ma tutte le letterature, e più ancora le romanzesche, sono il frutto di questa sofferenza morale. Possiamo dire, perciò, che le più vaste animatrici della letteratura siano già le passioni politiche, ma più largamente ancora le passioni morali; perché lo studio del proprio paese è ispirato e guidato dal desiderio di giustizia⁶.

Tuttavia, in linea più con le posizioni del gruppo torinese di Gobetti che non con quelle dei sodali fiorentini, Ferrero prosegue riscontrando che l'impegno politico, dunque morale, non sia di per sé sufficiente a fare di una letteratura nazionale una letteratura europea. Per raggiungere un simile intendimento è indispensabile quello che l'autore definisce *senso della tradizione*, proprio già dei russi e dei francesi, i quali hanno saputo rivolgersi al passato in un'ottica di continuità, evitando lo *schianto* tra antichi e moderni:

L'antica letteratura francese è così presente nella vita letteraria solo perché tutti i moderni si riattaccano a qualche vecchio maestro. Nessuno scrittore, nessun filosofo può invecchiare: se l'asciutto e luccicante Valéry è cartesiano, Alain ha rinnovato lo stile succulento e magnifico di Montaigne. [...] Non c'è più, così, quello schianto fra gli antichi e i moderni che è tanto a svantaggio degli antichi, e dei moderni... quando diventeranno antichi: gli scrittori di tutti i tempi sono sempre moderni e continuamente riletti⁷.

L'autentico manifesto dell'uropeismo è pubblicato l'anno successivo nella prima pagina de «L'Italia letteraria» da Elio Vittorini. Pur riconoscendo l'importanza dell'opera di restaurazione estetica veicolata dalla «Ronda», l'orientamento dichiaratamente reazionario che presiede alla stessa appare per l'autore inconciliabile con le aspirazioni della nuova generazione di scrittori:

La nuova letteratura non era l'erede di Carducci, di Pascoli, di D'Annunzio, della "Voce" e del Futurismo; né d'altra parte poteva riprendere e continuare lo stato di spirito dei classici, fermatosi,

⁶ L. Ferrero, *Perché l'Italia abbia una letteratura europea*, «Solaria», III, 1, gennaio 1928, pp. 34-45. Cfr. G. Manghetti, *Appunti per l'uropeismo solariano e oltre*, in *Le riviste dell'Europa letteraria*, a cura di M. Rizzante e C. Gubert, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento 2002, pp. 187-200.

⁷ L. Ferrero, *Perché l'Italia...*, cit., p. 39.

in pieno Ottocento, alle *Operette Morali* di Leopardi. Che cos'era dunque questa nuova letteratura; dove attingeva la legittimità della sua esistenza, l'origine, la paternità, la continuità? [...] che avevamo davanti a noi?

L'occasione è propizia per ribadire la sua aperta polemica, tanto in relazione alla sostanziale inadeguatezza dell'estetica crociana, quanto alla vacuità dei movimenti di avanguardia:

L'Estetica di Croce ci lasciava freddi come una stella notturna, Sirio o Capella, lontana nel ricordo e nell'astronomia letteraria. [...] La letteratura che potremmo chiamare crociana si era giocata la posta. [...] Quanto al futurismo, le nostre opinioni [...] lo condannavano nel carattere: esso aveva esorbitato dalla storia letteraria, inferiore e mediocre già dalla nascita, forse del tutto privo di intelligenza, certo di validità intellettuale⁸.

Occorre tener ben presente questa parentetica introduzione al quadro di riferimento storico-culturale entro cui il dibattito critico si inserisce, poiché è in ragione del suo costituirsi che le letture francesi possono, in questi anni, agevolmente prestarsi all'inserimento nell'ordine dei principi ideologici di sobrietà e rigore enunciati da Gobetti e ai quali si erano ispirati anche i collaboratori della «Ronda». Non limitandosi a testimoniare l'esito di un'affinità elettiva, esse proponevano un modello ermeneutico alternativo, utile all'approccio con le letterature contemporanee, alle quali la critica crociana negava – per la quasi totalità – lo statuto artistico⁹.

Valéry, Alain e Du Bos sono in questo senso le principali personalità intellettuali di riferimento: i primi due proponendo uno studio sperimentale del testo, ragionato ed empirico, che presti attenzione ai mezzi espressivi e al metodo di lavoro dell'artista, senza per questo tentare di includerlo entro categorie estetiche predefinite, né di stabilirne. Il secondo offrendo l'esempio di una lettura empatica del testo, dai singolari risvolti esistenziali. Si trattava, insomma, di un progetto letterario ma al contempo etico: non è un caso, infatti, che i principali mediatori italiani dell'opera di Valéry (come pure di Alain) facessero parte del gruppo torinese dei gobettiani formatosi attorno al «Baretti», in linea con lo spirito critico piemontese «sensibile all'appello chiaro e lucido della ragione»¹⁰ e tradizionalmente aperto alle esperienze culturali d'oltralpe.

⁸ E. Vittorini, *Scarico di coscienza*, «L'Italia letteraria», I, 28, 1929, p. 1, ora in *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926 - 1937*, a cura di R. Rodondi, Einaudi, Torino 1997, pp. 121-125.

⁹ Cfr. B. Croce, *L'avversione alla letteratura contemporanea*, in *Letture di poeti e riflessioni sulla teoria e la critica della poesia*, Laterza, Bari 1950, pp. 300-306.

¹⁰ G. Barberi Squarotti, *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Mursia, Milano 1971, p. 98.

Dal 1922, anno di pubblicazione di *Charmes*, la presenza di articoli dedicati all'opera di Valéry nelle colonne dei maggiori periodici italiani è costante almeno fino all'inizio degli anni Quaranta. I giudizi sulla produzione lirica procedono parallelamente ai commenti sull'attività critico-speculativa¹¹ e si articolano preminentemente attorno alla valéryana teoria della creazione, che risulta orientata da un radicale relativismo scettico fondante l'istituzione di un fortunato parallelo tra arte e postulati logico-razionali, attraverso l'accordata primazia agli aspetti tecnici della messa in opera: dialogo, quello tra i due ambiti, pressoché inevitabile in considerazione di un autore che non dissocia mai la pratica letteraria dalla riflessione su di essa.

1.1 Emilio Cecchi

Con notizia di un epistolario

La stagione che consacra definitivamente la “rinomanza”¹² di Paul Valéry coincide col 1925, anno in cui si assiste a un'imponente fioritura di articoli dedicati alla sua attività di poeta, teorico e critico, certamente predisposta anche dal viaggio in Italia del 1924 e dalle conferenze tenute per l'occasione a Milano e Roma con lo scopo di rilanciare il rapporto col pubblico italiano cui il poeta, date le origini familiari lombardo-liguri, è ancestralmente legato¹³.

Il primo intervento dedicato alla sua opera era apparso in Italia già nel settembre 1922 a firma di Emilio Cecchi, precoce recensore di *Charmes*, raccolta pubblicata per le edizioni della «Nouvelle Revue Française» nel giugno dello stesso anno. «Sussidio utilissimo»¹⁴ pare fossero state le conversazioni con Giuseppe Ungaretti, il quale nel 1921 aveva espresso la volontà di votare lo spazio della sua pagina critica all'opera dell'autore francese, proposito che si concreterà solo a distanza di quattro anni¹⁵. Il poeta di Alessandria non tarda a

¹¹ Si consideri che nel 1919 esce per Gallimard l'*Introduction à la méthode de Léonard* accresciuta della *Note et digression*. La «Nouvelle Revue Française» pubblica alcuni estratti dell'*Eupalinos ou l'Architecte* nel marzo 1921, dialogo poi ripreso in volume nel 1923 insieme a *L'Âme et la Danse*, mentre l'edizione di *Variété* appare nel giugno 1924.

¹² Con riferimento all'articolo ungarettiano *La rinomanza di Paul Valéry*, pubblicato per «La Fiera letteraria», I, 1, 13 dicembre 1925, ora in *SI*, pp. 100-103.

¹³ Valéry tenne a Milano due conferenze: una su Baudelaire, la seconda su Leonardo da Vinci, poi replicate a Roma nello stesso 1924. Cfr. *infra* pp. 34-35. Sulle origini familiari e il rapporto con la città di Genova si rimanda alla preziosa biografia di Aghathe Valéry-Rouart, *Introduction biographique*, in *Œ*, I, pp. 11-71.

¹⁴ E. Cecchi, “*Charmes*” di Paul Valéry, «La Tribuna», 23 settembre 1922, ora in *Aiuola di Francia, saggi di arte e di letteratura*, Mondadori, Milano 1984, p. 273.

¹⁵ Si veda la lettera del 22 aprile 1921 inviata da Ungaretti a Cecchi: «La Nouv. Revue Française si precisa ora, come avrà visto, intorno a Marcel Proust e a Paul Valéry. Sul secondo spero, per quanto sia l'impresa ben difficile – nulla essendo stato pubblicato d'importante su di lui sin qui – di mandare un saggio alla

ringraziare l'amico Cecchi per la gradita menzione, testimoniando al contempo il suo vivo interesse per le più recenti pubblicazioni francesi:

Mio carissimo Cecchi,

ho letto l'articolo di Valéry: magnifico e, come dici, bene annotato. L'accento a mio riguardo mi ha fatto molto piacere, e l'ho soprattutto gradito come un segno del tuo affetto per me. È tra le poesie giovanili e *La Jeune Parque* che c'è la gran distanza: venticinque anni: *La Jeune Parque*, un volumetto di poche pagine, appartiene allo stesso ciclo dei *Charmes*, ed è uscita qualche tempo prima. Su Valéry c'è stato un numero unico del *Décan* con articoli di Gide, Vielé-Griffin, Fontainas, ed altri. [...] È un fascicolo importante, forse il documento più importante su Valéry. Sull'estetica di Valéry si dovrebbe forse anche consultare la sua prefazione alle poesie di Lucien Fabre. [...] Poi mi dicono ch'è uscita, nell'Europe Nouvelle, una specie di stroncatura del nostro di Dominique Braga, vi è contestato il suono dell'altra campana, e potrebbe essere utile darle una scorsa¹⁶.

L'intervento di Cecchi è di particolare interesse ai fini della nostra indagine in quanto svolge un'opera di mediazione fondamentale, come si vedrà di seguito, per la ricezione montaliana – ma non solo – dell'opera del poeta di Sète.

«Intelligence critique à la façon de Valéry», come lo definisce Benjamin Crémieux, Cecchi è stato tra i primi ad accostare le teorie della «Ronda» a quelle valéryane sulla base di un comune terreno che considera «l'effort nécessaire à la création de l'œuvre d'art [...] comme la résultante d'un certain nombre de conditions»¹⁷. Il critico italiano considera infatti l'apparizione di *Charmes* d'importanza tale da oltrepassare i confini «di un avvenimento strettamente francese»¹⁸, per arrivare a coinvolgere tutta la sensibilità occidentale; lamenta quindi il suo stupore per l'indifferenza mostrata, in un primo momento, dai maggiori movimenti intellettuali del tempo, con allusione esplicita alle personalità di Croce e Gentile: tentando in certa misura una via di conciliazione tra le teorie crociane e gli orientamenti programmatici della «Ronda», Cecchi ritiene essenziale distinguere il punto di vista teorico dell'idealismo storicistico dalla pratica della

Ronda», in L. Piccioni, *Ungarettiana*, Vallecchi, Firenze 1980, p. 177. Benché nel pregevole lavoro di Maria Laura Vanorio sia Giuseppe Prezzolini a figurare come colui che «aveva scritto, in assoluto, le prime pagine italiane sullo scrittore francese che aprivano la strada a tutte le interpretazioni e le traduzioni di Valéry», occorre rettificare che il contributo prezzoliniano appare appena qualche mese dopo l'intervento di Cecchi, nel dicembre dello stesso 1922; cfr. M.L. Vanorio, «Non chiamatemi maestro». *Episodi della ricezione italiana di Paul Valéry*, Libreria Dante & Descartes, Napoli 2002, p. 97.

¹⁶ Lettera senza data di Ungaretti a Cecchi, riportata da L. Piccioni, *Ungarettiana*, cit., p. 179; l'indirizzo che vi figura è Via Cappellini n. 3, dove Ungaretti abitava nel 1922. L'opera di Lucien Fabre alla quale si fa riferimento è *Connaissance de la Déesse*, Avant-propos de Paul Valéry, Société Littéraire de France, Paris 1920.

¹⁷ B. Crémieux, *Panorama de la littérature italienne contemporaine*, Kra, Paris 1928, p. 297 e pp. 290-291. Cfr. R. Trice, *Lo spirito europeo e la letteratura italiana. Con Benjamin Crémieux tra 1910 e 1943*, Philobiblon, Ventimiglia 2005.

¹⁸ E. Cecchi, «*Charmes*» di Paul Valéry, cit., p. 273.

composizione poetica, e fornisce a sostegno della sua tesi l'esempio di Euripide, che non ha mai avuto la pretesa di «mettere in versi Anassagora», allo stesso modo in cui Racine «non mette in versi il giansenismo»¹⁹.

Un discorso analogo potrebbe riferirsi, secondo Cecchi, all'applicazione autonoma che Valéry compie delle teorie bergsoniane, filtrandone soltanto la sostanza da plasmare in relazione alla propria arte. Per la prima volta in Italia il critico introduceva, riallacciandosi ai precedenti studi di Thibaudet e Rivière²⁰, un parallelo tra Valéry e Bergson: definito «poeta in vero senso creativo» e «inventore di modi di essere»²¹, secondo Cecchi il poeta di Sète aderisce all'estetica bergsoniana più di quanto non sia disposto ad ammettere, riuscendo a cogliere la realtà che suscita l'emozione secondo le condizioni illustrate dallo stesso Bergson, vale a dire «nell'attimo del suo farsi, nell'ingenuità del suo slancio vitale»²², dell'intelligenza còlta nelle sue fermentazioni prime. Si tratta di un'elementare emozione intellettuale in grado di forgiare la *materia suprema* del lirico, il quale, specchiandola in fuggevoli analogie, ne restituisce il senso carnale, lo «stato virtuale dell'intelligenza, del brulicame ideologico»²³. La corrispondenza con il pensiero bergsoniano è inoltre individuata nella percepita virtù di suggestione della forma *chiusa e rigorosa*, precisata in particolare da Valéry nel saggio sull'*Adonis* di La Fontaine, contestualmente ad alcune osservazioni sulla prosodia regolare e i suoi riflessi sul processo creativo, in cui è difficile non scorgere un riferimento diretto alle riflessioni bergsoniane in proposito dell'*effort intellectuel*.

L'ipotesi avanzata è senza dubbio alimentata dalle più recenti indagini critiche di area francese, ma ha in Cecchi origini precedenti: nel 1918 annotava infatti, menzionando Valéry, una riflessione sul sentimento del tempo come durata in funzione della sua percezione storica e psicologica:

Proust; e una quantità di scrittori simili: l'impressione strana, stonata, in certo modo insana che ci danno: è la *durée* portata, descritta, realizzata (obiettiva) in funzione di tempo: tempo musicale = ritmo. La *durée*, tempo psicologico / come tempo storico, assoluto. La forma invece, è il rapporto della *durée* con il tempo assoluto. Vedi le idee di Valéry per l'arte di La Fontaine e la prosodia chiusa. Vedi IV capitolo *Matière et mémoire*²⁴.

¹⁹ Ivi, p. 274.

²⁰ Si tratta, con ogni probabilità, degli studi di J. Rivière, *Paul Valéry poète*, «Nouvelle Revue Française», settembre 1922; A. Thibaudet, *La poésie de Paul Valéry*, «Revue de Paris», juin 1923; e soprattutto Id., *Paul Valéry*, Grasset, Paris 1923.

²¹ E. Cecchi, «*Charmes*» di Paul Valéry, cit., p. 273.

²² Ivi, p. 275.

²³ *Ibidem*.

²⁴ E. Cecchi, *Taccuini*, (Londra, 21 novembre 1918), libro VIII, Mondadori, Milano 1976, p. 359.

Appare ad ogni modo significativo rilevare che, non appena aver letto l'articolo, Valéry inviò prontamente a Cecchi una lettera – la prima, invero, di una parca corrispondenza – per ringraziarlo dell'attenzione riservatagli ma soprattutto per ribadire la sua scarsa conoscenza degli scritti bergsoniani, senza tuttavia escludere la possibilità di interpretare, *malgré soi*, la sua opera in questi termini:

Parigi, 40 Rue de Villejust XVI°

Egregio Signore,

non avendo suo indirizzo, non mi fu possibile ringraziarla più presto delle gentili righe che mi ha dedicato nella Tribune del 23 settembre.

Ho grandissime ragioni [sic] di trovare speciale soddisfazione nell'essere apprezzato [sic] in Italia. Mi scuserà di scrivere così male una lingua che non ho mai imparato, ma che ho sentito dalla prima infanzia sulla bocca materna.

Ora, mi permetta di rilevare nel suo articolo qualche punto inesatto =

Non sono a fatto [sic] Bergsoniano. Al meno [sic] credo di non esserlo. Conosco malissimo l'opera di Bergson, ed il mio pensiero fu sempre essenzialmente intellettualista. È possibile, però, che la mia opera si possi [sic] interpretare nel senso bergsoniano; ma l'autore non si sente tale..

La prego, Egregio Signore Cecchi, ricevere tutti i ringraziamenti miei, ed i più cordiali saluti

Paul Valéry²⁵

L'indagine di tale rapporto dialettico è approfondita nel secondo articolo che Cecchi dedica a Valéry, a distanza di un anno, ancora dalle pagine della «Tribuna». L'interlocutore principale è ora Albert Thibaudet, del quale era stato recentemente pubblicato un importante studio sul poeta di Sète²⁶. Altrove Cecchi non aveva risparmiato aspri giudizi sul lavoro del critico francese, polemizzando duramente contro «la superstizione

²⁵ Inedito. Lettera senza data, conservata nell'Archivio Contemporaneo "A. Bonsanti" del Gabinetto "G.P. Viesseux" (ACV), Firenze. È questa la prima lettera dell'epistolario Valéry-Cecchi: pur non recando l'indicazione della data, l'indirizzo che vi compare e l'allusione all'articolo cecchiano del 23 settembre 1922 lasciano desumere che si tratti di una missiva di poco successiva a quella data. Stando alla testimonianza di Libero De Libero, in almeno un'altra occasione Valéry avrebbe lamentato il suo dissenso rispetto all'etichetta di "bergsoniano" attribuitagli da Thibaudet: «Un pomeriggio andammo a sederci in piazza del Campidoglio. Scherzava sui passanti, sulle coppie di innamorati, sulla romanità che in quei giorni starnazzava più che mai nei giornali e negli ordini del giorno. D'un tratto cominciai a lamentarsi di Thibaudet che, nel famoso saggio, lo aveva trattato da bergsoniano [...]: "Eppure Thibaudet mi conosce bene, gli sono amico. Io sono semplicemente un poeta che non pensa con le idee altrui. Del resto io non amo Bergson"», in L. De Libero, *Valéry parente illustre*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1955, pp. 27-28. Pur rifiutando, apparentemente, l'accostamento con l'opera di Bergson, Valéry non manca di esprimere pubblicamente e in più di un'occasione la sua ammirazione per il filosofo suo connazionale (cfr. *Discours sur Bergson*, pronunciato all'Académie Française il 9 gennaio 1941, in *ÉP*, pp. 883-886).

²⁶ Il riferimento è al testo di A. Thibaudet, *Paul Valéry*, cit.

dell'intelligenza» di cui Thibaudet si faceva «augure supremo»²⁷ per il tramite, alluso ma non esplicitato, della «Nouvelle Revue Française». Cecchi rapporta infatti la pratica di Thibaudet alle teorie bergsoniane, denunciandone tuttavia l'uso errato che in senso più generale la critica – da Thibaudet a Rivière a Ghéon – aveva elaborato e prodotto delle stesse, ma soprattutto l'assurdo proposito di utilizzarle in funzione restauratrice e antiromantica. L'abilità di Thibaudet nella creazione di analogie, la sua peculiare attitudine a imitare lo stile dell'autore che esamina condurrebbe infatti, secondo Cecchi, a un risultato disviante che si limita a percorrere la strada dell'«arabesco intellettualistico, fantasista, caprizzante», prospettata come «segno dell'intelligenza che tutto intende, coordina e rischiera»²⁸. Tale rispondenza a un principio di restaurazione, che Thibaudet rivendica nel senso classico di primato della ragione, gli è invece, prosegue Cecchi, in massima parte preclusa. Del volume che il critico francese consacra all'opera di Valéry vengono infatti messi in evidenza gli stessi pregi e difetti dei precedenti studi su Mallarmé, Barrès e Maurras:

[...] critica, in altre parole, polimorfa, [...] con accenni, mescolati, su tutte le scale, vuoi metafisica, vuoi retorica, o aneddotica; fiorettature, divertimenti, arpeggi, ipotesi azzardose e piatte banalità; e, insieme a tutto questo, anche nel nuovo libro, una quantità di bellissime e solidissime cose²⁹.

In una simile quantità di “bellissime cose” rientra il merito di aver polarizzato l'attenzione critica verso quello che, «con pochi dubbi, può considerarsi il maggior lirico vivente»³⁰, riproponendo su questo terreno l'utile raffronto con l'estetica di Bergson. Thibaudet muove infatti da un'analisi dell'opera poetica di Valéry che rintraccia le sue prime relazioni con i classici del XVII° secolo, col parnassianesimo e col simbolismo, rispetto ai quali si colloca come ad un nodale crocevia: «la preoccupazione parnassiana del *mestiere* diventa in Valéry meditazione sull'arte e [...] sul fatto espressivo. Il contenuto psicologico di Racine diventa passione metafisica»³¹. La lettura bergsoniana interverrebbe esattamente a questo punto, quale corollario metafisico del clima sospeso tra mallarmismo e simbolismo in cui cominciano a prendere forma le meditazioni valéryane.

I canoni di rigore, controllo razionale e disciplina della costruzione tecnica parrebbero in effetti inconciliabili con il carattere di fluidità e perpetua trasformazione che identifica per Bergson l'emozione lirica. Merito di Thibaudet sarebbe esattamente l'aver portato alla

²⁷ E. Cecchi, *La critica di Thibaudet*, «La Ronda», II, 12, dicembre 1920, ora in *Aiuola di Francia*, cit., p. 363.

²⁸ Ivi, p. 369.

²⁹ Id., “*Valéry*” di Thibaudet, «La Tribuna», 2 novembre 1923, ora in *Aiuola di Francia*, cit., p. 280.

³⁰ Ivi, p. 281.

³¹ Ivi, p. 283.

luce quanto di bergsoniano vi fosse, a fronte di tale dicotomia, non solo nella poesia ma soprattutto nel metodo di Valéry: l'atto creativo non può concretizzarsi se non in virtù di questa dualità, a tratti tragica, a tratti armoniosamente composta, situata a fondamento di una speculare polarità tra il «rifiuto di scegliere», tipico dello spirito puro, e «l'obbligo della scelta», che determina invece l'atto creativo. E Valéry, sostiene Cecchi, «sceglie di essere colui che sceglie [...]». Ma le possibilità e le espressioni respinte non rimangono sterili e danno la vittoria alla possibilità e all'espressione prescelta»³²; concorrono anch'esse, in altre parole, al criterio che orienta l'opzione decisionale e, conseguentemente, al processo della creazione artistica.

In occasione delle conferenze romane tenute dall'autore francese nel '24³³, Cecchi pubblica un terzo articolo che si presenta come una sorta di unione tra i testi del primo e del secondo, incorporati in un unico saggio, in cui senza più riserve Valéry è riconosciuto «il maggior lirico della Francia contemporanea, e forse, non della Francia soltanto»³⁴, e il volume di Thibaudet definito, malgrado i limiti rilevati, «capolavoro critico»³⁵ della sua opera. Tornato in Francia, Valéry scrive a Cecchi in merito alla lettura di quest'ultimo articolo:

Vence
Alpes Maritimes
Le 3 mai 1924

Caro Cecchi,

Ma questa volta, scriverò in francese!

J'ai lu votre article de La Stampa au moment de quitter l'Italie, sur le quai de la gare de Gênes. Puis Ungaretti me l'a envoyé, et enfin je le reçois de vous, réexpédié de Paris. Et donc je l'ai lu trois fois, ou plutôt je l'ai entendu trois fois, car le timbre de votre voix demeuré dans mon oreille se substituant à la typographie impersonnelle. Pendant que vous me parliez ainsi de moi-même, je pensais que la Fortune avait été large avec moi, puisqu'elle m'avait donné pour lecteurs et pour critiques des hommes aussi sincères et aussi pénétrants que vous, mon cher Cecchi, et quelques autres, ici et là. Quand on a rencontré ces témoins et ces juges, l'horizon de notre vie mentale est déterminé. L'œuvre qui semble faite pour n'importe qui, est en réalité une correspondance privée entre l'auteur et une petite famille d'esprits..

Voyez-vous, Cecchi, je suis bien content de mon voyage en Italie, et des heures que j'y ai passées en contact avec des camarades si affectueusement attentifs. L'emozione intellettuale dont vous

³² Ivi, p. 282.

³³ Cfr. *infra*, p. 29 e pp. 34-35.

³⁴ E. Cecchi, *Paul Valéry*, «La Stampa», 24 aprile 1924, ora in *Aiuola di Francia*, cit., pp. 284-285.

³⁵ Ivi, p. 285.

parlez, je la ressens le plus quand je me trouve avec des hommes vraiment purs – et j'appelle ainsi ceux qui mettent au dessus de la littérature, le sentiment et la volonté de la connaissance, – sans lesquels la littérature est une misérable et médiocre industrie..

Je vous remercie, et vous serre les mains, en vous priant de présenter mes hommages à Madame Cecchi.

Paul Valéry³⁶

Insistendo sull'importanza di *Charmes* per la diffusione della fama, ma soprattutto dell'«influsso di Valéry»³⁷ in Italia, in un nuovo intervento del 1925 Cecchi ripercorre l'incontro con il *maître* attraverso le loro conversazioni. Anche in questa occasione Valéry non tarda ad inviare al critico italiano una lettera di ringraziamento per il contributo, in cui nomina Giuseppe Prezzolini e menziona il saggio che Alfredo Gargiulo avrebbe di lì a breve dovuto consacrare alla sua opera³⁸:

Domenica

Caro Cecchi,

Ho la malattia di perdere gli indirizzi.. Mancandomi il suo, non ho risposto, che nella mente, al bellissimo articolo che Lei ha scritto sopra di me.

L'ho posto fra ii più carii che si fece al soggetto del P.V.

Ma incontrando Prezzolini giovedì al banchetto del PEN Club, ho colto la felice occasione e ho questo [sic] da lui l'indirizzo che sospiravo per avere.

Mi è dunque ora possibile di ringraziare il mio acuto e gentile analista. Ha fatto di me un ritratto che deve essere esatissimo [sic].

Quello che manca a questo squizzo [sic] è quello che solo io potrei aggiungerci. Faccio allusione alle mie vere opere e ricerche intime, che mai non ho rese pubbliche finora. E forse che mai...

Queste però spiegherebbero la mia – diciamo filosofia – ma filosofia non è.

Filosofia è dottrina generale e generalizzabile. Ma ho dato sempre la compiacenza mia a dottrina singolare e propria, fatta per me, alla misura mia..

Caro Cecchi, non è impossibile che si [sic] vediamo assai presto. Possibile che prenda posto a bordo della squadra francese che va in giugno prossimo a Napoli; è possibile anche sbarcando a

³⁶ Inedito, ACV.

³⁷ E. Cecchi, *Conversazioni con Paul Valéry*, «La Stampa», 10 marzo 1925, poi parzialmente confluito nell'articolo *In morte di Paul Valéry*, «La Tribuna del popolo», agosto 1945, ora in *Aiuola di Francia*, cit., p. 292.

³⁸ Del quale aveva ricevuto notizia da Ungaretti, come si legge nella lettera databile tra il 25 e il 27 maggio 1925: «Gargiulo prepara un gran lavoro sulla Sua opera. Credo sarà ottimo. Sarà più di un articolo. Quasi un libro. E in Italia la Sua fama sale. Certo Ella è per noi il più gran poeta d'oggi. Non Le dico ciò per adularLa; ma certo Ella è per noi, la voce più alta della poesia, che abbia risuonato dopo quella di Baudelaire», in L. Rebay, *Ungaretti a Valéry: Dodici lettere inedite (1924-1936)*, «Italice», vol. 58, n. 4, 1981, p. 316.

Napoli, ritornando in Francia per via di terra, possi [sic] fermarmi qualche ora in Roma, il tempo solo di stringere le mani di diversi amici..

Tutto questo è possibile.. Sospeso a mille circostanze.

La prego di salutare Ungaretti se lo vede ed anche il Gargiulo. Ho visto che doveva questo scrivere anche lui sopra di me. Ma non ho più niente saputo di tel [sic] articolo.

La ringrazio ancora, e le mando tanti saluti e eccellenti ricordi

Paolo Valéry³⁹

Lo studio di Gargiulo non fu mai condotto a termine, ma il critico partenopeo pioniere della critica stilistica in Italia, che insieme agli amici Cecchi e Ungaretti⁴⁰ era stato tra i primi sostenitori della “linea valéryana” a partire almeno dal 1925, riaffermerà di lì a breve tale dichiarato impegno nei suoi studi di letteratura contemporanea⁴¹.

Non sono conservate tracce di ulteriori scambi epistolari fino al 1929, quando Cecchi scrive a Valéry per ringraziarlo dell’invio della ristampa del *Monsieur Teste*. Non era in effetti inconsueto che Valéry inviasse personalmente, a quanti gliene facessero richiesta, le sue più o meno recenti pubblicazioni, evidentemente di difficile reperimento al di fuori dei confini francesi.

³⁹ Inedito, ACV. La lettera è senza data, ma collocabile intorno al maggio-giugno 1925, dato il riferimento alla crociera che Valéry avrebbe di lì a breve compiuto sulla corazzata *Provence* (nel giugno 1925), e l’allusione all’articolo di Gargiulo, di cui aveva ricevuto notizia da Ungaretti nella sopracitata lettera del 25-27 maggio 1925.

⁴⁰ Ungaretti ne parla con affetto e devozione anche nella lettera in cui annuncia a Valéry la nascita di sua figlia: «Ho avuto una bambina. È stata battezzata l’altro giorno. Gargiulo era compare. Nella prima fotografia la vedrà colla mamma. Nell’altra vedrà Gargiulo, e a sedere, vicino a Gargiulo, il suo discepolo, che le sembrerà un diplomatico bolscevico – ma non sono ebreo», in L. Rebay, *Ungaretti a Valéry: Dodici lettere inedite...*, cit., p. 316.

⁴¹ Cfr. A. Gargiulo, *Sull’idea di lirica*, in *Il fiore della lirica*, a cura di A. Capasso, E. Falqui, Carabba ed., Lanciaio 1933; e soprattutto Id. *Scritti di estetica*, a cura di M. Castiglioni, Le Monnier, Firenze 1952. Scrive O. Macri: «A poeti e critici militanti, anch’essi scrittori, come Ungaretti e Gargiulo, Cecchi e De Robertis, Solmi e Montale, non interessava tanto, in prima istanza, la qualifica di teoricità o praticità dell’arte, ancorché restasse fondamentale l’elemento gnoseologico-salvifico, quanto la costanza e continuità del processo spirituale-materico della creazione artistica, certamente unitario nella differenza dei mezzi espressivi, ma soprattutto unico nella espressione corrispondente ai mezzi di ciascuna arte, dalla prima ispirazione o intuizione al faticoso ultimo punto fermo finale o l’ultima pennellata o colpo di martello o nota musicale», Id., *Sulla poetica di Eugenio Montale attraverso gli scritti critici*, in Atti del Convegno internazionale *La poesia di Eugenio Montale*, (Milano, 12-14 settembre, Genova 15 settembre 1982), Librex, Milano 1983, pp. 413-434, p. 425.

Si allude pertanto al prosieguo di un sodalizio epistolare che, sebbene sporadico, resta evidentemente vivo negli anni:

11, Corso d'Italia, Roma

22 settembre 1929

Illustre e Caro signor Valéry,

da tanto tempo volevo ringraziarla di avermi mandato la ristampa di "Monsieur Teste", e mi dispiaceva di non averlo fatto. In questi giorni, ho ricevuto l'ultimo numero di "Commerce", con le sue magnifiche note di letteratura; che mi sembrano, in quest'ordine, fa le sue cose più belle e più profonde. Non so dirle con quanta gioia le ho lette e rilette; e le ho segnalate agli amici.

Si ricordi qualche volta di me, e riceva i saluti di mia moglie e dei bambini, che si ricordano sempre della sua visita. Quando tornerà a Roma? Mi creda, suo vecchio e devotissimo

Emilio Cecchi⁴²

Alla lettura delle note valéryane in «Commerce» Cecchi accenna anche in una cartolina inviata da Berkeley nel febbraio 1931, durante il lungo soggiorno statunitense:

Berkeley Cal. 14 febbraio 1931

To Paul Valéry, 46 Rue du Villejust, Paris XVI, France

Ho letto sue cose bellissime in Commerce e nelle N.R.F.

Mi preparo a tornare in Europa, dopo una permanenza di sei mesi negli Stati Uniti e un bellissimo viaggio nel Mexico. Spero di rivederla presto a Parigi o a Roma. Non dimentichi il mio vecchio affetto.

Emilio Cecchi

(University of Berkeley)⁴³

Esprimendo il desiderio di fare presto ritorno a Roma, meta prediletta delle numerose peregrinazioni italiane, Valéry torna a scrivere a Cecchi nel novembre 1933.

Dopo l'occasione delle prime conferenze romane del 1924⁴⁴, infatti, la crociera sul Mediterraneo del 1925 a bordo della corazzata *Provence* e il breve soggiorno del settembre 1929 nel golfo di Napoli prima, a Roma poi, dove visita la Biblioteca Vaticana in vesti non

⁴² La lettera, qui riprodotta per intero e conservata presso il *Fond Valéry* della Bibliothèque Nationale de France – BNF (collocazione Mf 2794), è stata parzialmente riportata da M.L. Vanorio, *Non chiamatemi maestro...*, cit., p. 66-67.

⁴³ Inedito, *Fond Valéry* – BNF (collocazione Mf 2682).

⁴⁴ Cfr. *infra*, pp. 34-35.

ufficiali, Valéry è di nuovo in Italia: a San Remo, il 6 marzo 1933, tiene la conferenza *Dialogo sulla poesia* organizzata da Francesco Pastonchi⁴⁵, e il 16 maggio – dopo una tappa a Barcellona – è solennemente ricevuto all'Università di Genova, occasione che suscita il fermento della stampa locale⁴⁶. Il 17 è quindi a Milano⁴⁷ e il 18 a Firenze, dove il giorno seguente, presso Palazzo Vecchio, tiene una nuova conferenza su *Musica e Poesia* di cui dà notizia ufficiale il periodico «La Nazione»⁴⁸.

Questo il ricordo annotato da Valéry nei *Cahiers*:

Arrivé au V(ieux) Palais. Foule, fleurs dans les rues, gardes – Podestà della Gherardesca etc. – Delacroix, aveugle, manchot bestial, assosté d'une maigre femme enceinte – Enfin P.sse de Piémont – presentation. Puis conf(éren)ce dans la salla magnifique du dugento. Je suis sur la corde. Un tyre prend des notes. [...] *After dinner* – salon, Je cause avec la C.esse de la Ghrardesca très gentille – et le C.te Guicciardini. Puis sur D'Annunzio avec Gherardesca qui me reconduit à Excelsior – après départ de cérémonie de AARR. Petite foule dehors⁴⁹.

Lasciata Firenze, dove durante un pranzo in casa Placci aveva conosciuto Giovanni Papini⁵⁰, Valéry parte per Roma: il 24 maggio discute su *Amphion et Sémiramis* ed è ricevuto, per la seconda volta, da Benito Mussolini⁵¹. Il soggiorno romano è naturalmente l'occasione per incontrare Cecchi e Ungaretti, spesso riuniti a casa di Gargiulo, dove anche Paulhan e Gide erano soliti trovarsi quando di passaggio per la città capitolina. Il 27 maggio si reca quindi a Napoli per replicare la conferenza su *Musica e Poesia* presso il “Circolo degli Illusi”⁵², mentre il 30 arriva a Genova, passando di nuovo per Roma, e di lì fa ritorno in patria.

⁴⁵ Cfr. F. Pastonchi, *Giorni con Paolo Valéry*, «Nuova Antologia», 16 luglio 1933. Si veda anche C. Martini, *Pastonchi e Valéry*, «Idea», 9 maggio 1945.

⁴⁶ Escono negli stessi giorni gli articoli: *Paul Valéry festeggiato a Genova*, «La Stampa», 16 maggio 1933; *Il ricevimento di Paul Valéry all'Università e all'Alliance*, «Il Lavoro di Genova», 16 maggio 1933; *Valéry parla dei suoi scritti*, «Corriere della sera», 16 maggio 1933.

⁴⁷ Anche in questa occasione la stampa locale dedica ampio spazio alla notizia, si vedano: *Paul Valéry al Convegno*, «L'Ambrosiano», 17 maggio 1933; *Paul Valéry al Convegno*, «Il Popolo d'Italia», 17 maggio 1933.

⁴⁸ Dove si legge: «Ieri alla conferenza che Paul Valéry, l'illustre scrittore e Accademico di Francia, ha tenuto, per iniziativa del Comitato per il Maggio Musicale Fiorentino, nel Salone dei Duecento di Palazzo Vecchio, Firenze intellettuale era presente [...]», *La conferenza di Paul Valéry in Palazzo Vecchio*, «La Nazione», 20 maggio 1933, p. 3.

⁴⁹ P. Valéry, *C*, XVI, 1933, p. 377.

⁵⁰ Valéry appare curiosamente richiamato dalla fisionomia di Papini e annota nei *Cahiers* (*C*, XVI, 1933, p. 380): «[...] Déj(euner) Placci (Via Alfieri 7) avec Papini qui a tête génie, ton de terre – face / plate à front genre puissant – Cheveux en cube. Il y a aussi Soffici, un San Miniatelli écrivain, le Podestà della Gherardesca. La Pazzi. Papini parle peu et moi beaucoup. Il me donne un livre de vers. Poesia in versi et me fait signer 2 ou 3 livres de moi [...]».

⁵¹ La prima risale al soggiorno romano del 1924.

⁵² I periodici locali tornano a dedicare ampio spazio alla notizia della conferenza, si vedano: *Paul Valéry agli Illusi*, «Corriere di Napoli», 27 maggio 1933; *Paul Valéry agli illusi*, «Il Mattino», 27 maggio 1933; *Alfonso XII e Paul Valéry alla mostra fascista*, «Il Mattino», 27 maggio 1933; *Stasera Valéry parlerà agli Illusi*, Roma, 27 maggio 1933; *Paul Valéry: Musica e Poesia*, «Il Mattino», 28 maggio 1933.

Alludendo anch'egli a un pregresso scambio epistolare, forse proprio in relazione alla recente occasione di incontro, è ora Valéry a porgere i suoi auguri e ringraziamenti a Cecchi, senza menzione della specifica circostanza:

Paris, Gare Saint Lazare, 24.11.1933

Merci ! Tous mes vœux et mes souvenirs. Mon espoir, aussi, de revenir à Roma cette année et de vous revoir à loisir.

Valéry⁵³

La presunta difficoltà di reperimento delle più recenti pubblicazioni valéryane è confermata dalla successiva cartolina indirizzata da Cecchi a Valéry, in cui si fa riferimento all'avvenuta ricezione dell'*Idée fixe*:

Roma, 11 avril 1934

to Mons. Paul Valéry de l'Académie Française,
rue de Villejust 40, Paris XVI, Francia

M. et cher Valéry,

Je reçoy en ce moment l'*Idée fixe*, et sur le point d'en commencer la lecture je devre [sic] vous rémercier du souvenir et vous envoyer ainsi de la part de ma femme, et ainsi pour Madame Valéry, mes meilleurs pencés [sic] et l'expression du désir de vous revoir bientôt à Rome.

Votre très dévoué

Emilio Cecchi⁵⁴

Dalle ultime missive pervenuteci emerge invece la personalità di un Cecchi fortemente impegnato sul fronte della mediazione culturale tra Francia e Italia, come si deduce dalla lettera di presentazione per un giovanissimo Gianfranco Contini, in quegli anni a Parigi per condurre ricerche presso la Bibliothèque Nationale de France⁵⁵:

⁵³ Inedito, Carte postale, *Fond Valéry* – BNF (collocazione Mf 2682).

⁵⁴ Inedito, *Fond Valéry* – BNF (collocazione Mf 2794).

⁵⁵ Non sono conservate testimonianze a conferma dell'avvenuto incontro tra Valéry e il giovane Contini. È certo significativo che l'illustre studioso italiano apra il famoso *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare* proprio nel nome di Valéry, celebrando la novità di una poetica che intende il testo come prodotto di un lavoro mai concluso. Stefano Agosti sostiene infatti che l'eredità dell'opera valéryana in Italia (se si eccettuano i casi di Ungaretti e Luzi) sia stata primariamente raccolta dalla scuola critica continiana, cfr. Id., *Valéry en Italie*, in «Bulletin des études valéryennes», 69/90, novembre 1995, pp. 36-51.

11 Corso d'Italia,
Roma 29 marzo 1936

Illustre e caro Signor Valéry,

non ho coraggio di scriverle nel mio francese sempre più arrugginito.

Da qualche settimana, volevo ringraziarla dell'invio di *Variété III*, con le sue parole gentili. Lei sa che cosa sono per me i Suoi libri, e come in essi ritrovo, con sempre nuovo amore e profitto, pagine che mi affrettai sempre a cercare e studiare, alla loro prima apparizione sulle riviste.

Con la presente vorrei pregarla di vedere il mio amico prof. Gianfranco Contini, un giovane studioso di letteratura francese, antica e moderna, che è Parigi per ricerche su manoscritti della Nazionale. È uno dei critici più nuovi e saporiti dell'Italia di oggi: e lei sa che non mi arrischierei mai a presentarle una persona di cui non sapessi che vale qualcuno dei momenti che Ella potrà togliere al suo lavoro. Grazie, se Ella vorrà fargli gentile accoglienza; e sono certo che, cotesto incontro, non resterà per il mio amico senza profitto.

Tante e tante cose, anche per la Sua Signora, anche sa parte di mia moglie.

Suo aff.mo

Emilio Cecchi⁵⁶

E per Antonio Aita, segretario generale della commissione argentina del Comitato per le relazioni intellettuali:

11 Corso d'Italia, Roma
25 ottobre 1938

Illustre Signore ed Amico,

Mi permetto di presentarle il dott. Antonio Aita, Argentino, del Comitato per le relazioni intellettuali; il quale ha preparato e presentato, a Roma, una bellissima "Mostra del libro Argentino": mostra che sta per trasferirsi a Parigi. Il dott. Aita è anche un acuto scrittore, e io ho letto di lui alcuni saggi molto penetranti su T. Mann, A. Huxley e sul nostro Moravia. Egli desidera molto di vederla, nella sua doppia qualità di studioso e di critico ed in quella di dirigente Il Comitato per le relazioni intellettuali. È per sua cortesia che, ad una presentazione di qualche personaggio ufficiale, egli ha preferito questa mia, di antico studioso e ammiratore del poeta Valéry; e credo che da un vostro incontro possano nascere iniziative utili e fruttuose. La ringrazio caldamente delle cortesie e dell'attenzione che Ella vorrà dedicargli; come se esse fossero fatte a me stesso.

È un pezzo, ormai, da quando La vidi a Roma; da allora, ho fatto un viaggio di otto o nove mesi negli Stati Uniti ed in Messico, e sono tornato soltanto alla fine dello scorso luglio. Ho visto con grande piacere il libro su Degas. Mia moglie si unisce a me, per esser ricordata a Lei ed alla Signora.

⁵⁶ La lettera, qui riportata per intero e conservata presso il *Fond Valéry* – BNF (collocazione Mf 2682), è stata parzialmente riportata da M.L. Vanorio, *Non chiamatemi maestro...*, cit., p. 123.

Voglia ricevere i sensi della mia vecchia amicizia ed ammirazione.

Suo dev/mo aff/mo

Emilio Cecchi⁵⁷

1.2 *I primi interventi:*

Prezzolini, Rossi, Raimondi, Ortolani, Burresti

Stando alla testimonianza di Giuseppe Prezzolini, sembra sia stato Gabriele d'Annunzio a segnalare prima di ogni altro, in Italia, la grandezza di Valéry:

Dicono che nelle veglie di Fiume, in certe giornate più penose, quando occorreva un grande battito d'ali per sollevarsi sopra le contingenze della vita, D'Annunzio leggesse il *Cimetière marin* di Valéry. Cosa che suggerirebbe troppe osservazioni delle quali la più onesta soltanto dirò: che per quanto si dica della forza e delle conoscenze di D'Annunzio resta sempre in lui ogni tanto la capacità di meravigliarsi fin dove e come prima di altri giunga⁵⁸.

Si tratta di una nota di colore della quale Prezzolini, pur sottolineando nell'opera del poeta francese una certa oscurità di contenuti, si serve per riconoscere in Valéry «il più tradizionale e regolare dei compositori di versi», interpretazione fertile all'ascolto dei successivi lettori ed esegeti valéristi. Ripropone quindi alcune osservazioni mutate da Henri Charpentier e Dominique Braga a sostegno della tesi che rinveniva nei versi di Valéry un certo astrattismo verbale, facendo di seguito notare come le strofe del *Cimetière marin* e di *Palme* si succedessero in ordine diverso in due differenti edizioni, e che nella prima di esse il verso di *Palme* 'Départage sans mystère', diventasse nella seconda, esattamente all'opposto, 'Départage avec mystère'. Cecchi, leggendo l'articolo prezzoliniano, aveva prontamente ribattuto che

in composizioni di così alto lirismo un nesso logico, una determinazione di modo e di tempo hanno infinitamente meno importanza dei valori di ritmo, di suono, d'intonazione e di movimento; di tutti quegli elementi misteriosi che veramente fanno la poesia e le danno significato, quasi indipendentemente dalle singole parole⁵⁹.

⁵⁷ Inedito, *Fond Valéry* – BNF (collocazione Mf 2682).

⁵⁸ G. Prezzolini, *Note di letteratura francese. Paul Valéry*, «Il Convegno», III, 11/12, dicembre 1922, p. 688. D'Annunzio aveva infatti confessato all'amico Doderet di essere stato «séduit par la solide architecture et la savante musique des vers de Valéry et par tout ce qu'ils révèlent de sévère volonté», cfr. G. Tosi, *D'Annunzio et Valéry*, Ed. Tosi Antiquariato, Firenze 1960, p. 10.

⁵⁹ E. Cecchi, "*Valéry*" di Thibaudet, cit., pp. 281-282.

Posizione, invero, in certa misura accolta dallo stesso Prezzolini, il quale rintraccia la cifra distintiva della statura intellettuale di Valéry nella capacità di creare «versi staccati, armoniosi, pieni di materia poetica [...] dove il passaggio dall'una all'altra immagine, dall'uno all'altro motivo, dall'una all'altra ideazione è spesso così fragile, così abissale, che non lo possiamo seguire»⁶⁰. Né, del resto, ci sarebbe dato: al caratteristico *esprit de géométrie* che informa la sua poesia è infatti strettamente necessario, secondo Prezzolini, «quel vago e indefinito [...] che è proprio dell'algebra»⁶¹.

Il direttore del «Convegno» Enzo Ferrieri decide di inviare a Valéry il fortunato saggio prezzoliniano apparso nella sua rivista, cogliendo l'occasione per domandare al poeta francese l'onore della sua presenza⁶²: nell'aprile 1924 Valéry è dunque in Italia, precisamente a Milano, dove presso Palazzo Gallarati-Scotti tiene una conferenza su Baudelaire e una seconda su Leonardo da Vinci⁶³. Durante il soggiorno milanese, d'Annunzio indirizza a Valéry un telegramma nel quale esorta «son frère» a fargli visita: il poeta di Sète accoglie con entusiasmo l'invito e si reca a Gardone prima di dirigersi a Roma⁶⁴, dove il 20 aprile replicherà le conferenze milanesi.

Troviamo traccia di questo breve incontro nei *Cahiers*: è infatti lo stesso d'Annunzio a condurre in automobile Valéry sino al Vittoriale, guidando, a quanto pare, a una velocità folle per l'epoca:

D'Annunzio / 120 à l'heure / Attente – Allemands / Entrée – / 1er Petit Salon (189 -) Odeur d'encens – Feu violent éclairant cette pièce artificieuse – Boiserie -Sacristie -Lui < moi – / Conversation italo-française / Fiume – Cim(etière) marin⁶⁵.

A riceverlo alla stazione di Roma è invece Giuseppe Ungaretti, organizzatore delle conferenze capitoline su incarico di Jacques Rivière⁶⁶, come testimonia la lettera del 24 marzo 1924 inviata dal poeta italiano al *maître*:

⁶⁰ G. Prezzolini, *Note di letteratura francese. Paul Valéry*, cit., pp. 685-686.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Nella lettera del 9 marzo 1923, conservata presso il *Fond Valéry* – BNF (collocazione Mf 2747) e riportata da M.L. Vanorio, “*Non chiamatemi maestro*”..., cit., pp. 98-99.

⁶³ In data, rispettivamente, 9 e 11 aprile.

⁶⁴ Valéry e d'Annunzio si incontrarono in quell'unica occasione, ma mantennero vivo uno scarno rapporto epistolare, cfr. G. Tosi, *D'Annunzio et Valéry*, cit.; si vedano anche R. Dollot, *Ricordi italiani, D'Annunzio e Valéry. Con uno studio su Giulio Grassi*, trad. di L. Gasparini, A. Pittore, Ed. dello Zibaldone, Trieste 1952; E. De La Rochefoucauld, *Paul Valéry et l'Italie*, «La Revue de Paris», 59, mars 1952, pp. 94-104; J. Hytier, *Valéry et le cimetière des réminiscences*, in *Baudelaire, Mallarmé and Valéry. New Essays in Honour of Lloyd Austin*, Cambridge University Press, 1982.

⁶⁵ P. Valéry, *C*, IX, 1924, p. 886.

⁶⁶ Si veda la lettera di Ungaretti a Rivière del 20 marzo 1924, in L. Rebay, *Ungaretti a Valéry: Dodici lettere inedite*..., cit., p. 314.

Ce sera aussi pour moi un très grand plaisir d'aller vous attendre à la gare. Comme nous ne nous connaissons pas personnellement, je vais essayer de vous donner un peu mon signalement pour que vous me reconnaissez au caso où je n'aurais pas l'intuition de vous deviner parmi les voyageurs: je suis de taille moyenne, un peu courbé, entièrement rasé, je porte de grosses lunettes bordées d'écaïlle [...].⁶⁷

È questa la già menzionata occasione in cui Valéry incontra, per la prima volta, Emilio Cecchi e Giuseppe Prezzolini. Secondo la vivace testimonianza di Carlo Martini:

A Roma Paul Valéry amava soprattutto incontrarsi con Ungaretti e Cecchi. Ungaretti gli faceva da *cicerone*: una instancabile, documentatissima guida. E Roma ("ruderì" a parte) molto gli piaceva. [...] Alloggiava alla pensione White, Palazzo Simonetti, in via Vittoria Colonna, 11. Dalla sua finestra godeva lo spettacolo della cupola di San Pietro. [...] Con Cecchi c'era anche Giuseppe Prezzolini. Valéry era in ottima forma: vivace: sprizzava intelligenza da tutte le parti. [...] Era un conversatore finissimo. Con gli amici italiani conversava in francese e in italiano (un italiano quasi perfetto) [...]. Un altro giorno – qualche anno dopo la sua visita a Ungaretti – lo ritroviamo in casa di Emilio Cecchi. E c'erano: Ungaretti, Gargiulo e Sergio Ortolani⁶⁸.

Nel 1925 Alberto Rossi, che aveva anch'egli conosciuto il *mâitre* in occasione delle conferenze italiane dell'anno precedente, pubblica un articolo per «Il Baretto» nel quale ricorda con affetto l'incontro e ribadisce la sua curiosità per i *Cahiers* menzionati in quella circostanza da Valéry, «quantità di note che da venticinque anni veniva prendendo in certi quaderni dove esse giacevano commiste, difficili a decifrare, peggio a rintracciare»⁶⁹.

Il commento del gobettiano, che si mostra sempre maggiormente interessato all'impronta di ordine letterario trasmessa dalla valéryana teoria della creazione, arriva a stabilire un'assoluta identità tra «attività scientifica e artistica» nell'opera dell'autore francese: in entrambe, infatti, «avviene che lo spirito universale concreti le risultanti del proprio travagliarsi tra le cose in immagini che impongono una nuova rappresentazione del mondo»⁷⁰. Rossi si rivolge quindi all'esposizione del *sistema spirituale* di Valéry e, anticipando una suggestiva ipotesi ripresa e sviluppata dallo stesso Ungaretti⁷¹, istituisce

⁶⁷ Lettera del 24 marzo 1924 di Ungaretti a Valéry, *Ibidem*.

⁶⁸ C. Martini, *Valéry a Roma*, «Capitolium», 6, 1960, p. 28. In una pagina dei *Cahiers* (CA, IX, 1924, p. 928), Valéry annota a proposito del soggiorno romano, riflettendo polemicamente sugli itinerari "obbligati" compiuti dai turisti: «Voyages – Musées – Ceux du Vatican vus en 75 minutes – Qu'est-ce qui prouve qu'ils soient moins bien vus qu'en huit jours ils ne le seraient? Jouir – Être touché – Être pourvu, enrichi – Ressources nouvelles. Les uns remplissent un programme qu'ils n'ont même pas fait. Les autres se donnent des ressources».

⁶⁹ A. Rossi, *Paul Valéry*, «Il Baretto», II, 6/7, aprile 1925, p. 27.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Scrive Ungaretti: «[...] un paragone con Leopardi si potrebbe sempre fare, non dico per lo spirito e la qualità dell'opera, diversissimi, ma per lo svolgimento e c'è analogia tra i due anche nella facoltà d'equilibrio», in *La rinomanza di Paul Valéry*, cit., p. 103. L'anno seguente, Ungaretti torna sull'argomento nell'articolo *Va*

un singolare parallelo con Leopardi: nonostante la manifesta diversità di linguaggi, Rossi vi coglie una generica affinità con alcune idee estetiche di Valéry, quali «l'ammirazione per l'armonia antica» e «il famoso contrasto nell'uomo tra ragione e natura»⁷². Si tratta, com'è evidente, di un accenno parentetico all'apparenza fortemente dubitativo – che non mancò, tuttavia, di interessare in seguito altri critici, da Capasso a Burresi a Ojetti a Valeri –⁷³, ma non del tutto marginale, poiché racchiude l'immagine feconda, a fondamento di tanta parte delle future letture esegetiche, di un Valéry a pieno titolo classico ed erede ideale dei grandi modelli della tradizione.

L'interesse rivolto al classicismo di Valéry torna ad essere messo in evidenza da Giuseppe Raimondi: nello stesso 1925 e ancora dalle pagine del «Convegno», Raimondi affronta, nei sei paragrafi delle sue *Divagazioni*, tematiche di varia natura, dall'estetica allo stile, dalla poesia ai dialoghi, sulla scorta di alcune delle linee direttive che saranno successivamente sviluppate nel saggio *Il cartesiano Signor Teste*, pubblicato nel 1928 per le Edizioni di Solaria e annunciato nello stesso anno dalle pagine de «La Fiera Letteraria», che ne anticipava alcuni estratti⁷⁴. Esaminando il testo dell'*Eupalinos* e i saggi raccolti in *Variété*, il critico inserisce Valéry in un'ipotetica genealogia che lo apparenta ad Edgar Allan Poe, del quale era stato traduttore, esattamente come Baudelaire e Mallarmé:

[...] tutti e tre questi scrittori, Baudelaire, Mallarmé, Valéry troppo naturalmente si sono applicati allo studio e alla traduzione di Poe, in epoche diversissime, per non conservarne una traccia duratura. Il loro discorso tesse sempre ad essere, più che umano, preciso. Vediamo difatti Valéry cercare nelle lettere il rigore, l'inevitabilità dei numeri, in frasi conseguenti come la dimostrazione di un teorema, e attingere solo così ad una patetica bellezza intellettuale, pari a quell'ebbra perfezione che si dice raggiungano i grandi matematici⁷⁵.

citato Leopardi per Valéry?, pubblicato per «Il Mattino», 3-4 giugno 1926 con il titolo *Arte e problemi, appunti di Valéry*, ora in *SI*, pp. 104-110; cfr. anche la sezione *Note* alla p. 903.

⁷² A. Rossi, *Paul Valéry*, cit., p. 27.

⁷³ Cfr. in particolare U. Ojetti, *Lettera a Paul Valéry*, «Pègaso», II, 4, aprile 1930, pp. 472-475, in cui le prose valéryane sono paragonate allo *Zibaldone* in virtù di un'analoga purezza di spirito: «Non ho nominato Leopardi invano e, come dite voi, Je vais divaguer sérieusement. La lettura del così detto Zibaldone è, caro Valéry, la sola cosa oggi da paragonare alle vostre prose. L'una e l'altra m'esaltano con la loro esattezza ed acutezza, e insieme mi riposano con la lor varietà», p. 473. Diego Valeri, nell'articolo *Della poesia francese d'oggi*, «Pègaso», IV, 8, agosto 1932, pp. 129-141, accomuna i due poeti sulla base del concetto di «Non-Essere» inteso come unica realtà assoluta. Di U. Ojetti sull'opera di Valéry cfr. anche *Cose viste*, terza serie, Treves, Milano 1926.

⁷⁴ G. Raimondi, *Paul Valéry*, «La Fiera letteraria», IV, 7, febbraio 1928. Si veda anche Id., *Ringraziamento per "Commerce"*, «Il Convegno» VI, 9, ottobre 1925, in cui Raimondi ringrazia Valéry per le edizioni di «Commerce» e l'invio di un'edizione del *Monsieur Teste* prima della pubblicazione del suo lavoro. Il *maître* invia infatti in questi anni a Raimondi tre lettere, pubblicate il 20 settembre 1955 per «Il Mondo» con il titolo *Tre lettere di Paul Valéry*.

⁷⁵ Id., *Divagazioni intorno a Paul Valéry*, «Il Convegno», VI, 2/3, febbraio-marzo 1925, p. 94.

Se per la poesia il riferimento precipuo è individuato, piuttosto che in Mallarmé, nella «classica sinfonia baudelairiana»⁷⁶, per la prosa il critico ripropone l'abusato paragone con l'opera cartesiana. Considerando, tuttavia, l'intelligenza poetica di Valéry come espressione del suo *esprit de finesse*, il filosofo che meglio si presta a rispecchiare la sua «posizione spirituale»⁷⁷ è, in ultimo, individuato da Raimondi in Pascal⁷⁸. Quanto alle cifre stilistiche, questione sulla quale il critico avrà occasione di tornare nel sopracitato saggio, Raimondi tratteggia il profilo di un'espressione «fatt[a] di indugi e di sospensioni naturali, [...] che portano il verso a svilupparsi con una sorta d'incantata lentezza». L'immagine, invece, che compare agli occhi del lettore come una sorta di folgorazione, è definita «appena creata», e il suo destino è «d'illuminare una pagina sorella che si compie dalla prima, e ripete per così dire l'eterno rinascere della farfalla al bozzolo»⁷⁹.

Siamo ancora nel corso del 1925 quando Sergio Ortolani pubblica, dalle pagine de «La Cultura», un nuovo, lungo articolo dedicato a Valéry in cui stabilisce, in senso all'analisi della valéryana teoria della creazione artistica, una corrispondenza dialettica tra gli scritti di estetica e l'esercizio poetico, giacché nei primi l'autore «non si rivolge ad altro fine che di svelare in chiarezza di definizioni ciò che [...] cerca d'esemplificare nel simbolo della sua stessa poesia: la natura e le forme dell'attività creatrice»⁸⁰.

Al pari della più larga parte del panorama critico italiano a questa altezza cronologica, tuttavia, analizzando separatamente l'ambito della produzione teorica in prosa da quello dell'opera in versi, Ortolani reputa «il Valéry prosatore e critico, certo assai meno noto da noi [...] da pregiarsi più che il poeta, anzi uno dei più nutriti, immaginosi e sottili scrittori d'*essais* che conti oggi la Francia»⁸¹; ed eccettuando alcune «penetranti osservazioni e intuizioni del Valéry intorno alle arti», non manca di esprimere le sue riserve rispetto al reiterato inciampo nell'intellettualismo francese, sotto il quale parrebbe cadere «tutto lo sfondo estetico del suo pensiero»⁸². Un merito viene però riconosciuto come irrefutabile: quello di aver superato il mito romantico dell'ispirazione per mezzo della rielaborazione dell'idea leonardiana dell'"ottimo universale", quello stato interiore presente tanto nell'artista, quanto nell'uomo di scienza, che costituisce il punto di

⁷⁶ Ivi, p. 95

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Un paragone con Pascal viene avanzato anche da Aldo Capasso, che scrive: «Se Pascal era scettico, e soffriva e aveva bisogno di Dio, Valéry è scettico, ma si consola davanti a una macchina», in Id., *Paul Valéry. Léonard et les philosophes*, «Solaria», V, 1, gennaio 1930, p. 37.

⁷⁹ G. Raimondi, *Divagazioni intorno a Paul Valéry*, cit., p. 94.

⁸⁰ S. Ortolani, *Alcune idee di estetica di Paul Valéry*, «La Cultura», IV, 10, agosto 1925, p. 447.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² Ivi, p. 455.

convergenza tra “invenzione” e “creazione”. La discussione sulla concezione dell’arte espressa da Valéry permette così a Ortolani di tornare a manifestare la sua polemica contro quelle dottrine – il riferimento all’estetica crociana è chiaramente implicito – che difendono oltranzisticamente il culto assoluto dell’ispirazione, dimostrando di non comprendere come la «matrice dell’incosciente» riponga la sua natura nel cosciente, del quale rappresenta «il crepuscolo e l’alone»⁸³.

La via suggerita da Valéry, che si chiarisce da principio come «umanissima», potrà quindi spingere altri artisti, negli auspici del critico, al di là della «divina ignoranza dell’ispirato», per condurli ad appropriarsi di

ogni sapere e non a prescindere, limitandosi a quella esperienza verbale e formale che d’altro canto acquista tutto il suo valore quando essi se ne valgono al fine di esprimerci una visione elaborata e concreta del mondo, e perciò non estranea né dimentica dei problemi che quotidianamente premono filosofi e scienziati⁸⁴.

Stando a quanto documentato da Maria Laura Vanorio, e come testimonia già chiaramente l’articolo di Ortolani, sono questi gli anni in cui cominciano a farsi strada gli argomenti di una particolare lettura critica, tesa a «riconoscere nell’opera di Valéry e soprattutto nelle prose, la presenza dell’elemento filosofico»⁸⁵. Risiede esattamente in ciò, ritengo di credere, l’errore più diffusamente commesso – con rare eccezioni, ed è il caso di Ungaretti, come si vedrà di seguito – dalla compagine critica italiana in questo torno di anni: l’aver considerato separatamente i due ambiti di produzione, tentando di individuare il carattere filosofico delle sole opere di ordine teorico o critico, senza considerare che poeta e filosofo coesistono, in Valéry, nella persona dell’artista, non essendo il linguaggio un semplice elemento ornamentale: «le philosophe est en somme», scrive l’autore francese,

une sorte de spécialiste de l’universel; caractère qui s’exprime par une sorte de contradiction. De plus, cet universel n’apparaît que sous forme verbale. [...] À mon avis, toute Philosophe est une affaire de forme. Elle est la forme la plus compréhensible qu’un certain individu puisse donner à l’ensemble de ses expériences internes ou autres che gioca «le rôle même que des croquis en marge

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Ivi, pp. 455-456. Croce non mancò di replicare: «Ma di un saggio recente dell’Ortolani [...] noterò il pensiero principale, cioè l’asserzione dell’*importanza dell’attività logica nella creazione dell’opera d’arte*: la quale l’autore intende col Valéry come quella logica originaria ed essenziale del pensiero che per vigor d’Euclide è fatta di geometria e che è la riduzione grafica e dimostrativa dei suoi modi medesimi. [...] Se l’Ortolani trasportasse la sua attenzione dai problemi dell’estetica a quelli della logica [...], intenderebbe per quale ragione l’estetica è stata sempre guardinga e ostile verso la logica, ossia verso l’intrusione del pensiero realistico nelle cose dell’arte», ora in *Conversazioni critiche*, III, Laterza, Bari [1932] 1951, pp. 133-134.

⁸⁵ Cfr. M.L. Vanorio, “*Non chiamatemi maestro*”..., cit., pp. 112-113.

jouent quelquefois dans l'élaboration des expressions chez ceux qui écrivent. [...] *La parole, moyen et fin du philosophe*⁸⁶.

È Pietro Burresi, dalle colonne di «Solaria», a proporre uno studio analitico delle prose di Valéry volto alla ricerca della struttura e del significato di un supposto sistema filosofico: cresceva parallelamente l'urgenza di un confronto diretto con l'estetica crociana.

Quella che Burresi definisce «volontà e [...] capacità di chiarezza» del *maître*, con riferimento all'attenzione riservata ai rigorosi meccanismi dell'intelletto, a sua volta implicante l'opzione per la «Commedia Intellettuale» rispetto a quella «Umana o Divina», è messa in relazione alla «complessità di un sistema estetico che si complica di tutte le asperità della logica»⁸⁷. I processi della logica sarebbero tuttavia facilitati dalla forma poetico-artistica che la filosofia di Valéry assume anche nei dialoghi in prosa, dei quali è esaltata l'eleganza e l'inventiva. L'entusiasmo che il critico italiano mostra di nutrire per la bellezza dell'immagine valéryana di Leonardo, o meglio del «genio universale di cui Leonardo è il vivente simbolo»⁸⁸, non è esente dall'adombrare velati dubbi di ordine storicistico: lo spirito di Leonardo appare infatti a Valéry come una «combinazione regolare del nostro mondo intellegibile», cosicché, per la sua comprensione, non si renderebbe – erroneamente – necessario «collegarlo colla storia di una nazione, di una tradizione, di un'epoca determinata»⁸⁹. Eppure, benché si riconosca efficace la narrazione che le storiografie recenti offrono dei «vari personaggi [...] tra i soggetti empirici che si atteggiavano ad assoluti, tra gli assoluti le cui incarnazioni nelle varie realtà empiriche – si chiamino queste individuo, stato, classe, umanità, religione, cultura –», essa sembra come svanire in una «confusa mitologia», ogni qualvolta il dubbio torni a imporsi in misura tale che «neppure lo storicismo sappia darci qualche chiara indicazione su questa famosa individualità storica»⁹⁰. Nella conclusione, il riferimento all'estetica crociana si fa esplicito e Burresi rivolge un duro monito alla scuola filosofica italiana, apostrofandola come eccessivamente concentrata sulla «gnoseologia e sui problemi d'interpretazione della

⁸⁶ P. Valéry, *Léonard et les philosophes*, introduzione al saggio di L. Ferrero *Leonardo o dell'Arte*, Buratti, Torino 1929. Il saggio valéryano è stato poi pubblicato in *Les Divers Essais sur Léonard de Vinci de Paul Valéry commentés et annotés par lui-même*, Éd. du Sagittaire, Kra, Paris 1933, ora in *TPE*, da dove si cita, pp. 1234-1269: p. 1235; p. 1238 e p. 1258. Corsivo mio.

⁸⁷ P. Burresi, *Commento alle prose di Paul Valéry*, «Solaria», I, 7/8, luglio-agosto 1926 e 9/10, settembre-ottobre 1926.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *Ivi*, p. 35.

⁹⁰ *Ibidem*.

storia», per riconoscere in essa «il punto d'intersezione della Commedia Umana nella Commedia Intellettuale»⁹¹.

1.3 Leo Ferrero

Una delle personalità di maggior rilievo nel panorama culturale italiano degli anni Venti e dei primi anni Trenta è indubbiamente quella di Leo Ferrero. Gobettiano di origini torinesi, Ferrero nasce da una famiglia di intellettuali cosmopoliti aperta ai rapporti con l'Europa: suo padre Guglielmo è un noto storico antifascista, sua madre Gina è un medico, figlia di Cesare Lombroso. Drammaturgo di discreto successo⁹², nel 1928 si trasferisce a Parigi per sfuggire alle rappresaglie del regime fascista, quando era già uno dei più autorevoli, ancorché giovanissimo, redattori di «Solaria». Ferrero collabora a vario titolo alla rivista fiorentina fondata da Carocci fino alla morte, avvenuta nel 1933 a causa di un tragico incidente stradale a Santa Fe, dove si era trasferito l'anno precedente grazie all'ottenimento di una borsa di studio della "Fondazione Rockefeller" per una ricerca sugli Indiani del Nuovo Messico.⁹³

Sotto il dichiarato patrocinio intellettuale di Valéry, Ferrero recupera la figura di Leonardo per veicolare, proprio come il *maître*, alcune idee di estetica che intendevano discostarsi dalle posizioni dello storicismo. Nel 1928, quando era ormai prossima l'uscita del suo saggio *Leonardo o dell'Arte*⁹⁴, il giovane autore scrive a Valéry una lunghissima lettera

⁹¹ Ivi, p. 54.

⁹² Sembra che la rappresentazione della sua prima commedia nel 1924, dal titolo *Campagne senza Madonna*, avesse suscitato gli entusiasmi di Luigi Pirandello. Cfr. A. Kornfeld, *La figura e l'opera di Leo Ferrero*, Ed. Gutenberg, Verona 1993.

⁹³ A partire dal 1926 la censura fascista colpisce duramente Guglielmo Ferrero: viene interdetta la pubblicazione dei suoi contributi, ritirato il suo passaporto e istituite rappresaglie al fine di isolare l'intera famiglia Ferrero, tanto che la stessa attività di Leo è ostacolata. «Il Convegno» e «La Fiera letteraria», riviste delle quali era stato attivo collaboratore, comunicano al giovane critico l'impossibilità di continuare a pubblicare i suoi contributi. Guglielmo Ferrero lascerà l'Italia due anni dopo Leo, nel 1930, alla volta di Ginevra, dove resterà fino alla morte. Cfr. in particolare la lettera del 23 luglio 1927, riportata da Leo Ferrero, senza menzione del mittente, nel suo *Diario di un privilegiato sotto il fascismo*, pubblicato postumo dalla madre Gina nel 1946: «Caro Ferrero, [...] purtroppo Malaparte non mi ha dato notizie consolanti. Con tutta sincerità e molto a malincuore debbo dirti che la tua presenza alla "Fiera" non sarebbe gradita a Roma, non tanto per te personalmente, quanto per i precedenti politici di tuo padre», ora ripubblicato per Passigli, Firenze, 1993, p. 132. Per «La Fiera letteraria», in particolare, Leo Ferrero aveva tenuto una rubrica di tre numeri in cui riportava le sue considerazioni su Parigi attraverso i suoi viaggi: *Viaggio a Parigi. Saggio di topografia letteraria*, «La Fiera letteraria», II, 33, agosto 1926; *Viaggio a Parigi. Elogio della volontà creatrice*, «La Fiera letteraria», II, 34, agosto 1926; *Viaggio a Parigi. L'istinto della saggezza*, «La Fiera letteraria», II, 35, agosto 1926.

⁹⁴ Il saggio appare pressoché contemporaneamente a Torino per l'editore Buratti, e a Parigi, Éd. du Sagittaire, Kra, con il titolo *Léonard de Vinci ou l'œuvre d'art*, nel 1929. Costituendo, di fatto, il primo trattato apparso in Italia sul Leonardo di Valéry, il contributo di Ferrero conosce larga fortuna: dopo la sua pubblicazione, Ojetti scrive a Valéry: «Mandatemi, vi prego, l'indirizzo a Parigi di Leo Ferrero perché io possa ringraziarlo del suo (e vostro) libro», lettera senza data, collocabile intorno al 1930, riportata da A. Lo Giudice, *Motivi italiani in Paul Valéry*, Palumbo, Palermo 1984, p. 148.

nella quale espone, riassumendole, le linee programmatiche del suo lavoro domandandogli l'onore di una prefazione:

Je me sentirais donc le plus heureux des hommes si, en m'écrivant une préface, vous vouliez m'accepter comme votre disciple et témoigner que, en un certain sens, j'ai l'honneur et la chance de développer et de continuer quelques unes de vos idées. Une préface de vous serait, je pense, un des plus grands bonheurs de ma vie; non seulement pour le plaisir extrême qu'elle me donnerait, mais aussi parce-que je sais que je ne pourrai jamais répandre ces idées, qui me semblent importantes, sans le patronage intellectuel d'un homme comme vous⁹⁵.

Nel saggio, che si situa «tout à fait dans [la] ligne»⁹⁶ valéryana, Ferrero coglie lucidamente una delle principali questioni che interesserà i critici valérysti negli anni Trenta, continuando ad animare appassionatamente il dibattito nei periodici: quella relativa al mezzo espressivo e al lavoro tecnico dell'artista alle prese con la creazione.

Dalla concezione dell'arte che il critico dichiara aver ritrovato in Leonardo si può infatti trarre una definizione precisa, la stessa che informa tutta la prima parte dell'opera:

L'œuvre d'art est un tout, obtenu avec des moyens disproportionnés. C'est pourquoi, je pense que quand on juge une œuvre d'art, on sous-entend toujours ses moyens. Cela nous permet d'expliquer pourquoi nous jugeons la Divina Commedia plus belle que la Canzonetta a Nice, alors qu'elles sont parfait toutes les deux.⁹⁷

La seconda parte affronta invece la questione del “bello”: la soluzione che Leonardo fornisce in relazione al problema del bello nell'arte, inteso in termini di proporzionalità armonica, non sembra convincere del tutto il giovane autore, che si rivolge quindi verso la *Critica del Giudizio* di Kant per illustrare la capitale distinzione promossa tra «de beau naturel» e «de beau artistique», essendo il bello, nella filosofia kantiana, strettamente legato a un piacere che si intende universale:

[...] je commence par une analyse du beau naturel et je définis, comme beau naturel, celui qui nous donne un plaisir que nous ne pouvons pas expliquer; tandis que le beau artistique est, selon moi, celui qui nous donne un plaisir que nous pouvons et même que nous devons expliquer, pour en jouir⁹⁸.

⁹⁵ Lettera di Leo Ferrero a Paul Valéry del 23 giugno 1928, conservata presso il *Fond Valéry* – BNF (collocazione Mf 2747), e riportata per intero, unitamente ad altri stralci della corrispondenza Ferrero-Valéry, da M.L. Vanorio in “*Non chiamatemi maestro*”..., cit., pp. 45-46.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ *Ibidem*.

Valéry accetta la richiesta del *disciple* e gli invia da Parigi, nel 1928, la desiderata prefazione, per la quale Ferrero non manca di manifestare tutta la sua gratitudine⁹⁹, nonché le riposte speranze nella possibilità che lo scritto, «premier acte de libération contre la tyrannie de l'intuition pure»¹⁰⁰, possa sortire un impatto significativo in Italia¹⁰¹.

Non dissociando mai il discorso letterario dall'impegno politico nella difesa dell'ideale di un'Europa democratica, Ferrero si rende, inoltre, uno dei principali promulgatori delle relazioni culturali franco-italiane¹⁰². I rapporti che il giovane critico instaura a Parigi, non solamente con Valéry¹⁰³, ne fanno un mediatore privilegiato della contemporanea letteratura francese, propagandata in particolar modo dalle pagine di «Solaria», che Ferrero contribuisce a dotare di un preciso orientamento politico-culturale¹⁰⁴. Il periodico coniuga infatti l'esigenza di ricerca stilistica e formale interpretata dalla «Ronda», con l'apertura alle letterature europee propria di riviste come «Il Baretto».

La nozione di europeismo cosmopolita diventa il vessillo del periodico fiorentino acquistando valenze particolari soprattutto in relazione agli scenari culturali di area francese. Non stupisce allora che la «Nouvelle Revue Française», in quanto luogo di riflessione e dibattito per l'intero panorama letterario europeo, costituisca agli occhi dei redattori solariani il riferimento primario per gli artisti trattati o per le numerose opere recensite¹⁰⁵: André Gide e Paul Valéry, noti collaboratori del mensile francese¹⁰⁶, sono

⁹⁹ Scrive al *maître*: «[...] merci, merci, merci. Je n'oublierai jamais le coup d'épaule que vous avez bien voulu me donner en ce moment difficile de ma carrière, où je suis presque en train de changer de langue», lettera senza data di Leo Ferrero a Paul Valéry, conservata presso il *Fond Valéry* – BNF (collocazione MF 2747), e riportata per intero da M.L. Vanorio in «Non chiamatemi maestro...», cit., pp. 49-50.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Come ha notato L. Magnery, alcune osservazioni presenti nelle note al testo della prefazione di Valéry all'opera di Ferrero (che l'autore francese avrebbe pubblicato in volume nel 1933), si riallacciano al paragrafo d'apertura della lettera pubblicata due anni prima ne «L'Ambrosiano», in risposta a un'intervista di S. Timpanaro (dal titolo *Illuminazioni scientifiche*, «L'Ambrosiano», 2 gennaio 1931): le osservazioni si concentrano sulla spiegazione del concetto di scienza infallibile, risolto nello scioglimento del rapporto tra «sapere» e «potere» e quindi tra «teoria» e «produzione». Cfr. L. Magnery, *Valéry et Pétrarque à la lumière d'un texte peu connu*, «Studi francesi», 44, maggio-agosto 1977, p. 256.

¹⁰² A questo proposito si veda anche L. Ferrero, *Paris dernier modèle de l'Occident*, Rieder, Paris 1932, in cui la capitale francese, dipinta come luogo di sintesi ideale tra la civiltà greca quella romana, è assunta a modello di organizzazione politica, nonché di levatura morale di fronte agli sconvolgimenti dello scenario europeo.

¹⁰³ Si ricordano, tra gli altri, André Gide, André Malraux, Jean-Jacques Bernard, Robert de Flers, Denys Amiel, Charles Dullin.

¹⁰⁴ Cfr. S. Pautasso, *Gli studi francesi tra «Solaria» e «Letteratura»*, in *Gli studi francesi in Italia tra le due guerre*, Atti del XIV^o Convegno della Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura francese, (Urbino 15-17 maggio 1986), Quattro venti, Urbino 1987, pp. 207-218.

¹⁰⁵ A titolo indicativo, nel 1926 appaiono, in quattro numeri consecutivi, un elogio di Jacques Rivière (G. Titta Rosa, *Elogio di Rivière*, «Solaria», I, 3, marzo 1926), un articolo consacrato all'opera di André Gide, (R. Franchi, *I Quaderni di Gide*, «Solaria», I, 5, maggio 1926), il già citato contributo di Burrelli su Valéry (P. Burrelli, *Commento alle prose di Paul Valéry*, «Solaria», I, 7/8, luglio-agosto 1926, e I, 9/10, settembre-ottobre 1926), e negli anni immediatamente successivi degli interventi dedicati, tra gli altri, a Georges Duhamel, François Mauriac, Jean Paulhan e Jacques Chardonne.

¹⁰⁶ André Gide ne patrocina la fondazione nel 1909. La rivista è diventata un trimestrale dal 1999.

infatti due tra gli autori maggiormente presenti nella rivista. Discorso analogo è da riferirsi ai critici latenti delle teorie più largamente dibattute – non solo dalle colonne di «Solaria» – quali Larbaud, Alain, Du Bos e, anche su questo fronte, Valéry¹⁰⁷.

Il riferimento alla critica francese agisce in questo senso su un duplice asse: propone paradigmi interpretativi differenti nell'approccio a un tipo di analisi critica in cui la nozione di scuola non è debita¹⁰⁸, concorrendo per ciò stesso a mettere in discussione i dettami dello storicismo crociano, nonché il ruolo di primo piano del filosofo abruzzese nel contemporaneo panorama intellettuale italiano.

1.4 La “*bataille valéryenne*”:

Capasso, Ferrata, Consiglio

Gli anni Trenta si aprono nel segno di una «“*bataille valéryenne*”»¹⁰⁹ che assume il dichiarato scopo di illustrare e indicare una via alternativa, un «“controveleno”»: l'antidote»¹¹⁰ ai modelli estetici dominanti. La “battaglia” è introdotta primariamente da Aldo Capasso: traduttore, corrispondente ed esegeta di Paul Valéry, nonché poeta egli stesso e futuro teorico del movimento “realismo lirico” (dal quale nasce l'omonima rivista), amava definirsi «l'avocat du Maître» contro gli attacchi dei crociani¹¹¹.

¹⁰⁷ Giansiro Ferrata esprime bene l'affezione della sua generazione per la rivista francese, la cui lettura costituisce un momento essenziale di formazione per i giovani critici italiani: «[...] la N.R.F. stava al centro della cultura letteraria in Europa. Rinnovava ogni mese ed estendeva ai libri di Gallimard un'unità naturale dell'intelligenza e della fantasia, tra *esprit de géométrie* ed *esprit de finesse*, portando nelle sue misure spirituali un'attenzione al reale, un'ansia di esso, aperta sperimentalmente ai pericoli necessari», Id., *Dal taccuino di un Longobardo in Toscana (1954)*, in *Presentazioni e sentimenti critici (1942-1965)*, G. Mangiarotti ed., Cremona 1966, pp. 180-181. Scrive altrettanto indicativamente Carlo Bo: «la rivista – ormai da molti anni – era diventata il luogo ideale della migliore gioventù d'Europa, era il territorio dell'intelligenza, del riscatto, della salvezza. Puntualmente ogni mese avevamo imparato ad aspettare il numero bianco della N.R.F. e come il calendario di un'altra vita intellettuale e come l'indice di un'altra civiltà», *Che cosa è stata la “N.R.F.”*, in Id., *Letteratura come vita. Antologia critica*, Rizzoli, Milano 1994, p. 865. Cfr. anche G. Bosetti, *Les lettres françaises sous le fascisme. Le culte de la «N.R.F.» dans l'entre-deux-guerres face à la francophobie fasciste*, in «*Mélanges de l'école française de Rome*», I, 1986, pp. 383-432.

¹⁰⁸ Cfr. C. Bo: «[...] non c'è un maestro eccezionale per cui sia lecito stabilire una condizione di scuola e quindi dividere il campo in assertori e in oppositori di una teoria. [...] Eppure fra il 1910 e il 1940 non sono mancati dei veri maestri dell'arte della critica ma nessuno, né Rivière né Thibaudet né Charles du Bos hanno lasciato una scuola», in Id., *Della lettura e altri saggi*, Vallecchi, Firenze 1953, pp. 277-278.

¹⁰⁹ L'espressione è utilizzata da Aldo Capasso in una lettera indirizzata a Paul Valéry nel novembre 1930, conservata presso il *Fond Valéry* della Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet – BJD (collocazione VRY 210-211) e riportata per intero da M.L. Vanorio in “*Non chiamatemi maestro*”..., cit. p. 62.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ L'epiteto ricorre nelle corrispondenze Capasso-Valéry e Capasso-Monod conservate presso il *Fond Valéry* – BNF (collocazione Mf 4225), presso il *Valéry* – BJD (collocazione VRY 210-211) e parzialmente riportate da M.L. Vanorio in “*Non chiamatemi maestro*”..., cit., pp. 54-62.

Il primo intervento dedicato da Capasso a Valéry¹¹² risale alla fine degli anni Venti e presenta gli argomenti distintivi del dibattito a questa altezza cronologica: ricerca intorno alla presenza di una causa filosofica nell'opera in prosa dell'autore francese e definizione dei suoi termini costitutivi, che conseguentemente imponga un'analisi comparativa col modello crociano. In polemica con Gustav Cohen, che sulla scorta delle implicazioni ontologiche connesse alle categorie – volendo ricorrere a un vocabolario caro a Heidegger – di “pensiero poetante” e “poesia pensante”, aveva conferito al *maître* l'appellativo di “poeta-filosofo”, Capasso discute l'ormai logoro quesito su quale sia lo statuto da attribuire a questa singolare figura di artista, rivendicando la superiorità della sua produzione poetica rispetto alla riflessione teorico-speculativa, cui attribuisce carattere di non sistematicità.

D'altra parte, il dichiarato scetticismo valéryano verso la funzione ontologica del pensiero filosofico si pone in evidente contraddizione con il modello di poeta-filosofo. Vizio endemico della filosofia sarebbe infatti, secondo Valéry, l'essere «chose personnelle. Elle veut constituer comme la science un capital transmissible et qui s'accroisse. D'où les systèmes qui prétendent n'être de personne»¹¹³. Va cionondimeno considerato che se Valéry rifiuta di leggere la sua opera teorica come il frutto di un ragionamento filosofico, è perché il senso della sua filosofia è racchiuso nella creazione poetica, in quanto strumento di riflessione su se stessa: essendo l'arte costruzione tramite meditazione e applicazione di peculiari facoltà mentali, il poeta riflette creando, divenendo in questo modo filosofo di se stesso.

Capasso propende pertanto per un'ottica di valutazione accorta che muove, da principio, verso la ricerca di un punto di contatto con l'estetica crociana, di cui adotta le categorie estetiche¹¹⁴: la riproposta distinzione tra “poesia” e “non poesia” è infatti utilizzata al fine di documentare la comune volontà, crociana e valéryana, di sottrarre il testo poetico a ogni residuo di materia prosaica. La *conciliatio oppositorum* è però irrimediabilmente destinata a scontrarsi con la ferma negazione valéryana della consustanzialità tra principio concettuale e realizzazione formale («le fait de l'homme»,

¹¹² Cfr. A. Capasso, *La poesia di Valéry e la filosofia*, «Il Convegno», X, 11/12, dicembre 1929, pp. 553-556.

¹¹³ P. Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, TPE, pp. 1157-1158.

¹¹⁴ A. Lo Giudice riconduce la posizione di Capasso a un atteggiamento generale della critica, ritenendo irragionevole cercare di «trovare dei punti in comune fra le due estetiche, quando Valéry ha ribadito diverse volte di avere formulato un'estetica valida solo per se stesso»; aggiunge a sostegno della sua tesi come lo stesso Valéry, leggendo l'articolo del critico italiano, avesse commentato a margine del giornale (conservato presso il *Fond Valéryanum* – BJD): «[...] Filosofo non sono. Penso a mio modo e non vedendo altra generalità che la *mia* quella d'*uno*. E quando fo opera di poesia uso queste astrazioni familiari, personali – non per esprimer[le] ma per modulare, ecc.», in Ead., *Motivi italiani in Paul Valéry*, cit., p. 95.

dice il Socrate valéryano, «est de créer en deux temps. [...] *Le project est bien séparé de l'acte, et l'acte du résultat*»¹¹⁵. La teoria che vede nell'opera d'arte un prodotto di meditate procedure logico-razionali, sulla base delle quali si definiscono e prendono corpo specifiche modalità costruttive, è del resto sostenuta a pieno titolo anche dal critico italiano, il quale si era aprioristicamente posto dalla parte di «chi, sapendo l'eternità delle categorie, non pretende che l'uomo faccia a meno del proprio intelletto, ma, conscio dei suoi limiti, entro questi limiti vive coi suoi mezzi che sa relativi»¹¹⁶.

Capasso abbandona ogni accenno cautelativo dopo l'uscita del saggio di Ferrero, arrivando a definire lo scritto valéryano che apre l'opera un capolavoro di scetticismo filosofico, in grado di confutare l'intero sistema teoretico crociano:

L'autore dell'*Introduction*, nel nuovo *essai* si è proposto soprattutto di stendere una formidabile requisitoria contro la *pretesa di sapere* e di *conoscere la Verità*. [...] Senonché il Croce (riconoscendo e anzi affermando l'arbitrarietà di pseudoconcetti [...]) pretende che esistano concetti puri (concreti ed universali) superiori ad ogni critica empiristica: come il concetto di "spirito", di "estetica", di "arte", di "filosofia". Tali concetti puri sono costruiti esattamente come pseudoconcetti, e altrettanto arbitrari¹¹⁷.

La successiva pubblicazione della *Jeune Parque* tradotta da Capasso e prefata dallo stesso Valéry¹¹⁸ suscita gli entusiasmi di molta parte del consesso intellettuale (pareri oltremodo favorevoli sono espressi da Glauco Natoli, Sibilla Aleramo, Sergio Solmi, Alberto Consiglio, Giacomo Debenedetti, Salvatore Quasimodo, citando solo i nomi più noti)¹¹⁹, ma torna ad accendere la polemica dei crociani, tanto che il critico decide di indirizzare, dalle pagine del «Convegno», una lettera a Paul Valéry che costituisca anche un'aperta risposta al dibattito in corso. Nel ringraziare il *maître* per la prefazione concessa al suo lavoro di traduzione ed esegesi, Capasso individua per la prima volta, significativamente, una linea di comunanza tra Hölderlin, Mallarmé, Valéry e Ungaretti; ribadisce quindi l'importanza del ruolo di Valéry quale modello per una nuova generazione poetica,

¹¹⁵ P. Valéry, *EU*, pp. 128-129. Corsivo mio.

¹¹⁶ A. Capasso, *Fine del surrealismo*, «L'Italia Letteraria», III, 27, luglio 1927, p. 5.

¹¹⁷ Id., *Paul Valéry. Léonard et les philosophes*, cit., p. 52. L'articolo uscì per «Commerce» nel 1929 e fu successivamente riproposto per «L'Italia letteraria», II, 19 gennaio 1930. Seguirono le recensioni di Capasso a *Varété, II*, «L'Italia letteraria», II, 23, giugno 1930, in cui l'opera è accostata allo *Zibaldone* leopardiano; l'articolo *Mer Marines Marin*, «L'Italia letteraria», II, 42, novembre 1930 e *Cronache di letteratura francese: parole sulla poesia* (recensione a *Propos sur la poésie et la littérature*), «L'Italia letteraria», III, 12, marzo 1931.

¹¹⁸ Paul Valéry, *La Jeune Parque*, traduzione ed esegesi [di] Aldo Capasso seguite da una nota sull'aria di Semiramide e preceduta da una prefazione inedita di Paul Valéry, Fratelli Buratti ed., Torino 1930.

¹¹⁹ Cfr. M.L. Vanorio, *Non chiamatemi maestro...*, cit., pp. 57-60.

esprimendo la sua inquietudine per le sorti della gioventù italiana contemporanea, operante in un clima di “tirannia intellettuale”:

Ogni giorno, Maestro, io ed i miei amici, insaziabilmente curiosi di comunicare con i cervelli di Francia e con i cervelli d'Europa, siamo fatti il segno di ironie più o meno sottili. Poiché da Parigi viene la moda femminile, molti si rifiutano di credere che la nostra ammirazione per Voi non sia un fatuo omaggio alla moda¹²⁰. Poiché siamo giovani, ci suppongono leggeri. Poiché talvolta le nostre parole (quelle dei nostri *auctores*) sono un po' oscure, affermano che l'ermetismo è una faccia della vanità, un ornamento con affanno ricercato piuttosto che una ignuda espressione sveltamente nata. [...] Coloro che ci sono avversi qui in Italia, caro Maestro, s'appoggiano – per intero o parzialmente – sulla concezione dell'Arte (e dello Spirito sistematizzata dal nostro filosofo idealista Benedetto Croce. [...] Vi dirò dunque, per mezzo del linguaggio crociano, che questi nemici dell'ermetismo, accusano di logicismo e di arbitrarità l'arte *ermetica*, la cui difficoltà e complicazione attribuiscono a un processo deformativo intervenendo inopportuno, per opera della logica, sul primo fondo intuitivo e sperimentale¹²¹.

Sulla linea tracciata da Capasso si pone anche Giansiro Ferrata, giovane solariano recensore della *Jeune Parque*. Il giudizio sulla traduzione e l'esegesi di Capasso è prudente, tuttavia interviene in sua ferma difesa affermando che

[...] quest'altro frutto degli amori di Aldo Capasso con Paul Valéry (che giunge mentre non s'è spento fra noi il successo e scandalo del *Léonard et les philosophes*: da poco abbiamo conosciuto, su una paginetta della “Critica”, un signor Valéry gonfio di presunzioni e d'ignoranze) avrà certo già offeso, e anche un po' divertito i semiseri Catoni che ci stanno introno.

L'importanza del magistero di Valéry viene ricondotta alla capacità di rifiutare l'assimilazione di certi «demoni» entro l'ordine di idee dell'ottimismo idealistico e storicistico. La “negazione” della storia si tradurrebbe perciò, in Valéry, nella predilezione ad opporvisi, nel presentimento

di un ordine irraggiungibile più caro, e nell'amore dei *monstres* ai quali esso si può specchiare. È il fondo... romantico di Valéry. L'attaccamento iniziale a un equilibrio assoluto non metafisico, ma umano, l'insoddisfazione degli equilibri storici, un senso della vita che parte sempre dall'uomo solo anziché dal rapporto fra vari uomini¹²².

¹²⁰ Il riferimento polemico è qui rivolto soprattutto all'articolo di Arrigo Cajumi, *Le colpe della critica*, «L'Italia letteraria», VI, 29, luglio 1930.

¹²¹ A. Capasso, *Lettera a Paul Valéry*, «Il Convegno», XI, 7/8, agosto 1930, pp. 294-295. È significativo notare che nove anni dopo lo stesso Capasso tornerà a intervenire nel dibattito per condannare duramente gli esiti dell'ermetismo italiano, cfr. *infra* p. 64.

¹²² G. Ferrata, recensione a *La Jeune Parque* di Paul Valéry tradotta da Aldo Capasso, «Solaria», VI, 5, maggio 1931, p. 53.

L'interpretazione di Ferrata è certamente suggestiva, ma solo parzialmente condivisibile. Non parrebbe infatti questa la cifra caratterizzante la “negazione” della storia in Valéry, il quale non vi si pone “contro”, ma piuttosto “al di là”, o, ungarettianamente, prima o oltre, come si tenterà di illustrare di seguito¹²³.

Anche Alberto Consiglio, giovane traduttore e corrispondente di Valéry, aveva dedicato una recensione al saggio valéryano *Léonard et les philosophes* che apre l'opera di Ferrero: il critico prende in esame le posizioni dei due autori, sottolineando come entrambi disconoscano le premesse deduttive dell'idealismo per giungere ad una concezione dell'arte intesa come «un tutto ottenuto con una parte», o, in altri termini, «un microcosmo»¹²⁴. Definisce quindi il lavoro di Ferrero come uno dei pochi esempi italiani, insieme agli scritti di Debenedetti, di «una critica liberamente intuitiva, che attinge al sentimento e all'esperienza [...] per esercitare un'azione formativa»: l'attività di interpretazione creativa del pensiero dispiegata da Ferrero è infatti riconosciuta come il «precedente italiano ed originario della *contrainte* valéryana»¹²⁵. Siamo in presenza, sostiene Consiglio, di un genere di interpretazione «viva» ed «esauriente», talché la successiva elaborazione di un “bello naturale” e di un “bello artistico” risulta «implicitamente contenuta nella prima distinzione tra natura e arte»¹²⁶. Giunge in ultimo ad esaminare il saggio introduttivo di Valéry, definito a sua volta come l'unico pensatore vivente che possieda una reale «coscienza del concreto»¹²⁷. Dando prova di rifiutare il concetto di identità tra forma e contenuto, Valéry formulerebbe altresì il suo personale «principio dell'idealità»¹²⁸ tra i due elementi, ponendo in essere una distinzione tra l'estetica del filosofo e quella dell'artista: il primo non può concepire separatamente forma e sostanza senza accordare priorità all'uno o all'altro termine, ma, lungi dal limitarsi a perfezionare la conoscenza della verità, compie «un'azione di gran lunga maggiore; egli crea»¹²⁹; e quando il suo fine, che possiede il senso dell'*universale* e dell'*ostinato rigore*, si fa propriamente artistico, l'opera raggiunge quel grado di indipendenza tale da renderla un tutto a partire da una parte, o, in termini strettamente valéryani, «quelque chose de rien»¹³⁰.

¹²³ Cfr. *infra*, pp. 56-57.

¹²⁴ A. Consiglio, *Problema di Leonardo*, «Solaria», V, 1, gennaio 1930, ora in Id., *Paul Valéry, saggi e ricerche per il centenario*, Gabriele e Mariateresa Benincasa ed., Napoli 1971, p. 102.

¹²⁵ *Ivi*, p. 103.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ *Ivi*, p. 106.

¹²⁸ *Ivi*, p. 107.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ P. Valéry, *Léonard et les philosophes*, cit., p. 1257.

Il fatto di dedurre l'arte dalla filosofia, prosegue Consiglio, non sarebbe tuttavia pensabile se l'artista non possedesse un'inequivocabile attitudine filosofica. In una precedente occasione Consiglio aveva potuto discutere i termini di una simile disposizione in Valéry, pur cogliendo lucidamente la mancata volontà di dar luogo a una strutturata dottrina filosofica: «la sua filosofia», scrive, «non è un sistema; niente in lui è organico che non sia l'opera d'arte. Il suo pensiero va per salti, a frammenti, con ritorni e ripetizioni»¹³¹. Eppure, sostiene Consiglio, è esattamente il giovanile ideale di perfezione, perseguito attraverso la trasposizione del rigore impeccabile «dalla forma allo spirito», nel tentativo di «invenzione di un uomo ideale»¹³², a connotare l'*Introduction à la méthode de Léonard* come un saggio filosofico. L'atteggiamento spirituale che vi soggiace diverrà, tuttavia, dolorosamente cosciente solo alla luce della «lunga, penosa e silenziosa esperienza, nell'attuale Valéry di *Eupalinos*»¹³³.

Conclude quindi esaltando lo spirito di ordine e di chiarezza, che è spirito tipicamente classico in Valéry, e la precisione del suo linguaggio contro ogni accusa di oscurità. La coscienza analitica valéryana sarebbe infatti necessaria per comprendere «le fasi successive attraverso le quali un oggetto si ricollega ad un altro che non ha apparentemente niente in comune con esso»¹³⁴, ma il suo metodo, significativamente, non si compone solamente nel mostrare con chiarezza queste fasi, bensì soprattutto nel provarle: la questione del metodo si collega direttamente alla considerazione del mezzo espressivo che assumerà un peso centrale nell'avanzare del dibattito negli anni Trenta.

¹³¹ A. Consiglio, *Saggio su Valéry*, «Lucerna», luglio-agosto 1927, ora in Id., *Paul Valéry. Saggi e ricerche per il centenario*, cit., p. 65.

¹³² Ivi, p. 43.

¹³³ Ivi, p. 46.

¹³⁴ Ivi, p. 49.

CAPITOLO II

I *MILIEUX* CRITICI E LETTERARI SULLO SFONDO DELLA POLEMICA CROCIANA

2.1 Croce su Valéry

Apparirà a questo punto lecito domandarsi quale fosse la posizione dello stesso Croce rispetto alla polemica sul “caso Valéry” che ha costituito, in massima parte, il filo conduttore degli articoli fin qui considerati.

Anna Lo Giudice sostiene che nel comune atteggiamento di rifiuto delle posizioni crociane da parte dei giovani esegeti valérysti sia possibile scorgere un sostanziale fraintendimento delle teorie dell'autore francese¹³⁵. Ciò è parzialmente vero nella misura in cui si sia tentato di rintracciare, in questa lettura, l'esito di un magistero: laddove la scrittura di Valéry, come aveva indicato ripetutamente egli stesso, era concepita per esaurire il proprio significato nell'esperienza dell'io, irripetibile e non replicabile neppure dal suo creatore¹³⁶. Libero De Libero si spinge ad asserire che il “caso Valéry” sia di per sé inesistente, orchestrato dai critici di parte crociana che imputavano al poeta francese la responsabilità, «invero non motivata che dalla loro idiosincrasia»¹³⁷, della decadenza della lirica contemporanea. Indicative del clima respirato negli ambienti della critica letteraria italiana del periodo sono le parole di Crémieux, che chiariscono come l'esigenza di diffondere un “caso valéry” sussista primariamente in relazione ai criteri dogmatici dell'estetica di Croce: «toute la jeunesse est crocienne ou, si elle ne l'est pas, combat Croce sur le terrain choisi par lui. L'énoncé crocien des problèmes, sinon les solutions qu'en propose Croce, est admis de tous»¹³⁸.

Anche ammettendo che la polemica crociana appaia fondata «su una diffidenza istintiva, quasi fisica e fortemente moralistica»¹³⁹, occorrerà nondimeno considerare che un “caso Valéry” sia, di fatto, esistito, seppure solo in relazione alle esigenze degli astanti

¹³⁵ A. Lo Giudice, *1924-1979: attualità di Paul Valéry in Italia*, «Il Velcro», XXIV, gennaio-aprile 1980, p. 111.

¹³⁶ Scrive Valéry: «Mes vers ont le sens qu'on leur prête. Celui que je leur donne ne s'ajuste qu'à moi, et n'est opposable à personne», in *Charmes commentés par Alain*, Gallimard, Paris 1929, p. 26.

¹³⁷ L. De Libero, *Valéry parente illustre*, cit., p. 43.

¹³⁸ B. Crémieux, *Panorama de la littérature italienne contemporaine*, cit., 182.

¹³⁹ A. Lo Giudice, *1924-1979: Attualità di Paul Valéry in Italia*, cit., p. 110; si veda anche R. Mattioli, *Benedetto Croce et la culture française*, in «Rivista di studi crociani», aprile-giugno 1966, p. 274.

che se ne sono serviti per operare, o legittimare, una scelta di campo. L'estetica valéryana fornisce infatti in questo contesto d'azione, senza necessità di forzarne l'interpretazione, una via alternativa, reale e percorribile, all'idealismo crociano.

Croce, da parte sua, si dichiara schiettamente interessato alle riflessioni teoriche di autori quali Flaubert, Baudelaire o Becque, mostra di apprezzare Lanson, Lemaître e in misura minore Sainte-Beuve¹⁴⁰. Il resto della critica francese contemporanea risulta invece, al suo sguardo, ugualmente viziata dagli stessi caratteri di corruzione estetica e morale che, sul fronte artistico, definiscono il bergsonismo. L'avversione crociana alle produzioni letterarie coeve è ricondotta all'individuazione di una generale decadenza dell'epoca contemporanea, attraversata da una sorta di "ideologia del nuovo" che si presenta per lo più come mera "volontà del nuovo": alla base di questa ricerca risiederebbe, secondo Croce, «una vile idea della poesia e della letteratura e dell'arte in genere, un'idea edonistica»¹⁴¹. La tradizione razionalista derivata da Cartesio troverebbe su questo terreno le condizioni propizie per intervenire a colmare una sostanziale mancanza di cultura filosofica, determinando la pratica di uno sterile intellettualismo che disvia gli autori francesi dalla reale comprensione della poesia, dunque dell'arte come intuizione¹⁴². Questa posizione si collega in via diretta all'insegnamento di Vico, che aveva sviluppato la sua filosofia in polemica con le dottrine cartesiane, in un'ottica che situa, dunque, le linee evolutive della coscienza europea a partire da un'antinomia risalente al XVIII° secolo¹⁴³. Possiamo leggere una summa delle obiezioni avanzate da Croce verso "l'ordinaria critica francese" nella recensione che il filosofo offre dell'*Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours* di Thibaudet:

Il libro del Thibaudet ha tutti i difetti della ordinaria critica francese (superficialità e contraddittorietà nei concetti direttivi, continuo miscuglio dei problemi dell'arte con faccende estranee, esclusivo interessamento e correlativa sopraestimazione delle cose francesi e contemporanee per mancato

¹⁴⁰ Non si intende discutere l'apprezzamento che Croce mostra di nutrire per gli autori francesi fino almeno a tutto il XIX° secolo, da Villon a Maupassant passando per Rabelais, Ronsard, Montaigne, Corneille, Voltaire, Hugo, George Sand, Nerval, De Musset, senza contare la tetrarchia Vigny, Baudelaire, Stendhal, Flaubert.

¹⁴¹ B. Croce, *Lecture di poeti...*, cit., p. 300. Cfr. anche M. Puppo, *Croce critico avverso degli scrittori contemporanei*, in Id., *Croce, D'Annunzio e altri saggi*, Olschki, Firenze 1964, pp. 65-76.

¹⁴² Cfr. B. Croce, recensione a *Prière et poésie* di Henri Bremond, «La Critica», XXV, 4, luglio 1927, p. 24. Per Croce, com'è noto, l'arte è identificata quale "intuizione pura", dunque creatrice, e in quanto tale coincide interamente con l'espressione. Ciò esclude, sul fronte della critica, l'impiego di strumenti d'indagine extra-letterari, si tratti di un tipo di analisi di ordine psicologico, storico o sociologico.

¹⁴³ Cfr. C. Pellegrini, *Croce e la letteratura francese*, «Rivista di letterature moderne», IV, 2, aprile-giugno 1953, pp. 22-40.

riferimento all'arte classica ed eterna, ecc) e ha scarsamente i suoi pregi (freschezza d'impressioni e finezza d'osservazioni)¹⁴⁴.

Tale succinto riferimento al giudizio crociano sulla critica francese contemporanea è tangenziale al discorso specifico su Valéry: Croce ne critica duramente, dal punto di vista della poetica, la presunta oscurità e incomprensibilità dei versi; dal punto di vista speculativo, il postulato della "soggettività di ogni conoscenza", oltretutto l'aver accolto, quale «tardo e imperterritito scolaro di Descartes»¹⁴⁵, solamente i limiti di questo grande insegnamento filosofico. Come si è visto si tratta, per Croce, di un atteggiamento diffuso, riconducibile alla generale assenza di un saldo retaggio filosofico nell'odierno panorama culturale francese. La polemica è condotta in saggi di varia natura, anche non direttamente o interamente consacrati all'opera di Valéry, ma che convergono in ragione di un netto rifiuto dei principi che orientano correnti poetiche contemporanee, quali la poesia pura e la poesia ermetica, o critiche, come la critica stilistica introdotta da Gargiulo. Alla base della stessa vi è un'ostinata reticenza, da parte del filosofo abruzzese, a riconoscere ed accorare uno statuto artistico alla natura del nuovo linguaggio poetico rivelato a partire da Mallarmé.

Il primo accenno di Croce a Valéry è non a caso rintracciabile nel saggio dedicato a Mallarmé dalle pagine di *Poesia e non poesia*¹⁴⁶, ma bisognerà attendere la recensione alla già citata opera di Ferrero affinché si abbia un primo intervento organico all'interno del dibattito: la pretesa originalità del poeta di Sète vi è qualificata come nient'altro che un abbaglio, non avendo il suo autore «mai ricercato la storia delle dottrine sulla poesia, sull'arte e sul bello, e di queste cose discorre ad orecchio, indirizzandosi a gente che non è del mestiere»¹⁴⁷. Nella successiva recensione a *Regards sur le monde actuel*, apparsa nel novembre dello stesso anno ancora dalle pagine de «La Critica», Croce arriva persino, in

¹⁴⁴ B. Croce, recensione a *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours* di Albert Thibaudet, «La Critica», XXXVII, 2, marzo 1939, p. 139. La rivista crociana «La critica» accorda infatti un posto estremamente limitato alla letteratura francese contemporanea.

¹⁴⁵ Id., *Valéry e Cartesio*, in *Nuove pagine sparse*, Laterza, Bari 1966, pp. 328-329. L'articolo prendeva le mosse dal saggio valéryano *La seconde vue de Descartes*, pubblicato nel 1943 con il titolo *Croquis d'un Descartes* e successivamente in *Variété*, V, nel 1944, con l'attuale titolo. Dello stesso parere è il crociano Francesco Flora, il quale afferma: «[...] ci si accorge che il cartesiano M. Teste non conosce Cartesio», in Id., *Poesia ermetica*, Laterza, Bari 1936, p. 70.

¹⁴⁶ B. Croce, *Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo decimonono*, Laterza, Bari [1922] 1942, in particolare la nota 1 alle pp. 314-315. L'accenno muove dalla concezione storicistica della realtà che avversa quella cosiddetta "anti-storica" nella riflessione di Valéry. Seguono poi i contributi crociani *Valéry e Cartesio*, cit.; *L'estetica del Valéry*, «Lo Spettatore italiano», ottobre 1950, pp. 243-247; *Valéry e Goethe*, in *Terze pagine sparse*, II, Laterza, Bari 1955, pp. 172-173.

¹⁴⁷ Id., recensione a *Leonardo o dell'Arte* di Leo Ferrero, «La Critica», XXIX, 1, gennaio 1931, p. 72.

maniera deliberatamente provocatoria, a negare a Valéry le qualità del pensatore, oltreché del poeta:

Il Valéry è ora ammirato, oltre che come poeta, come pensatore. Ma, a dir vero, gli fanno difetto le qualità del pensatore, e anzitutto quella fondamentale ch'è di saper riattaccare il pensiero proprio alla storia del pensiero umano, la quale è cosa seria e innanzi ad essa bisogna comportarsi con reverenza e umiltà¹⁴⁸.

Stupisce, in effetti, la superficialità di simili giudizi, che si limitano a rendere testimonianza di un ostracismo esibito e di un'inconciliabilità di fondo imputabili a ragioni, si direbbe, del tutto individuali e soggettive, dal cui statuto traspare «non solo alcuno sforzo di comprensione ma neanche una reale conoscenza dell'opera del poeta»¹⁴⁹.

Osservazioni più articolate nei riguardi dell'opera di Valéry prenderanno corpo solo a distanza di alcuni anni: nella quarta serie delle *Conversazioni critiche*, Croce contesta all'autore francese il ritenere la critica «un equivalente logico ed estetico dell'arte»¹⁵⁰, assunto del resto ampiamente accolto dagli esegeti valéristi. Sebbene lo stesso Valéry consideri, invero, «[...] une circonstance exceptionnelle qu'une intelligence critique [soit] associée à la vertu de poésie»¹⁵¹, Croce ribadisce che «la critica seria non ha tali equivalenti e consiste nel risolvere i problemi logici e di giudizio posti in occasione di una determinata opera d'arte»¹⁵². Per questa ragione, differentemente dall'opera d'arte, non scorge alcuna coincidenza con l'ispirazione, cioè con la creazione dell'immagine, senza per questo negare alla genesi artistica il carattere intuitivo che ne determina la natura di tramite gnoseologico.

Muovendo da una lunga citazione tratta da David Mornet – che rimproverava a Valéry l'affermazione per la quale la storia “ne sert à rien” –¹⁵³, Croce commenta:

¹⁴⁸ Id., recensione a *Regards sur le monde actuel* di Paul Valéry, «La Critica», XXI, 6, novembre 1931, pp. 460-461.

¹⁴⁹ A. Lo Giudice, *Attualità di Paul Valéry...*, cit., p. 112.

¹⁵⁰ B. Croce, *Conversazioni critiche*, IV, cit., p. 45.

¹⁵¹ P. Valéry, *Situation de Baudelaire*, conferenza del 19 febbraio 1924 tenuta presso la “Société de conférence” del Principato di Monaco, ora in *ÉL*, p. 599. Si veda M.T. Giaveri, *Paul Valéry e il “critico dentro di sé”*, in *Genesis, critica, edizione*, Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Serie IV, Quaderni, I, 1998, pp. 149-165.

¹⁵² B. Croce, *Conversazioni critiche*, IV, cit., p. 45.

¹⁵³ Scrive Daniel Mornet: «Me permettra-t-on de dire que je trouve quelque puerilité dans le procès résumé par Pierre Moreau, que Paul Valéry et quelques autres ont démontré que l'histoire ne sert à rien et n'a jamais servi à rien. J'y consentirais volontiers. Mais ne peut-on pas être historien, simplement par le besoin humain d'atteindre la vérité? Si l'on nous dit qu'on n'a que faire d'une vérité inutile, nous répondons à Paul Valéry qu'on nous a dit cent fois de la poésie: “A quoi cela sert-il?” Si l'on nous dit que nous sommes incapables de nous entendre sur le sens du mot vérité et qu'il n'y a pas de vérité, nous répondons à Paul Valéry qu'on s'entend aussi mal sur le sens de beauté et poésie. Si l'on nous dit que cependant beaucoup d'hommes en beaucoup de temps ont cherché la poésie et la beauté, nous dirons qu'il en est de même pour la vérité. Ceux

Tutto bene in quanto rifiuto del poco originale e poco sapido paradosso del Valéry, che si confuta già per ciò stesso che esso prende a negare quel che è, è stato e sarà sempre, perché risponde a un bisogno umano, il quale è da intendere e non già da negare. Ma inutili non sono né la storia né la poesia nell'economia dello spirito: solo che ad esse non bisogna chiedere una utilità che non appartiene alla loro natura; come, per. es., alla poesia, alla poesia d'insegnare filosofia e morale, e alla storia di suggerirmi o di comandarmi quello che io debbo fare. In fondo, il Valéry ha ancora quest'idea volgare o convenzionale della storia, e nella sua negazione nega questa idea che nessun pensatore serio ormai sostiene, e non già la storia, che è quella che è ed ha l'utilità ossia il fine suo proprio nell'ufficio che adempie conforme alla sua natura¹⁵⁴.

E prosegue asserendo che Valéry, nell'ostinarsi ad osservare una sterile tradizione d'oltralpe¹⁵⁵, abbia posto

a ideale del conoscere il non-conoscere, il costruire della matematica, modello per lui di ogni vero conoscere. E perciò fu condotto a introdurre poi la mostruosa distinzione tra conoscere e comprendere: laddove non si conosce se non ciò che si comprende, e non si comprende se non nel dolore, che col suo sempre rinascente assillo garantisce all'uomo la perennità del pensare e del conoscere¹⁵⁶.

Il giudizio più severo è tuttavia avanzato in relazione ai presunti tentativi filosofici operati da Valéry, a dispetto della ribadita sfiducia nelle possibilità offerte dalla pratica filosofica e nella dichiarata avversione ad applicarvisi. Oltre ad aver contraddetto le premesse intenzionali dalle quali muoverebbe, dunque, Croce rimprovera a Valéry il proposito di volersi fondare su una lettura della filosofia cartesiana restrittiva e limitante, poiché improntata a un'interpretazione unicamente matematizzante che afferisce alla sola sfera pratica e che non è, pertanto, considerabile filosofia. L'immanenza del pensiero nella coscienza teoretica è infatti fondamentale per lo stesso Croce, ma essa non arriva mai a identificare l'esercizio di tale pensiero con i principi della pura logica.

Dello stesso avviso è il crociano Francesco Flora, per il quale simili propositi filosofeggianti, in Valéry, non sarebbero altro che un susseguirsi confuso di «massime,

qui cherchent la vérité historique, sans appétit de lucre ou de gloire, sacrifient à un idéal comme ceux qui écrivent des poèmes. Ils ne sont absurdes que s'ils veulent nier qu'il y a dans la poésie toutes sortes de choses qui ne relient pas de l'histoire et du document. Ils ne le sont pas davantage quel es poètes résolus à nier l'effort de ceux qui cherchent des vérités objectives indépendantes du sentiment», in «Revue d'histoire littéraire de la France», XLV, 1938, p. 270. Il passo è riportato da Croce in *Lecture di poeti...*, cit., p. 28.

¹⁵⁴ Ivi, p. 29.

¹⁵⁵ Il riferimento è certo alla tradizione razionalista, ma anche a Mallarmé. Croce scrive infatti a proposito di quest'ultimo: «C'era [...] in Parigi, sul cadere dell'ottocento, un placido maniaco, che alcuni giovani aspiranti-letterati si recavano ad ascoltare religiosamente ogni sera di martedì come sacerdote di una fede nuova; il quale, [...] si era dato a negare un'idea universalmente accettata nei secoli: che la poesia nasca da ispirazione», ivi, p. 113.

¹⁵⁶ Ivi, p. 129.

aforismi, balocchi di antitesi ingenua, pezzetti di idee ciascuno per conto suo perché non sanno quello che dicono»¹⁵⁷.

Tanto Croce quanto Flora, inoltre, insistono sul concetto di “interiorità”, intesa come realizzazione dell’arte, che ritengono Valéry confonda con «una qualsiasi manifestazione contingente dell’individuo nella sua contingenza»¹⁵⁸. Il riferimento implicito è allo statuto del filosofo quale interprete della propria condizione individuale, di contro alla personalità singola ed empirica che non può incarnare per se stessa l’individualità, ma soltanto la possibilità. Per Valéry, infatti, proprio «ce qui est le plus vrai d’un individu, et le plus Lui-Même, c’est son possible que son histoire ne dégage qu’incertainement. Ce qui lui arrive peut ne pas en tirer qu’incertainement»¹⁵⁹.

L’ipotesi concettuale che sopra ogni altra provoca il giudizio di condanna crociano è però legata al rifiuto valéryano di considerare il principio dell’ispirazione quale fondamento della creazione artistica, data la quale:

[...] si l’on se plaisait à développer en rigueur la doctrine de la pure inspiration [...] on trouverait nécessairement [...] que ce poète [...] se borne à transmettre ce qu’il reçoit, à livrer à des inconnus mystérieux. Il n’agit pas sur ce poème dont il n’est pas la source. Il peut être tout étranger à ce qui découle au travers de lui¹⁶⁰.

Per Croce, al contrario, escludere l’ispirazione creatrice significa esasperare sterilmente posizioni antiromantiche ponendosi dalla parte di chi, in maniera ingannevole non meno che infruttuosa, rifiutandosi di considerare l’arte come espressione dell’interiorità ispiratrice, confonde il sentimento con «l’istinto animale», contrapponendovi l’«azione completa e vigorosa dell’intelletto»¹⁶¹.

La posizione di Valéry è del resto altrettanto chiara e non sembra essere stata colta nella sua reale struttura da Croce. L’autore francese intende la poesia come il risultato di una costruzione consapevole, richiedente l’esercizio di particolari facoltà mentali, come l’attività mnemonica o riflessiva, nella ricerca di un linguaggio quanto più possibilmente

¹⁵⁷ F. Flora, *Paul Valéry e la poesia difficile* (sezione che raccoglie gli articoli dedicati a Valéry apparsi su «L’Ambrosiano» tra il novembre 1931 e il maggio 1932), in Id., *La poesia ermetica*, cit., pp. 105-106. Sugli scritti di Flora su Valéry si veda V. Lugli, *Astolfo e Valéry*, in *Studi di varia umanità in onore di Francesco Flora*, Mondadori, Milano 1963, pp. 1041-1058 (Astolfo era lo pseudonimo usato da Flora).

¹⁵⁸ B. Croce, *Valéry e Goethe*, cit., p. 173.

¹⁵⁹ P. Valéry, *Discours de l’histoire*, in *EQ*, I, p. 1134.

¹⁶⁰ Id., *Propos sur la poésie*, Conferenza del 2 dicembre 1927 tenuta presso l’Université des Annales, in *TPE*, p. 1368. Verrebbe certo da domandarsi se un simile intendimento, proprio perché si palesa in Valéry quale autentico sentimento, non possa surrettiziamente agire come principio d’ispirazione, ma la questione esula al momento dalla trattazione specifica e si rimanda alla seconda parte del lavoro per questo ed altri interrogativi che richiedono un altro grado di approfondimento.

¹⁶¹ B. Croce, *Valéry e Goethe*, cit., p. 176.

diverso da quello della prosa. Una concezione rapportabile all'etimo greco del termine poesia, vale a dire del "fare poesia": il valore del prodotto artistico non sarebbe pertanto interamente misurabile in relazione a canoni estetici, ma altresì in rapporto al dispiego dei mezzi tecnici finalizzato alla sua creazione. Per questa ragione l'ispirazione in sé, secondo Valéry, è necessaria ma in alcun modo sufficiente alla realizzazione dell'opera d'arte, esigendo la materia di assumere una forma definita, metodicamente plasmata dall'*homo faber*¹⁶². Il metro di giudizio deve inoltre considerare, secondo la teoria dell'*Infini esthétique*¹⁶³, se l'opera susciti nel fruitore (o meno, come avverrebbe per l'arte moderna, che tende a sviluppare una sensibilità puramente "sensoriale", di contro a quella che Valéry definisce percezione "affettiva"), il desiderio di tornare ad essere osservata. Solo in questo modo sarebbero coinvolte tutte le facoltà dello spirito: «Grand Art: Donner à toutes nos vertus mentales et sensorielles leur plein exercice tellement que logique, science, sentiment soient simultanément composés dans l'œuvre et exités chez le consommateur»¹⁶⁴.

Simili assunti teorici sono contestati anche da Flora, il quale tuttavia, a differenza di Croce, riconosce il valore dell'opera in prosa di Valéry (in particolare dell'*Eupalinos* e dell'*Âme et la Danse*), ma ne critica duramente le ragioni che informano la produzione poetica, perché risulta a suo avviso impossibile valutare il prodotto dell'opera dello spirito, essenza in continuo movimento, sulla base dell'entità del lavoro richiesta per la sua creazione.

Ancora una volta, una più attenta lettura delle note di Valéry ai suoi testi sarebbe stata di per sé sufficiente a scoraggiare ogni tentativo di confutazione. Se in *Léonard et les philosophes*, rivolgendosi tra le righe a quei filosofi «particulièrement sensibles aux productions et aux transformations continuelles de leur monde intérieur [...] où ils observent cette forme intime naissante qui peut se qualifier d'intuition»¹⁶⁵, Valéry si domanda: «Je ne vois pas pourquoi ils n'adopteraient pas notre Léonard auquel la peinture tenait lieu de philosophie?»¹⁶⁶, nelle Note a *Charmes* emerge come l'autore francese esplori in un certo senso l'idea classica di ispirazione anche più a fondo della filosofia idealista, tanto che Consiglio arriva a parlare di un «eccesso di idealismo», in

¹⁶² Valéry ama citare, accostandoli alla sua idea del "fare" poetico, dunque del "fabbricare" di contro al puro "creare", i versi di Michelangelo "Non ha l'ottimo artista alcun concetto / Ch'un marmo solo in sé non circoscriva", (*Rime* / 151).

¹⁶³ Cfr. P. Valéry, "L'*infini Esthétique*", *PI*, pp. 1342-1344.

¹⁶⁴ Id., *Dossier* preparatorio (reso noto da A. Lo Giudice e conservato presso il *Valéryanum* – BJD) al *Préambule* per la mostra tenutasi a Parigi nel 1935 sull'arte italiana da Cimabue a Tiepolo, ora in *PI*, pp. 1345-1351.

¹⁶⁵ P. Valéry, *Léonard et les philosophes*, cit., p. 1243.

¹⁶⁶ Ivi, p. 1257.

riferimento ad un'estrema «concezione di quell'Io pervenuto quasi al massimo della sua potenza nel pensiero di Fichte e Hegel»¹⁶⁷.

Ritengo occorra più convenientemente riferirsi a una soluzione di pensiero che integra la natura dell'idealismo con le posizioni del determinismo storico, nella misura in cui la funzione creatrice dello spirito pervenga, in Valéry, ad un'assoluta oggettivazione per mezzo dell'esposizione al contatto con la realtà esterna.

Scriva l'autore francese:

L'idée d'inspiration, si l'on se tient à cette image naïve d'un souffle étranger, ou d'un âme toute-puissante, substituée tout à coup pour un temps, à la nôtre, peut suffire à la mythologie ordinaire des choses de l'esprit. Presque tous les poètes s'en contentent. Bien plutôt, ils n'en veulent point souffrir d'autre. Mais je ne puis arriver à comprendre que l'on ne cherche pas à descendre dans soi-même le plus profondément qu'il soit possible. Il paraît que l'on risque son talent à tenter d'en explorer le Enfer. Mais qu'importe ce talent? Trouvera-t-on pas *autre chose*¹⁶⁸?

L'ultima delle obiezioni mossa da Croce tanto a Valéry, quanto a Mallarmé, riguarda l'estraneità alla vita politica e civile del proprio tempo, condizione che condurrebbe *disciple* e *maître* a trovare appagamento in «frigidi e insipidi paradossi»¹⁶⁹. Pur riconoscendo il quadro eminentemente letterario entro cui si iscrive la personalità di Valéry, occorre rilevare, anche in questo caso, una certa superficialità di valutazione nel connotare in senso dogmaticamente unidirezionale le posizioni “antistoriche” dei due autori.

La “condanna” valéryana è in effetti diretta, piuttosto che al dato storico *lato sensu*, alla *conversione concettuale* che esso subisce, diremo con Felice C. Papparo, a opera delle ideologie storicistiche, per mezzo della sublimazione del «fait historique» a evento florido di insegnamenti.

Leggiamo nel *Discours de l'histoire*:

Si l'on abstrait de l'histoire cet élément de temps vivant, on trouve que sa substance même, l'histoire... *pure*, celle qui ne serait composée que de *faits*, [...] serait tout insignifiante, car les faits, par eux-mêmes, n'ont pas de signification. On vous dit quelque fois: *Ceci est un fait. Inclinez-vous devant le fait. C'est dire: Croyez. Croyez*, car l'homme ici n'est pas intervenu, et ce sont les choses mêmes qui parlent. *C'est un fait*¹⁷⁰.

¹⁶⁷ A. Consiglio, *Saggio su Valéry*, cit., p. 60.

¹⁶⁸ P. Valéry, Notes a CH, p. 1655.

¹⁶⁹ B. Croce, *Lecture di poeti...*, cit., p. 269.

¹⁷⁰ P. Valéry, *Discours de l'histoire*, cit., p. 1133.

In altre parole, l'*Idolo della storia* giustificerebbe l'accettare passivamente il corso degli eventi in nome dell'esemplarità del «ce qui fuit»¹⁷¹, del già avvenuto: senza considerare, sostiene Valéry, che a fronte di un simile scenario ciò che è “positivo” è spesso ambiguo e l'importanza attribuita a un determinato fatto storico, a svantaggio di un altro, è parimenti soggettiva¹⁷².

Come chiarisce Papparo, non sarebbe pertanto azzardato

[...] affermare che l'opposizione al “discorso storico”, proprio per una diversa attenzione riflessiva al *tempo vivente* più che a quello *fattuale*, è in Valéry il segno di una disgiunzione radicale, non meramente terminologica, tra la dimensione “sostenuta” della *storia* e quella “spigliata” del *tempo*. A quest'ultima nozione Valéry ha dedicato nel corso della sua riflessione una cura cosante e fortissima¹⁷³.

Prendendo le distanze dalla storia, Valéry non si allontana allora dal *tempo vivente*, ma mira altresì a svincolarlo dal suo *incanto*, affinché «una maggiore attenzione e una più profonda riflessione si sprigionino in direzione della dimensione “avventurosa del tempo”»¹⁷⁴. Ne costituisce ulteriore riprova il fatto che in opere come *Regards sur le monde actuel* l'autore francese mostri di possedere una visione lucida degli eventi della storia contemporanea, di cui fornisce giudizi acuti ed obiettivi, non differentemente da quanto avviene per le riflessioni affidate, sotto forma di osservazioni non circostanziate a commento dell'accaduto, al monumentale serbatoio dei *Cahiers*.

Sono state esposte, in apertura al presente lavoro, le posizioni dei critici della cosiddetta prima generazione schierati in difesa di Valéry. Potrà a questo punto essere utile osservare come le risposte dei critici di ala crociana appaiano sempre molto più caute rispetto alle aspre condanne del loro caposcuola, e arrivino a coinvolgere finanche quei critici generalmente avversi ai sistemi filosofici moderni (crocianesimo compreso).

Arrigo Cajumi, ad esempio, pur non smorzando affatto i toni del dibattito, preferisce rivolgersi a certa parte dei giovani critici valéristi, piuttosto che polemizzare direttamente contro l'estetica del loro *maître*, scrivendo:

[...] vivono in parecchi ai margini di certa letteratura francese (perché in Italia tutti sono competenti in materia, a sentir loro) ed esclusivamente francese perché ignorano l'inglese, il tedesco, il russo, lo

¹⁷¹ Ivi, p. 1135 e p. 1132.

¹⁷² Ivi, pp. 1130-1132.

¹⁷³ F.C. Papparo (a cura di), *Di là dalla storia. Paul Valéry: tempo, mondo, opera, individuo*, Quodlibet, Macerata 2007, p. 8.

¹⁷⁴ Ivi, p. 9.

spagnolo. [...] Aggiungiamo che molti esegeti di Valéry, Fargue, Gide sarebbero imbarazzatissimi a passa un esame di letteratura francese anche solo dell'Ottocento¹⁷⁵.

Giovanni Titta Rosa, invece, riconosce a Valéry il merito di aver ricondotto la materia verbale del “poeta d’eccezione”, la cui esigenza primaria è quella di fare poesia pura, «nel vivo del terreno della tradizione», sfuggendo così, grazie ad una sapiente ricerca formale e ad un’assoluta padronanza del verso, «all’esoterismo e [...] all’estremismo del linguaggio per iniziati a cui tendeva abbastanza chiaramente lo spirito mallarmista»¹⁷⁶.

Dello stesso parere è Diego Valeri, per il quale tutta la poesia contemporanea esisterebbe solo come “derivazione” del trio Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, ma che riconosce l’importanza di autori quali Fargue, Jacob, Cocteau, collocati sulla linea rimbaudiana dei “voyants”, e, soprattutto, di Valéry. Il suo caso è infatti differente in ragione del doppio statuto, di artista creatore e di teorico della creazione, che lo qualifica. Differentemente da Mallarmé, inoltre, di cui è riconosciuto legittimo erede, Valéry ha il merito di aver saputo evitare gli eccessi dell’ermetismo esasperato¹⁷⁷. Tuttavia, tornando ad analizzare la sua opera in termini idealistici, per il critico e i suoi sodali, «educati da Croce a pensar forma e contenuto, parola e idea come inscindibili», risulta del tutto impossibile concepire la poesia come una sorta “tecnica magica” per la quale siano «la parola e il verso che generano l’idea, la forma che crea il contenuto»¹⁷⁸.

Paul Valéry era tenuto costantemente al corrente sugli sviluppi della *querelle* dai suoi corrispondenti italiani o per il tramite di Julien Monod, ma non sembrava preoccuparsene oltre il dovuto. Secondo la testimonianza di De Libero, il poeta avrebbe dichiarato di non essere a conoscenza né dei saggi crociani su Baudelaire e Mallarmé, né dei commenti denigratori ai suoi libri¹⁷⁹. L’apprensione pare piuttosto provenire dai vari *avocats* del *maître*, come testimoniano indirettamente interventi quali la già citata recensione di Alberto Consiglio al saggio di Leo Ferrero, o la *querelle* Capasso-Tilgher, interamente incentrata sulla rivendicazione, da parte del primo, di una basilare affinità tra Valéry e Croce in relazione al concetto di “unità dello spirito”, e della sua totale negazione da parte del

¹⁷⁵ A. Cajumi, *Le colpe della critica*, cit., p. 1.

¹⁷⁶ G. Titta Rosa, *Frontiere della poesia*, «Il Convegno», VIII, 6, giugno 1927, pp. 316-317.

¹⁷⁷ D. Valeri, *Della poesia francese d’oggi*, cit., p. 136.

¹⁷⁸ Ivi, p. 133.

¹⁷⁹ Scrive De Libero: «S’era incontrato una sola volta con Benedetto Croce, a Parigi; non gli era piaciuto, un pedante, e diceva: “senza sapere che l’artista soltanto può creare un’estetica, naturalmente un’estetica per se stesso e non per gli altri”. Non conosceva i saggi di Croce su Baudelaire e su Mallarmé né le numerose postille stroncatorie che Croce aveva dedicato ai suoi libri, ma non gli dispiaceva affatto di non piacere a Croce», in Id., *Valéry parente illustre*, cit., p. 34.

secondo¹⁸⁰: secondo Capasso, tanto in Croce quanto in Valéry “tutto l’io” entrerebbe a far parte dell’atto creativo, poiché non esiste distinzione alcuna tra facoltà logica e facoltà intuitiva dello spirito, cosicché “l’uomo raziocinante”, pur non coincidendovi, verrebbe a coesistere con “l’uomo intuente”. Tilgher, da parte sua, ritiene del tutto vano tentare di stabilire margini di conciliabilità tra due modelli estetici così differenti. Ponendo l’accento sul fronte poetico della produzione di Valéry, rimprovera ai teorici dell’idealismo di limitarsi a trarre la propria ispirazione dalla vita, filtrandola all’occorrenza, ma facendo dell’arte, in ultima istanza, una sorta di atto di conversione di sentimenti realmente provati. Il suo fine ultimo dovrebbe invece risiedere nel creare sentimenti nuovi, certamente mutuati dall’esperienza vissuta, ma inevitabilmente distinti rispetto ad essa: è quanto si propone di originare l’arte di Mallarmé e Valéry, grazie alla quale, conclude Tilgher, la poesia torna ad impossessarsi della *coscienza critica* della purezza. L’attività artistica risulterebbe allora, presso questi poeti, tanto più pura quanto maggiormente intenda, e riesca, a distaccarsi da quei sentimenti per seguire una logica di mestiere: mestiere d’artista in grado di produrre un modello di perfezione formale, e non già di uomo nei suoi impulsi emotivi¹⁸¹.

Quanto alla già citata recensione di Consiglio al saggio di Ferrero, il critico torna a più riprese a ribadire la necessità di un parallelo con Croce per dimostrare come le due controparti, pur muovendo da presupposti speculativi antitetici, giungano nella sostanza a conclusioni consimili:

Tra due pensatori così opposti come Croce e Valéry, l’uno idealista, l’altro scettico, l’uno che ignora l’altro, è utilissimo un parallelo. Valéry, fuori della filosofia, è giunto a concepire l’indipendenza dell’arte e a molti concetti che Croce aveva filosoficamente ricavati. Croce fonda l’estetica su di una rigorosa distinzione fra conoscenza logica e conoscenza intuitiva, la costruisce formandone un compartimento autonomo dello spirito. Solo in questa autonomia sono filosoficamente concepibili l’inseparabile di pensiero e passione e l’indistinto di forma e contenuto di cui si compone l’arte. Valéry, col respingere la filosofia, nega la possibilità di ogni critica. Croce, che costruisce una estetica proprio per fondare la vera critica, è condotto ai medesimi concetti (autonomia dell’arte, indistinto di forma e contenuto) ad una pratica negazione della critica¹⁸².

L’interesse della generazione successiva dei critici è alimentato dal richiamo verso una lettura della creazione letteraria fondata sull’esame delle tecniche e dei mezzi espressivi in

¹⁸⁰ Cfr. A. Tilgher, *La poetica di Valéry*, «Il Lavoro di Genova», 21 settembre 1930; A. Capasso, *Croce-Valéry*, «Il Lavoro di Genova», 30 settembre 1930; A. Tilgher, *L’estetica di Valéry e l’estetica di Croce*, «Il Lavoro di Genova», 3 ottobre 1930; A. Capasso, *Croce-Valéry*, «L’Italia letteraria», 19 ottobre 1930.

¹⁸¹ Cfr. anche A. Tilgher, *Studi di poetica*, Libreria di Scienze e Lettere, Roma 1934 e Id., *Distinzioni ancora, discussioni letterarie ed estetiche*, Ed. di “Termini”, Fiume 1939.

¹⁸² A. Consiglio, *Problema di Leonardo*, cit., p. 109.

dotazione all'artista. L'attenzione accordata a Valéry, come pure – in questo senso – ad Alain e Larbaud, ruota attorno alla concezione dell'opera d'arte da essi illustrata in termini di prodotto di un lavoro: siamo sulla linea Gargiulo, Solmi, Montale.

Sul modello proposto da Alfredo Gargiulo, allievo di Croce che prenderà presto le distanze dal maestro, i critici suoi sodali non intendono rifiutare in blocco il sistema crociano, ma tentano in qualche modo di integrarlo con una riflessione, adattata alla luce della propria personale formazione, sulla lirica intesa come oggettivazione e sull'opera d'arte quale realizzazione materiale.

2.2 Sergio Solmi

Sergio Solmi non smentisce né rinnega mai, neanche a posteriori, l'affezione della sua generazione per quel «Croce [...] insieme amato e avversato, appassionatamente dibattuto e instancabilmente raffrontato con paralleli stranieri»¹⁸³, riconoscendo sotto ogni aspetto l'indiscussa autorità e l'importanza della lezione crociana nel panorama culturale e nel dibattito critico italiano. Seguendo l'esempio di Alfredo Gargiulo, ritiene tuttavia necessaria un'opera di integrazione degli assunti dal quale muove il sistema dottrinale crociano che consenta un approccio diverso, oltreché alle moderne letterature europee, a quel vasto territorio inesplorato costituito dai mezzi espressivi utilizzati dall'artista, nonché dai processi che ne orientano l'adozione¹⁸⁴.

Introduttore e mediatore, non a caso, dell'opera di Alain in Italia, Solmi aveva avuto modo di delineare le sue teorie in un primo saggio dedicato al critico francese dalle pagine del «Convegno»¹⁸⁵. L'immagine che in quell'occasione ne offriva, di un modello di riferimento per la critica filosofica, viene ripresa da Solmi nella recensione a *Charmes commentés par Alain* pubblicata per «Solaria» nel 1930. Riallacciandosi in via diretta al commento di Alain alla raccolta (al quale rimprovera la mancata presentazione di una strutturata analisi letteraria dei testi), Solmi ne esalta la capacità di restituire il carattere

¹⁸³ Scrive Solmi: «è stato detto, e si dirà [...] che le preoccupazioni della giovane critica fossero, in quegli anni lontani, di natura essenzialmente formalistica. Ma il Croce delle nostre adolescenze, [...] instancabilmente raffrontato con paralleli stranieri (la nostra “finestra sul mondo” era allora, soprattutto, la Francia), [...] che ci era stato pur sempre, su di un piano empirico, di alfabeto elementare, insuperabile didatta, ci aveva chiarito una volta per sempre l'inscindibilità di forma e contenuto, e fin da principio tenemmo ferma la piena reversibilità dei due termini, anche se ne traemmo deduzioni che andavano molto al di là – sia pure istintivamente e senza una netta coscienza teorica – del chiarimento speculativo, esemplare, del maestro», in Id., “Avvertenza” a *Scrittori negli anni. Saggi e note sulla letteratura italiana del '900*, Garzanti, Milano [1963] 1976, pp. 7-8.

¹⁸⁴ Si veda sull'argomento F. D'Alessandro, *Lo stile europeo di Sergio Solmi: tra critica e poesia*, Vita e Pensiero, Milano 2005.

¹⁸⁵ S. Solmi, *L'estetica di Alain*, «Il Convegno», VIII, 6, giugno 1927.

sensuale dei versi di Valéry, senza cadere nel diffuso errore di ridurli entro sterili schemi intellettualistici; sottolinea quindi l'affinità elettiva che lega il critico e l'autore, essendo, l'uno, riuscito ad applicare concretamente il metodo di analisi dell'altro nell'aderire perfettamente al testo studiato, stante una creazione artistica intesa come «risoluzione stessa, profondamente implicata nel ritmo carnale della nostra esistenza, delle nostre passioni e dei nostri sentimenti»¹⁸⁶.

Per questa via, Solmi torna a enfatizzare l'unicità dell'espressione poetica di Valéry, in quanto valida solo per i significati che l'autore avrebbe stabilito di assegnarle. Appare pertanto impossibile, scrive,

[...] ridurre a significati conclusi e precisi realtà di loro natura impalpabili e sfuggenti come sono le creazioni e l'arte, e in specie quelle della poesia, "avvenimenti dei sensi" il cui compito è di suscitare nei lettori una identica qualità d'emozione, non già figure logiche indipendenti dalle parole¹⁸⁷.

Di altrettanto impossibile attuazione risulta, per il critico italiano, stabilire un'«equivalenza matematica fra poesia ed interpretazione», ma è altresì immaginabile, come insegna il caso di Alain, il raggiungimento di un grado di «approssimazione perpetuamente distrutta e perpetuamente ricreata», della quale si avvalgono

la vitalità della poesia e quella della critica che le è inseparabile. Ed è appunto in questa zona "neutra" che prende vita quel potenziale accordo, anch'esso dinamico ed in perpetuo svolgimento, che conserva l'intelligibilità dei capolavori attraverso il tempo ed accresce perennemente la grande eredità poetica umana, l'*humanitas*¹⁸⁸.

L'anno seguente Solmi torna a discutere le sue posizioni in un importante saggio consacrato all'opera teorica e critica di Valéry. Un certo margine di separazione tra l'orizzonte del critico e quello dell'autore esaminato risulta, ora, quasi necessario: «né altrimenti potrebbe ottenersi, ci sembra, quel pensoso e maturato giudizio che è critica, e, in definitiva, storia»¹⁸⁹. Ciò che interessa maggiormente Solmi è però restituire un'interpretazione del lavoro teorico e critico di Valéry che sia realmente svincolata da ogni genere di condizionamento esterno o ideologicamente orientato, soprattutto a seguito del vivace clima instauratosi attorno all'uscita di *Varété II* in Italia.

Con riferimento ai critici che si erano occupati di Valéry, scrive infatti:

¹⁸⁶ Id., Recensione a *Charmes commentés par Alain* di Paul Valéry, «Solaria», V, 3, marzo 1930, p. 66.

¹⁸⁷ Ivi, p. 65.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ Id., *Valéry teorico e critico*, «Pègasos», III, 1, gennaio 1931, p. 47.

essi hanno finito con l'imprigionare il povero Valéry senza speranza di salvezza o di ricorso in appello. Non è poi detto che lo stesso Valéry ne sia del tutto innocente, e non abbia, invece, troppo compiacendosi dell'"ostinato rigore" delle sue asserzioni teoriche, contribuito ampiamente ad avallare le linee semplificate ed eccessive di un simile ritratto¹⁹⁰.

L'apostrofe è rivolta sia ai critici d'ispirazione crociana che a quelli di parte avversa, tanto che, ricollegandosi alla *querelle* tra le due scuole di pensiero, rifiuta di opporre schematicamente l'una all'altra:

la filosofia non procede già a base di grandi colpi di mano ideologici o dialettici [...] ma nutrendosi via via di esperienza storica in atto, e delle libere osservazioni e analisi della psicologia; e "deformando", per così dire, continuamente le sue linee nello sforzo di assorbire e di ridurre quel vivo nutrimento senza di cui immancabilmente si spegnerebbe. Ché altrimenti non riusciremmo a spiegare [...] come la sua "estetica" [di Valéry], per quante riserve mentali si possano avanzare a suo riguardo, riesca ad interessarci infinitamente di più di quella d'un qualsiasi epigono crociano o gentiliano¹⁹¹.

L'analisi conduce direttamente al punto nodale dell'esposizione di Solmi, quello che illustra la definizione di "mezzo espressivo" proposta da Valéry e la susseguente distinzione tra prosa e poesia. Inserendo Valéry nella tradizione cartesiana del pensiero francese, Solmi esprime le sue riserve circa la possibilità che un eccesso di lambiccate sottigliezze conduca, a tratti, l'autore all'astrazione sofista¹⁹², ma vi riconosce, a rischio di una contraddizione interna, le qualità tipiche del poeta che si serve di strumenti intuitivi e concreti:

tanto più il senso della realtà è in un Valéry sottile e pungente quanto più egli cerca di sconfinare da tale realtà intuitiva in quel mondo di puri ordini e rapporti intellettuali che rappresenta il sommo delle sue aspirazioni di scrittore¹⁹³.

Benché Solmi affermi di non condividere pienamente i principi teorici cui si ispira il poeta di Sète, il quale, «distinguendo la "poesia" dalla "prosa", inquantoché la prima rappresenterebbe appunto una liberazione del linguaggio dalla sua destinazione utilitaria», non farebbe altro che assoggettarsi «al pregiudizio intellettualistico del tradizionale pensiero francese, secondo cui il linguaggio avrebbe in origine natura unicamente convenzionale e pratica, ed effetti logici e astratti»¹⁹⁴, ne evidenzia l'utilità in relazione agli

¹⁹⁰ Ivi, p. 48.

¹⁹¹ Ivi, p. 55.

¹⁹² Con particolare riferimento ai saggi di Valéry su Poe e Baudelaire.

¹⁹³ S. Solmi, *Valéry teorico e critico*, cit., p. 63.

¹⁹⁴ Ivi, p. 59.

apporti concreti delle sue ricerche: il riferimento è soprattutto al carattere inestinguibile della parola poetica per chi ne fruisce, ferma restando «l'inconsumabilità della forma, o meglio la capacità della forma di riprodursi indefinitamente nello spirito del lettore»¹⁹⁵, quale caratteristica peculiare dell'opera in versi. L'indagine di un siffatto «movimento dell'attenzione nel lettore di poesia» consentirebbe pertanto di spiegare il «valore di particolare intensità che la “parola” assume nella lirica e di cui la prosa, anche la più poetica, non ci sa dare idea»¹⁹⁶. Proprio in considerazione della particolarità che il mezzo espressivo acquista nella poesia, in rapporto alla prosa, Valéry può, secondo il parere di Solmi, insegnare molto ai critici italiani, oltretutto giocare un ruolo fondamentale al fine di integrare l'estetica del crocianesimo, che attende ancora di esperire l'indagine di questo specifico campo di riflessione.

Interessante è poi il tentativo di storicizzazione operato da Solmi: la volontà valéryana di sottrarsi alla storia è ricondotta a una linea di ricerca caratteristica di un momento particolare della letteratura francese moderna, che persegue l'ideale «di un'arte travagliata e riflessa, sottilmente sperimentatrice, che sembra aver tolto in prestito dalla scienza psicologica, l'abito indagatore e il sogno d'una terra promessa da raggiungersi, celata nel cuore dell'uomo»¹⁹⁷. La novità del metodo di Valéry è pertanto colta, in linea con Thibaudet, nella capacità di creare «grandi miti intellettuali»¹⁹⁸ in grado, in ultimo, di connotare storicamente – come nel caso di Leonardo – anche l'aspetto dei personaggi presentati quali proiezioni squisitamente mentali¹⁹⁹.

Il proposito solmiano di restituire un'immagine quanto più possibilmente autentica di Valéry pare prendere forma nei numerosi *entretiens* dei quali vari periodici, soprattutto di ambiente romano e fiorentino, danno testimonianza a partire dalla metà degli anni Trenta. Pur non apportando contributi significativi al dibattito critico, essi hanno tuttavia un valore surrettizio nella divulgazione del pensiero di Valéry in Italia, lasciando spazio alla voce viva dell'autore che può intervenire commentando, chiarendo, precisando all'occorrenza la propria autoesegesi.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 48.

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 53.

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 60.

¹⁹⁹ Sulla base di alcune annotazioni riportate nel dossier preparatorio all'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Lo Giudice si spinge a sostenere che Valéry intenda, a ben vedere, formulare un'ipotesi su Leonardo che coincida con la realtà storica: «I due elementi compositivi che Valéry ha estratto [...] dalla metodologia di Leonardo, vale a dire il rigore analitico e il senso della simmetria, li possiamo riconoscere senza difficoltà nella figura di Leonardo realmente esistito, e non solo [...], sono questi fra i maggiori ideali che hanno animato l'intera estetica rinascimentale. L'*Introduction* [...] è un enorme contributo alla conoscenza e alla comprensione di Leonardo da Vinci», in Ead., *Motivi italiani in Paul Valéry*, cit. p. 97.

Il poeta di Sète continua infatti a mantenere costantemente vivo il rapporto diretto con il pubblico italiano. Sul finire degli anni Trenta, un nuovo ciclo di conferenze ne fornisce ulteriore occasione: ospite della Contessa Pecci Blunt a Palazzo Malatesta, Valéry torna per l'ultima volta a Roma nel marzo 1937, dove in presenza di un pubblico *d'élite* tiene una conferenza sulla *Danse* organizzata presso Palazzo Aracoeli:

[...] era convenuto un pubblico numeroso e cosmopolita. Poco prima che la conferenza cominciasse è entrata nella stanza la Principessa Maria di Savoia, ossequiata da tutti i presenti. Paul Valéry, che ha dedicato alla danza intesa come espressione di vita interiore, pagine dense di osservazioni acute e geniali come quelle del saggio *L'Âme et la Danse*, ha esposto in nuova forma le sue idee risalendo dall'analisi della danza come attività disinteressata dello spirito ad una vera e propria estetica secondo la quale la poesia e l'arte sono manifestazioni della stessa specie²⁰⁰.

Libero De Libero, che accompagnava il *maître* durante le peregrinazioni capitoline, fornisce di questi giorni un prezioso resoconto ricco di aneddoti:

Risalita la via del mare, indugiò in Piazza Aracoeli; immobile dinanzi al paesaggio capitolino, mormorò: *Nessuno scriverà mai una pagina così perfetta*. Poi mi pregò di accompagnarlo nella sua stanza di Palazzo Malatesta. [...] Più tardi raggiungemmo Giacomo Debenedetti, Giorgio Vigolo, Rafaele Contu e Giovanni d'Arma, che lo avevano invitato a cena, nelle vicinanze di piazza Santi Apostoli. [...] Uscendo, lo sentivo vecchio e stanco al mio braccio; incamminandoci verso piazza Venezia, mi pregava di andar piano; temeva i veicoli; guardando al famoso balcone mi disse, ironico e accorato, in tutto italiano, "Quell'uomo ci metterà tutti nei guai!"²⁰¹.

Dal 1° al 3 aprile Valéry si reca a Bologna per un ultimo impegno istituzionale; è quindi a Milano prima di ripartire in via definitiva per Parigi. Sarà l'ultimo soggiorno italiano dell'autore francese. Ciò tuttavia non comporta l'interruzione del suo coinvolgimento diretto nella collaborazione a iniziative ed eventi culturali in Italia, come testimonia l'adesione al progetto di una mostra su Leonardo da Vinci, inaugurata a Milano da Giorgio Nicodemi nel marzo 1939: Nicodemi aveva personalmente sollecitato la cooperazione e la mediazione di Valéry, rivelatesi di particolare importanza soprattutto per l'ottenimento della concessione all'esposizione temporanea di alcune opere leonardesche conservate a Parigi.

Tra il 1938 e il 1939 Joseph Lo Duca dedica al poeta francese, dalle pagine del «Meridiano di Roma», una serie di articoli optando per la forma dell'intervista. La prima

²⁰⁰ *Una conferenza di Paul Valéry ai "Sabati di primavera"*, «Corriere della sera», 21 marzo 1937, p. 2. Cfr. anche C. Martini, *Valéry a Roma*, cit.; R. Mucci, *Il soggiorno romano di Paul Valéry*, «Capitolium», 20, 1957, p. 19.

²⁰¹ L. De Libero, *Valéry parente illustre*, cit., pp. 21-23.

conversazione verte interamente su *Degas, Danse, Dessin*²⁰² e si propone di affrontare tre tematiche: “Degas, Avvenire e Libertà”, seguendo il filo rosso della questione del “metodo”, poiché è esattamente attraverso Degas che Valéry ricerca un possibile punto di coincidenza, sul piano metodologico, tra danza e pittura. Le tematiche sono dibattute sullo sfondo di un discorso più ampio in cui intervistatore e intervistato si abbandonano liberamente al fluire delle proprie riflessioni («mi sembra superfluo dilungarmi in preamboli», scrive Lo Duca, «quando è Paul Valéry che deve parlare»²⁰³); ciò che interessa a Valéry è ancora una volta la precisazione del concetto di forma: se grazie alla danza l'uomo traccia delle forme rigorose nello spazio vuoto, lo stesso vale per la pittura, e per Degas in particolare, che crea i suoi dipinti come l'architetto costruisce le sue figure geometriche.

Nel settembre 1938, per la rubrica “Politica”, è pubblicato il testo *Fluttuazioni*²⁰⁴, relativo allo scritto valéryano *La France veut la liberté*, mentre l'*entretien* successivo nasce in occasione dell'inaugurazione del corso di poetica al *Collège de France*, nel quale Valéry, rispondendo alle inchieste di Lo Duca, chiarisce in maniera laconica, quanto eloquente, come il proposito principale delle sue lezioni risieda nel fare «pulizia di tutta la zona confusa ove le opere dello spirito vengono elaborate»²⁰⁵.

Si tratta insomma di discussioni che contribuiscono ad alimentare la diffusione di teorie estetiche circolanti in Italia già a partire dal primo dopoguerra, precisandone il profilo e confermando, una volta di più, come il dibattito su Valéry si concentri a un tempo sul duplice binario della produzione poetica e della riflessione metaletteraria.

2.3 *La linea Ermetica*

Sul finire degli anni Trenta, l'inasprirsi della censura politica determina una sensibile riduzione della presenza, nei periodici italiani, di testi in lingua francese o di articoli consacrati alla letteratura e alla critica d'oltralpe.

L'opera di riesame del crocianesimo prosegue nel solco della linea di ricerca inaugurata da Gargiulo e proseguita da Solmi, mentre il discorso sulla critica, concentrato attorno alla questione del richiamo alla ragione incarnato da Valéry e Alain, si arricchisce dell'appello alla fede illustrato da Charles Du Bos. Se la convocazione di Du Bos risponde, in questi

²⁰² J. Lo Duca, *Un'intervista dal Meridiano con Paul Valéry. Degas, Danse, Dessin*, «Il Meridiano di Roma», 21 agosto 1938.

²⁰³ Ivi, p. 3.

²⁰⁴ Id., *Fluttuazioni*, «Il Meridiano di Roma», 18 settembre 1938.

²⁰⁵ Id., *Poesia e poetica (nostro colloquio con Valéry)*, «Il Meridiano di Roma», 6 febbraio 1939.

anni, all'esigenza di ricercare una parola inverata da istanze di ordine spirituale, Valéry continua ad occupare un posto significativo finanche nella definizione dell'espressione poetica della corrente ermetica²⁰⁶. I commenti all'opera dell'autore francese, infatti, abbandonando in parte il fronte della produzione teorico-speculativa, si indirizzano per la maggioranza verso la considerazione dell'opera in versi, esempio di stile e tecnica formale, ricerca costante di una lirica pura ed espressione compiuta di un'estetica intesa come recupero e rinnovamento della tradizione classica.

Esiste, certo, nella storia della produzione lirica italiana, un'indubbia inclinazione "antirealistica": come sottolinea Silvio Ramat, ben più difficile, in questo contesto d'azione, è pertanto identificare i termini di distinzione da una certa vocazione al misticismo, la cui natura è per definizione simbolica. Il recupero di una simile tradizione simbolistica, in ambito ermetico, risponderebbe precisamente alla

volontà di riportarsi a un momento preideologico della civiltà letteraria dell'occidente europeo, che nella sua lotta di circostanza ai naturalismi e alle loro filiazioni veristiche, palesa la propria fede nell'elemento di irradiazione e di sbocco di ogni procedimento intellettuale: la parola. Ideologia e parola²⁰⁷.

Una parola dal valore prettamente strumentale, un linguaggio la cui destinazione è in primo luogo pratica. Il problema che si pone al poeta e sul quale tornano a interrogarsi gli autori ermetici, sulla falsariga delle riflessioni valéryane, riguarda la possibilità di stabilire un nuovo sistema di relazioni senza rapporto con "l'ordine pratico" a partire da strumenti – come il linguaggio – dalla natura eminentemente pratica.

Nel 1938, anno di pubblicazione di *Letteratura come vita*²⁰⁸, l'impatto di testi come *Fragments des mémoires d'un poème*, *l'Introduction à la poétique* (che riporta la lezione inaugurale del corso di poetica al *Collège de France*) e una riedizione di *Degas, Danse, Dessin* per Gallimard, si conferma in questo senso di notevole incisività: oltre ad essere invocato quale modello formale, Valéry è individuato come l'erede di una critica che, alla maniera di Thibaudet, «tende a divenire una specie di meditazione sui propri ideali poetici, talvolta scoperti o riflessi in questo o quell'autore»²⁰⁹. Non si tratta più solamente di concentrare l'attenzione sul dominio della ragione, ma di esercitare un controllo razionale tale da sciogliere il «groviglio mistico» per tradurre in termini conoscitivi «la purezza accorciata

²⁰⁶ Si veda F. Di Carlo, *Letteratura e ideologia dell'ermetismo*, Bastogi, Foggia 1981.

²⁰⁷ S. Ramat, *L'Ermetismo*, La Nuova Italia, Firenze 1969, p. 71.

²⁰⁸ L'articolo di Carlo Bo appare per la prima volta in rivista ne «Il Frontespizio», X, 9, settembre 1938, pp. 547-560.

²⁰⁹ E. Levi, recensione a *Introduction à la poétique* di Paul Valéry, «Letteratura», 7, luglio 1938, pp. 182-183.

di un raptus»²¹⁰. E sebbene in Italia, come chiarisce Ramat, non vi sia stato “nessun Valéry”,

[...] tuttavia la densità volitiva di molte sue figure ha popolato di echi la moderna stagione della poesia italiana, soccorrendola nel tempo del suo superare l'intuizionismo mistico: *dans un tumulte au silence pareil*, senza smarrimento di velocità, Valéry dalla sua specola mediterranea suggerisce la legge dei contrasti, della dialettica divenuta formalmente fantastica, e liberata [...]. Donde l'impressione di una durevole irrazionalità sottaciuta, fra i gradi più definiti del tumulto e del silenzio. Nell'impostazione degli ermetici, la luce di Sinisgalli o di Luzi intorno al 1935 rivelerà, assimilata e contratta, la dialettica degli opposti celata in Valéry: infatti in lei traspare la risultante della passione immediata (fuoco) e mediata (aria) su di un piano di positiva mobilità, e di forma²¹¹.

Da un punto di vista strettamente linguistico, la dialettica tra “forma” e “movimento” trova compimento nelle possibilità espressive plurime prospettate dall'esperienza del silenzio (le pause lunghe, lo spazio bianco nella pagina, elementi rivelatori dell'impossibilità del dire) e dalla successiva codificazione delle sue finalità:

Più tarda, ma di pochi anni sarà la coscienza piena delle funzioni di questo silenzio, e come sempre, nella storia dell'ermetismo e dei suoi temi, si tratterà di teorie non fissate su evanescenti fondazioni astratte, ma su di un tangibile tronco di esperienze liriche in divenire e sul suo codificarsi, man mano, come nuova tradizione. Chi non aveva alle sue spalle una formazione chiara (come crociani) – tali gli ermetici, da Quasimodo ai più giovani²¹² – palesava un'indistinzione affatto opposta, ovvero la partecipazione, prima di tutto istintiva (e poi la volitiva tensione) al momento sintetico della dialettica dei contrari per la quale s'è trovata un'origine in Valéry.

Se dunque l'opera di Valéry conferma, nell'area ermetica italiana, la sua influenza di primo piano, proprio l'etichetta di ermetismo, non di rado arbitrariamente sostituita a quella di “poesia pura” in diretto riferimento alla sua poetica, non manca di alimentare una serie di polemiche legate a problematiche di incomprensione testuale e susseguente reinterpretazione funzionale in chiave ideologica.

È la posizione di De Libero, che esprime il suo fermo giudizio di condanna per il diffuso volgarizzamento di un'espressione, quella di “poesia pura”, in un termine “religioso o ideologico”:

Ermetismo. E non era che un vocabolo più aggiornato di *futurismo* che definiva, per gli infiniti lettori di giornali umoristici, una poesia che è sempre difficile per chi legge in fretta e vuol nuotare nella

²¹⁰ S. Ramat, *L'Ermetismo*, cit., p. 44.

²¹¹ Ivi, p. 45.

²¹² Cfr. anche O. Macri, *La poesia di Quasimodo*, Sellerio ed., Palermo 1986, in cui i riferimenti intertestuali e interdiscorsivi all'opera di Valéry accompagnano tutto il corso della trattazione.

solita tinozza (*Tout le monde ne tend à ne lire que ce que tout le monde aurait pu écrire*). Si sostiene che nella “poesia pura” il poeta riesca soltanto a congelare l’uomo, a nascondere la propria impotenza con un calcolo di parole e di pause, a impugnare una tecnica per giocare a suo piacimento; si confonde così versificazione con linguaggio che fa “tecnico” ogni poeta al di fuori d’ogni proposizione di Valéry²¹³.

È significativo notare che anche Capasso, tra i primi a rivendicare, in riferimento all’opera di Valéry, la superiorità di un linguaggio poetico che non esitava a definire “ermetico”, intervenga a distanza di anni nel dibattito per condannare duramente i risultati cui l’ermetismo italiano era giunto, dichiarando come il «compiacimento, anticlassico e tecnicistico, dell’oscurità permanente e sistematico connesso a un concetto di modernità falsissimo e perniciosissimo»²¹⁴, testimoniasse esiti che si discostavano vistosamente dal magistero di Valéry.

Variamente declinato intorno all’accusa, o all’opposto ad una certa rivendicazione, del carattere più o meno intenzionalmente “provinciale” del movimento ermetico, il dibattito è ancora aperto. Ritengo però si possa senza dubbio scorgere, nella scelta di referenti che concentrano la propria attenzione sull’autonomia del metodo di lavoro dell’artista o del critico, una possibilità alternativa al discorso ufficiale. Si tratta, certo, della prerogativa di una minoranza, che tenta in questo modo di sfruttare il proprio margine di azione stretto, ma non del tutto assente: un dignitoso tentativo di difesa dell’attività intellettuale contro la brutalità della censura e del pericolo totalitario, nonché del semplicismo comunicativo delle società di massa esemplato dalla propaganda dei regimi dittatoriali.

2.4 Dal Fabbro e le traduzioni

In una lettera ad Aldo Capasso del 1928, Valéry manifestava il suo rammarico per la scarsità di traduzioni della sua opera in italiano, «lingua quasi materna», scriveva, «ma nella quale io fui pochissimo tradotto finora»²¹⁵. Le letture e l’interesse per la produzione poetica e critica dell’autore di Sète sono invero costanti e oltremodo presenti, come si è visto, per oltre un ventennio a partire almeno dal 1925. In un’intervista del 1979 Montale parla non a caso, alludendo all’introduzione di Valéry in Italia all’inizio degli anni Trenta,

²¹³ L. De Libero, *Valéry parente illustre*, cit., p. 45.

²¹⁴ A. Capasso, *Poesia “arcanista e modernità”*, «Regime fascista», 4-6 aprile 1939, p. 17.

²¹⁵ Lettera di Valéry a Consiglio del 22 gennaio 1928, riportata da A. Lo Giudice, *Motivi italiani in Paul Valéry*, cit., p. 144.

di un vero e proprio “atto di coraggio” nel dedicare una simile attenzione a un poeta straniero²¹⁶.

È tuttavia a partire dalla fine di quello stesso decennio che le traduzioni dell’opera poetica di Valéry cominciano a moltiplicarsi²¹⁷, proseguendo negli anni Cinquanta e Sessanta, anche quando in pieno clima neorealista l’interesse per l’autore francese sembra subire un netto ridimensionamento²¹⁸.

Se infatti, da un lato, l’inclinazione all’attività traduttiva era in qualche modo connaturata all’ideologia dell’ermetismo, che «fu la cultura del poetico, in senso operativo e speculativo insieme», e «fu un fatto importante cui diedero un contributo rilevante i traduttori (Leone Traverso, Sergio Baldi, Renato Poggioli, Carlo Bo, Vittorio Bodini, Vittorio Pagano), che misero in circolazione idee e immagini poetiche, con apporti di altri paesi»²¹⁹, dall’altra il progetto si inserisce all’interno del più ampio programma di ricerca, esperito in Italia nel trentennio 1940-1970, intorno alle strategie e alle pratiche della traduzione intesa come «capitolo autobiografico»²²⁰. Contro il principio crociano dell’“intraducibilità” dell’opera, la nuova generazione di traduttori accorda alla categoria una sorta di “diritto di riscrittura”, processo che implica un impegno diretto sul piano interpretativo del testo. L’atto del tradurre si traduce, a sua volta, in un mezzo di espressione individuale che illumina zone oscure della coscienza e consente un ampliamento dell’orizzonte conoscitivo del traduttore sino a pervenire, in ultima istanza, alla «creazione di un nuovo testo, che non pretende nessun rapporto con quello di partenza ma ogni rapporto invece con le “opere creative” del traduttore»²²¹.

²¹⁶ Cfr. D. Porzio, *Un vermouth a mezzogiorno. I protagonisti della letteratura anni trenta in un carteggio inedito. Intervista a Eugenio Montale*, «La Repubblica», 17-18 giugno 1979.

²¹⁷ La prima traduzione di un’opera in versi di Valéry, in effetti piuttosto tardiva, non si ha che nel 1930. Prima di quella data era stato tradotto da G. Soggioli il *Discorso sulla poesia*, tratto dalla Conférence à l’Université des Annales del 2 dicembre 1927, (Ed. del Cavallino, Venezia 1927), che costituisce l’unica traduzione italiana di un testo di Valéry negli anni Venti.

²¹⁸ Proprio tra il 1960 e il 1963 escono delle traduzioni da Valéry a opera di Luzi, Tutino, e l’importante pubblicazione delle *Poesie* a cura di Dal Fabbro. Per l’elenco completo delle traduzioni si rimanda al regesto posto in appendice al presente lavoro.

²¹⁹ M. Luzi, *Conversazione. Interviste 1953-1988*, a cura di A.M. Murdocca, Cadmo, Fiesole 1999, p. 85.

²²⁰ Cfr. L. Manigrasso, *Capitoli autobiografici, Poeti che traducono poeti dagli ermetici a Luciano Erba*, Firenze University Press, Firenze 2013. Esiste sull’argomento una vasta bibliografia, si vedano almeno: F. Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Guerini e Associati, 1989; J.C. Vegliante, *D’écrire la traduction*, Presse de la Sorbonne Nouvelle, Paris 1996; A. Dolfi (a cura di), *Traduzione e poesia nell’Europa del Novecento*, Bulzoni, Roma 2004.

²²¹ F. Fortini, *Traduzione e rifacimento*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Mondadori, Milano 2003, p. 828.

Il contributo di Beniamino Dal Fabbro, tra i primi e più importanti traduttori italiani di Valéry, è in questo senso significativo e interamente esposto, sotto forma di linee programmatiche per una teoria della traduzione, nei suoi *Paragrafi sul tradurre (I-XXIII)*²²².

Rivendicando il carattere di autonomia del testo tradotto rispetto a quello della fonte (molto frequente, non a caso, l'abolizione del testo a fronte, pratica diffusa specialmente in ambito ermetico, da Dal Fabbro a Traverso a Pagano: «Una disposizione a tradurre solo è autentica quando sia amor d'esprimere se stessi [...] più che amore ai modelli d'altra lingua e di diversa civiltà, per grandi che siano - *Paragrafo III*»), e ribadendo il suo rifiuto per il postulato crociano dell'intraducibilità del testo originale, («Dir d'un poeta che non si può tradurlo, val quanto denunciare l'incapacità propria, o d'altri, o l'inesistenza di chi sappia con mano ferma e leggera penetrarne la selva espressiva, briciarla dal proprio fuoco, o dalle sue ceneri, e da se stesso, per nuovo miracolo, resuscitarla - *Paragrafo V*»), Dal Fabbro arriva a negare l'efficacia delle versioni filologiche o in prosa:

Chi troppo a lungo si sofferma negli andirivieni del testo, e vi s'attarda in scandagli anche profondi, rischia di restarne prigioniero per sempre [...] La conoscenza, più che minuta, ha da essere plenaria, per quanto investe il tono, l'architettura e lo stile (*Paragrafo VII*); [...] Traduzioni in prosa di poesie, non esistono; escluso l'inganno di una disposizione grafica che imiti la prosa [...]. Allo stesso modo, un canto lo si può mal cantare, parlarlo no (*Paragrafo XVI*).

Fondamentale risulta inoltre l'utilizzo di moduli stilistico-formali della tradizione letteraria di origine del traduttore:

condannabile zelo, di chi presume, proclamandosi scrupoloso, di rigidamente attenersi, nel tentativo di riprodurli, quasi per una condanna di taglione letterario, ai moduli metrici e strofici d'altra lingua: quando è invece necessario alludervi con discrezione, sempre guidati da un'intima e propria legge del ritmo (*Paragrafo VI*).

Nonché il ricorso a un linguaggio selezionato, di stampo petrarchesco-leopardiano: «Dei poeti, soltanto i grandissimi innovano: gli altri li traducono, secondo il diverso modo di paragonarsi a quelli, e dentro i confini dell'arte singola (*Paragrafo XV*)».

Di derivazione leopardiana è anche la nozione di "imitazione", che coglie «con giustezza i rapporti che intercorrono, nei due sensi e delicati, fra il testo antico e il nuovo (*Paragrafo XVI*)». Soprattutto, però, si afferma l'urgenza di un'"etica" della traduzione che esiga un esercizio interpretativo dell'opera, in grado di far emergere, da un lato, aspetti

²²² B. Dal Fabbro, *Paragrafi sul tradurre*, «Campo di Marte», I, 3, 1-15 settembre, e I, 8, 1-15 ottobre, 15 novembre 1938, poi pubblicati (con alcune modifiche e integrazioni), in appendice alla prima edizione de *La Sera armoniosa*, Rosa e Ballo ed., Milano 1944.

“occultati” del testo stesso, dall’altro componenti che interessano per intero il sistema di (ri)scrittura, inteso come rispecchiamento di sé e proiezione della propria sfera emotiva, dunque dell’esperienza letteraria e umana del traduttore:

Se opera di poesia, una traduzione compendia in sé un giudizio critico sul testo primitivo: poiché soprattutto ne afferma una validità che oltrepassa i confini della sua letteratura d’origine, inoltre ne dichiara una certa e singolar maniera d’intenderlo ch’è quella di chi traduce, ed anche ne appalesa nuovi aspetti, altri occultati ne rivela, alcuni ne sottintende, e tutto ciò con animo d’indagine e di ricostruzione» (*Paragrafo XIII*); [...] Ma da ultimo, e soprattutto, valga che il tradurre la poesia, quale problema d’espressione, non considero staccarsi dall’originalmente comporla che per il diverso oggetto: dal poeta, in lui nacque, e da lui fu recato alla luce della forma; del traduttore, esso, è l’opera del poeta, portata nel proprio dominio ed esaltata al cielo salendo sulla propria torre (*Paragrafo XXII*).

Il caso delle traduzioni dell’opera di Valéry presenta in questo contesto ulteriori particolarità d’identificazione, poiché, come rileva Leonardo Manigrasso²²³, catalizza l’attenzione primaria dei traduttori di professione, piuttosto che dei poeti-traduttori, i quali parrebbero più naturalmente inclini allo sforzo interpretativo del testo²²⁴.

Sullo sfondo di questo *milieu*, il poema del *Cimetière marin* costituisce l’esempio principe di un oggetto di interesse diffuso oltreché costante: si sono infatti avute, tra gli anni Trenta e gli anni Quaranta del Novecento, ben nove differenti versioni in traduzione italiana (di contro alle tre versioni in tedesco, alle tre in spagnolo e alle quattro in inglese)²²⁵.

Fedele al proprio orientamento programmatico, la versione di Dal Fabbro (come anche quella di Pavolini, il quale fa tuttavia eccezione per questo unico componimento di

²²³ L. Manigrasso, *Capitoli autobiografici...*, cit. p. 30.

²²⁴ L’unica eccezione – pur non trattandosi, in ogni caso, di un’opera in versi – è costituita dall’*Eupalimos* tradotto da Vittorio Sereni nel 1947. È in effetti significativo notare che nel 1938 Mario Luzi dedichi un articolo alla produzione in prosa dell’autore francese (*La prosa di Valéry*, «Campo di Marte», I, 4, 15 settembre 1938). In un’intervista del 1993 (dal titolo *Mario Luzi: la profondità della parola*, riportata in F.A. Giunta, *A Tu per Tu*, Introduzione di W. Mauro, Serarcangeli Editore, Roma 1993) Luzi riferiva inoltre, in risposta alla richiesta d’esplicazione delle ragioni che avevano informato una certa «insofferenza storica per la cultura corrente» ed il ripiegamento verso la vita interiore i cui riferimenti più probanti [...] furono trasmessi dalla cultura francese», e con la sostanziale onestà d’intenti che sempre contraddistingue le sue dichiarazioni: «[...] come chiusura del simbolismo e come richiamo a Valéry mi piace questo aspetto presocratico e un po’ paradossalmente presente, nell’Europa fra le due guerre. Questo mi interessava di lui, questa specie di tensione intellettuale più che altro, ma anche fantastica, collocata su questo momento dell’umanità che è supremo; quello non solo di Platone ma anche di Enea, di Zenone. Questo mi è molto piaciuto e l’averlo saputo rendere presente, attuale, però non è il mio poeta»; l’estratto dell’intervista è consultabile on-line alla pagina: http://www.literary.it/dati/literary/G/giunta_fra_a/mario_luzi_la_profondita_d.html.

²²⁵ Si tratta di: *Traduzione poetica di tre poemi di Paul Valéry (Al Platano, Il Rematore, Il Cimitero marino)*, di A.M. Algranati, Tip. D’Andrea, Napoli 1933; le versioni del *Cimitero Marino* di F. Gloag e C. Pavolini contenute in *Liriche moderne francesi*, Mondadori, Milano 1935; quella di L. Fiumi per *Cabiers de Dante*, Parigi 1935; quella di B. Dal Fabbro contenuta nella raccolta *Gli Incanti*, Bompiani, Milano 1942; quella di M. Praz pubblicata per «Il Mondo», II, 26, 20 aprile 1946; quella di R. Poggioli per «Inventario», 2, primavera 1946; quella di V. Pagano per «Liberale Voce», 15-30 maggio 1946 e in ultimo la versione metrica con commento di O. Macrì, *Il “Cimitero marino” di Paul Valéry. Studio critico, testo, versione metrica e commento*, Sansoni, Firenze 1947.

Charmes), non rispetta lo schema metrico né la struttura rimica del testo originale, differentemente dalle versioni di Algranati, Graf, Praz, Poggioli e Macri, che mantengono, attraverso la trama endecasillabica, le strofe originali di sei versi e ne riproducono lo schema rimico aa b cc b (eccettuando l'Algranati, che opta per quello aa bb cc)²²⁶. Macri chiarisce le ragioni che presiedono alla sua scelta precisando che «occorreva soprattutto non indulgere con assonanze, troncamenti, elisioni, occorre cogliere un endecasillabo di sonorità profonda e discreta, in concatenazioni serrate e armoniche *castigando la melodia*»²²⁷.

Si considerino i versi:

Les cris aigus des filles chatouillées
 Les yeux, les dents, les paupières mouillées
 Le sein charmant qui joue avec le feu,
 Le sang qui brille aux lèvres qui se rendent
 Les derniers dons, les doigts qui les défendent
 Tous va sous terre et rentre dans le jeu!
 (*Le Cimetière marin*, vv. 151-156)

Le grida delle donne accarezzate,
 gli occhi, i denti, le palpebre bagnate,
 il dolce seno che scherza col fuoco,
 il sangue sulle labbra che s'arrendono,
 l'abbandono e le dita che difendono,
 Tutto sprofonda e rientra nel giuoco!
 (Poggioli)

Ragazze che stridean solleticate,
 gli occhi, i denti, le palpebre bagnate,
 il vago sen che scherza con il fuoco,
 il sangue sulle labbra che si arrendono,
 le dita e i doni estremi che difendono,
 tutto torna sotterra, entra nel giuoco!
 (Praz)

I gridi delle donne accarezzate,
 gli occhi, i denti, le palpebre bagnate,
 il bel seno che giuoca col suo fuoco,
 il sangue ardente sulle labbra tese,
 gli estremi doni, l'ultime difese,
 tutto s'interra e si riaffida al giuoco!
 (Macri)

Dove appare evidente come la necessità di adesione al rigore stilistico dell'originale abbia sacrificato l'incisività di certi valori fonici, restituiti all'opposto dalla versione di Pavolini, che traduce:

I gridi acuti delle
 Vellicate fanciulle, gli occhi, i denti,
 Le inumidite palpebre,
 il vago seno che col fuoco scherza,
 Il sangue che su arrese labbra splende,

²²⁶ Cfr. J. Darca, *Nota per sette traduttori italiani del Cimetière marin*, in «Poesia», Quaderno VII, Mondadori, Milano, giugno 1946, pp. 110-121.

²²⁷ O. Macri, *Il Cimitero marino di Paul Valéry...*, cit., p. 112. Corsivo mio.

Le dita a scherno degli ultimi doni,
Tutto va sotto terra, entra nel gioco.

E ulteriormente accentuati da quella di Dal Fabbro, in celebri versi come:

Le vent se lève!... Il faut tenter de vivre!
L'air immense ouvre et referme mon livre,
La vague en poudre ose jaillir des rocs!
(vv. 199-204)

Si leva il vento! IL FAUT TENTER DE VIVRE.
L'aria immensa il mio libro
Apre e richiude, l'onda
Alta da rupi in polvere zampilla.

Laddove nelle versioni più fedeli stilisticamente:

S'alza il vento!... Tentar di viver devi!
L'aria immensa apre e chiude i fogli brevi,
L'ombra tra rocce osa lanciar suoi stocchi!
(Praz)

S'alza il vento! Si può tentar la vita!
Apre e chiude il mio libro aria infinita,
L'onda da rupi in polvere si leva!
(Macri)

Lungi dal corroborare la tesi dell'intraducibilità del testo, Dal Fabbro ne accentua il carattere di indipendenza della resa, che tenta, tanto più evidentemente in uno scritto dalla complessa partitura come quello del *Cimetière marin*, di non dissociare mai il significato veicolato dal testo dall'aspetto fonico attraverso il quale è espresso, evitando così il rischio – in termini valéryani – che il poema si “decomponga”. Gli elementi dell'enunciato possono così subire una “redistribuzione”, chiarisce Manigrasso, in «organismi di estrema complessità che poi si struttura a propria volta in un periodare articolato su continui accumuli [...] e sulla sovrabbondanza di incisi»²²⁸.

Non si intende in questa sede discutere la validità delle diverse opzioni di resa: che a indirizzare le varie possibilità traduttive concorra la valutazione della singola circostanza, basti del resto considerare che tanto la personale traduzione ungarettiana di Góngora o Shakespeare, (sebbene Ungaretti appartenga ancora a pieno titolo alla generazione precedente di traduttori, rispetto a quella di Dal Fabbro), quanto la più aderente versione montaliana di Eliot, raggiungono entrambe esiti oltremodo apprezzabili di elevata liricità²²⁹. Gli esempi riportati valgono piuttosto a testimoniare quanto capillare e variamente caratterizzata fosse l'attenzione riservata alla produzione poetica di Valéry: emerge dalla stessa l'incessante opera di traduzione dispiegata da Dal Fabbro, che si occupa dell'autore francese con cura scrupolosa, sia in rivista che in volume e lungo tutto

²²⁸ L. Manigrasso, *Capitoli autobiografici...*, cit., p. 67.

²²⁹ Per un'analisi comparativa tra l'opera di traduzione di Ungaretti e quella di Montale si veda A. Cataldi, *Da poeta a poeta: il sonetto 33 di Shakespeare nelle traduzioni di Montale e Ungaretti*, Congedo, Galatina 1996.

l'arco della sua attività, per la quale rimando al regesto delle traduzioni italiane dell'opera di Valéry inserito in chiusura del presente lavoro.

2.5 Il ricordo degli autori italiani

“Testimonianze su Valéry”

Nel gennaio 1946 Enrico Falqui, dalle pagine di «Poesia», dedica un numero speciale a Paul Valéry, scomparso il 20 luglio dell'anno precedente, in cui poeti e critici italiani indirizzano un ultimo saluto al *maître*, riflettendo sull'importanza e sul peso del suo ideale lasciato. In apertura alla sezione, che titola *Testimonianze su Valéry di poeti contemporanei*, Falqui pubblica per la prima volta il testo integrale di *Opinione sulla poesia*²³⁰, la risposta inviata da Valéry all'*Inchiesta Mondiale sulla Poesia* indetta dalla «Gazzetta del Popolo» il 18 novembre 1931, unitamente alla prima traduzione italiana di *Science et Poésie*²³¹. Nello stesso numero, fuori sezione, appare la testimonianza di Cecchi *In morte di Paul Valéry*²³².

Emerge a livello generale, tra ricordi personali e memorie private, il riconoscimento dell'autorità di un Valéry *pensatore poetante*, cui si accompagna finanche la considerazione del valore “politico” della sua opera, la quale rifletterebbe in letteratura il momento di un'Europa che aveva smarrito il «semplice senso dell'umano» (Vigolo). Parallelamente, pare imporsi la rilevata constatazione dell'inimitabilità del suo modello, dal quale, proprio in quanto *unicum*, i poeti sembrano in certa misura voler prendere le distanze (fa eccezione il solo caso di Ungaretti, che dedica al *maître* le parole più commosse, e in parte quelli di Betocchi e Luzi).

Si riportano di seguito i passaggi più significativi di ogni intervento:

Emilio Cecchi:

[...] Per mio conto, avendo avuto la fortuna di trovarmi abbastanza a lungo e liberamente in compagnia di Valéry, voglio provarmi a fissare, con massima fedeltà, dai miei appunti, qualche tratto delle sue conversazioni; [...] la prima volta lo vidi, nell'aprile del 1924, ch'era appena tornato da una visita al D'Annunzio. Questi l'aveva mandato a prendere alla stazione di Brescia, e l'automobile correva verso Gardone così alla disperata che a Valéry, come disse, “gli sgusciavano dalle orbite le palle degli occhi”. S'era saputo, alla pubblicazione di *Charmes*, che il D'Annunzio era di Valéry antico ammiratore. [...] I nostri primi discorsi si aggirarono intorno a ciò che, secondo Valéry, è l'organica ed ineliminabile “artificiosità” dell'arte. L'artista, diceva Valéry, scompone logicamente la propria emozione, e sceglie e dispone i mezzi a suscitare una emozione intellettuale in chi legge.

²³⁰ E. Falqui (a cura di), «Poesia», Quaderni III-IV, Mondadori, Milano gennaio 1946, pp. 126-128.

²³¹ Ivi, pp. 129-132, traduzione di E. Falqui.

²³² Ivi, pp. 117-125.

Essenziale, in poesia, e nell'arte in genere, è costruire trapassi. [...] Palese era l'insistenza a voler esser considerato non tanto poeta ma "artifex". [...] Colloqui successivi mossero, con andatura frastagliata, da ricordi dei maggiori Impressionisti e Simbolisti, francesi en inglesi. [...] In massima, non aveva gran fede nella critica com'è correntemente praticata; [...] Gli fu accennato alla sua fama, a quei giorni relativamente giovane anche in Francia. Ma era scettico; [...] Otto o dieci anni fa, lo vidi l'ultima volta, incanutito, già come segretamente segnato da qualche malattia, ed a quanto si diceva turbato da gravi difficoltà domestiche. [...] Il discorso si rincamminò sui soliti argomenti. Poesia è valuta oro. La prosa, la narrazione, è circolazione cartacea, talvolta inflazionistica. [...] Erano i tempi della voga di Freud. [...] Nei paesi mediterranei la moda freudiana è bilanciata da un profondo, schietto istinto della realtà, ed è insieme dal naturale umorismo. Le vere devastazioni si producono in paesi nordici e puritani; sia per l'astrattismo morale che vi regna, [...] sia, continuava Valéry, perché finalmente, attraverso Freud, parve trovata la maniera di legittimare con motivi scientifici il gusto [...] d'occuparsi di argomenti scabrosi. "Se venisse fuori una ragione scientifica di mangiare carne umana (ad esempio, per la cura del cancro), si troverebbe gente che mangia carne umana. Si costituirebbero istituti, fondazioni, a favore dell'uso di mangiare carne umana". Così macabra, è l'ultima sentenza che trovo segnata nei miei appunti di conversazioni con Valéry. Non doveva passare gran tempo, e su tutt'altro piano che di queste capricciose fantasticherie intellettuali, il mondo diventava davvero antropofago²³³.

Carlo Betocchi:

Io mi sono sempre più avvicinato, con la intima convinzione, alla poesia de Valéry. Quelle poesia alla quale guardavo, nel pieno fervore della gioventù, con ammirato sospetto, oggi io la guardo con l'ammirazione, magari infeconda [...], di una emulazione che invidia quei mezzi, e la libera disposizione dello spirito intelligente del poeta. C'era un abisso, tra l'irrazionale nella cui fede vivevo, e che tuttavia si serviva, per esprimersi, dei mezzi escogitati dalla intelligenza armoniosa, e l'intelligenza armoniosa di Valéry che indovinava l'irrazionale. [...] Non è già per coscienza d'artista che io sono arrivato a questo punto d'avvicinamento a Valéry: [...] bensì è per via d'umano sviluppo e sentendo che l'età più adulta mi faceva apprezzare soltanto quei risultati nei quali riconoscevo più pieno e meritevole l'impegno delle razionali facoltà umane. Né la teoria di Valéry mi convince più di un'altra, non ravvisando in essa che il fiore di una disposizione i cui diritti di legittimità sono commisurati all'espressione di essa: ma qui l'esattissimo fiore, come a dir l'unico possibile, d'una disposizione posseduta in pieno²³⁴.

Libero De Libero:

Della poesia e dei saggi di Paul Valéry si è scritto e parlato molto ovunque, negli ultimi vent'anni. Specialmente in Italia. Tuttavia l'influenza del suo pensiero è stata minore di quanto non si sia creduto o detto. Alcuni critici, fra i quali Benedetto Croce, se la sbrigarono con battute polemiche creando proprio essi un "caso Valéry". [...] Curioso, o per niente curioso, è che scambiarono per idolatria l'interesse che spingeva alcuni poeti e critici più giovani a occuparsi di una poetica, conclusa

²³³ E. Cecchi, *In morte di Paul Valéry (1871-1945). Appunti e ricordi*, «Poesia», Quaderni III-IV, cit. pp. 117-125, pubblicato per la «Tribuna del popolo» nel 1945, ora in *Ainola di Francia*, cit., pp. 292-302.

²³⁴ C. Betocchi, *Testimonianze su Valéry...*, cit., p. 133.

in un senso da Mallarmé e riaperta con altro verso da Valéry, che tendeva a darle un esito classico. Mentre temi, analisi, figurazioni, idee proposte da Valéry con lucidezza cartesiana [...] furono trattati come elementi d'indagine e conoscenza, [...] per comporli o scomporli secondo un'esigenza particolare della nostra generazione che ha voluto leggere "tous les livres", andare sino alle estreme conseguenze d'una lettura o d'una prova, pur di non rinunciare a un'occasione. [...] Per molti di noi, penso che l'opera di Valéry sia stato un luogo di studio e di qualche forte emozione, ma sarebbe assai difficile trovare nella nostra poesia contemporanea una traccia qualsiasi di quell'emozione. [...] Nella morte di Valéry si conclude un secolo di poesia europea²³⁵.

Adriano Grande:

Valéry fu grande poeta? Solo il tempo potrà dirlo. Certo, egli non fu il poeta che cercammo di più in questi anni di dolore. [...] Ma ora che la cenere di questa pace ambigua [...] copre alla meglio [...] gli sconvolgimenti del cataclisma e dà agio alla nostra mente di rimeditare il passato, questo poeta tanto fuori dalla storia, tanto ansioso di costruire, lungi dai marosi della contingenza, un luogo assoluto e perfetto dello spirito da cui la greve passionalità sia bandita e la vita consista soprattutto nella contemplazione intellettuale di ciò che la fa più cosciente, può tornare a parlarci, a insegnarci molto. [...] La sua stagione, che seguiva e certificava quella di Mallarmé, segnò in Francia l'avvento di quel criticismo lirico di cui i Surrealisti vorrebbero negare la validità, ma di cui la storia delle forme espressive non si libererà invece mai. [...] Per questa ragione [...] Paul Valéry, nel pantheon della lirica e della letteratura mondiale, ha diritto a fiori e corone splendenti da parte di tutti i poeti e gli scrittori veramente moderni²³⁶.

Mario Luzi:

La morte non sposta d'un grado la luce sulla figura di Valéry. [...] Era entrato senza allucinazioni, con calma, con vigore, in un mondo di essenze. E se questo ingresso avvenuto a occhi aperti, in uno stato di perfetta coscienza e consapevolezza lo immetteva in un movimento ordinato, costante, uniforme di scoperte e d'incontri, in una condizione di attività perenne e senza errori, esso era d'altronde già una conclusione che non lasciava ormai niente più in mano al caso e alla morte. In questo senso la sua è, nel significato profondo del termine, un'opera. [...] Sicuro dell'unico significato poetico della sua parola, egli ha potuto concedersi di complicare, di rendere relativo il significato più propriamente umano di essa; questo ci porta a grande distanza da lui, ce lo allontana quasi in un mito felice. Ma, per quanto la necessità interiore e storica della poesia sia oggi per noi diversa, quell'opera rimarrà come un'aspirazione, un polo d'attrazione eterno e celeste per lo spirito d'ogni poeta²³⁷.

Eugenio Montale:

Ho conosciuto, anche di persona, Valéry, ma da anni non leggo un rigo di lui, né ho qui, dove sono, modo di rinfrescarmi le idee. Ecco dunque, tutto a memoria, il mio referto. Venuto in fama per la sua oscurità e per altre ragioni, [...] Valéry rischia, se le cose andranno di questo passo, di restare

²³⁵ L. De Libero, *ivi*, pp. 135-136.

²³⁶ A. Grande, *ivi*, pp. 136-137.

²³⁷ M. Luzi, *ivi*, pp. 137-138.

come l'ultimo poeta intellegibile che abbia avuto la Francia. [...] In Valéry esiste ancora un problema di equilibrio tra fondo e forma: come in Baudelaire, come nello stesso Mallarmé, poeti che lo condizionano e lo rendono necessario in quella sua via. [...] C'è in lui, come in tutti i poeti, "qualcosa di irripetibile": un punto di maturazione del gusto, un timbro ch'è tutto suo. Ha avuto imitatori un po' dappertutto, dicono anche in Italia; ma le poesie di *Charmes* (come i primi quadri di De Chirico) non furono imitabili neppure dal loro stesso autore; anzi il Valéry non si provò neppure ad auto-imitarsi. Libro nato da una lunga attesa, da una lenta accumulazione, *Charmes* esaurì perfettamente il suo autore. Valéry non era, per sua fortuna, della famiglia degli "inesauribili". Diffidava della poesia e la rispettava. È stato uno dei pochi a proposito dei quali l'appellativo di "poeta" non ci sia mai apparso né ridicolo né *suranné*: in questo, e forse solo in questo, veramente ed esemplarmente antiromantico²³⁸.

Sergio Ortolani:

Un pomeriggio romano, nello studio d'Emilio Cecchi a via Appia nuova.

La signorile discrezione del Gargiulo e la concitazione sommessa di Ungaretti trapelavano – punte dall'occholino di Cecchi – il calore ufficioso, la civile commozione, direi, per la presenza del poeta di Francia, che scortavano.

Era un ometto sui sessanta: vivo, secco, terzino; di nervi stretti. Acuto nella curiosità degli occhi, della mano. Rasciutto dalla tensione intellettuale. Aveva tuttavia un garbo semplice d'agio, di parola: appena contratto, all'inglese. Magari, un nulla di burocratico. La nostra lingua gli era letteralmente familiare: lodava l'aria soliva, i ruderi dell'Appia, il paese. Gli chiesero di recitare suoi versi. Scelse *l'Ébauche d'un serpent*. [...] Ne ascoltavo l'orazione sacra, dall'enfasi vittoriosa: il suo "gregoriano", in cui tra l'alta monodia da lassa epica, risonava ancora l'esametro dai rapsodi d'Omero. [...] Così mi ritorna oggi il poeta scomparso: religiosamente eretto nel suo terso coraggio, alla soglia del martirio della sua terra "avant le déluge". [...] Ne riesce un classicismo che dalla tradizione umanistica, che risalta nell'Uomo Europeo, rifiuta il profondo spirito – ch'è Storia – ed elude in un astrarsi idealizzativo il potente lievito realistico, ch'è la vita dell'arte antica. Sicché ogni senso turbato o emozione d'affetti, come ogni contrastata responsabilità di coscienza, e infine la vita umana intera, e la cosmica – "Soleil! Soleil, faite éclatante" – diventano lo "sbaglio" stesso della bellezza, l'errore della sua faticosa, peccata umanità. [...] Qui s'accende la lirica di Paul Valéry, sul suo nominale irrealismo e il virtuosamente filologico stilizzamento dell'antico: che, come per Gide e Picasso, Satie e Cocteau, segna il carattere e il limite della recente esperienza artistica di Francia²³⁹.

Salvatore Quasimodo:

"Tra se stessa e la morte, quale sguardo!" Narciso è scomparso nel profondo della sua estate; gli alti alberi e il rumore delle acque e i simulacri del cimitero in riva al mare possono oggi raccogliere quello che della sua voce resterà per sempre a testimoniare il continuo colloquio della sua anima piena di spavento con il corpo adorato che scivolava giorno per giorno verso l'eterno. [...] E più del suo pensiero, più di questa sua Grecia geometrica, ricostruita con sangue mediterraneo, più del suo Leonardo, vago e denso a un tempo di poetiche e di metafisiche, al di là del suo desiderio di purezza

²³⁸ E. Montale, *ivi*, pp. 138-139.

²³⁹ S. Ortolani, *ivi*, pp. 139-141.

[...], ci rimane una cadenza insistita, monotona, di gong che chiama in piena luce il corpo veduto dall'anima, interrogato dalla morte, nascosta dove più viva è la vita. "Dove si trascina il mio cigno?". Narciso è scomparso; e quanto più un poeta sembra superato da un "tempo" che preme, ancora acre di zolfi, tanto più lo ritroveremo con noi domani, far un deluso coro bianco, consolatore della nostra solitudine²⁴⁰.

Umberto Saba:

[...] Disse Paul Valéry che, di una poesia, il primo verso te lo regalano gli Dei; gli altri devi trovarli da te, ed adeguarli al primo. (Non aggiunse "purtroppo"; parve anzi compiacersi di un fatto che significava, in fondo, qualcosa come il prevalere del "virtuosismo" sulla "virtù". La sentenza ingegnosa ebbe fortuna, perché andava incontro a un'illusione del più gran numero dei letterati. [...]) Le veramente squisite finzze formali di Valéry hanno l'accento troppo scoperto; sono troppo scopertamente fine a se stesse. Riguardano più l'estetismo (oh, un estetismo molto nobile, molto discreto, niente affatto "cafone"!)) che la poesia. Individuabile facilmente dal tiro nemico. La poesia di Valéry non ebbe [...] le radici profondate abbastanza nell'inconscio individuale e collettivo, dal quale – come le piante e la terra – nasce la poesia. L'intelligenza, la scaltrezza, l'abilità, la pazienza, l'esperienza sono qualità utili, ma accessorie: controllano; non creano. Paul Valéry è una forma che cerca, qua e là, un contenuto; non un contenuto d'umanità che abbia trovata, per un processo spontaneo, la sua forma. [...] L'illustre scomparso stava di casa vicino alla Poesia. La corteggiò con devoto amore; ebbe da lei in premio alcuni incantevoli sorrisi (*Charmes*). Ma è dubbio che l'abbia posseduta²⁴¹.

Leonardo Sinigalli:

Mutato di volta in volta da Parca in Narciso, da Serpente in Pitonessa, prestando parole a Semiramide e a Eupalino, idee a Leonardo e a Cartesio, il genio di Valéry consisterebbe dunque in questa sua immensa virtù mimetica, in questa forza di simulazione? Egli ha lasciato il minimo appena sufficiente a farci ricordare la sua ombra d'uomo: Valéry ha voluto esistere come spirito, come strumento, come principio. [...] La frase di Valéry, prosa e verso, non è canto e neppure discorso; è uno "slogan", un indovinello, un proverbio. Nei momenti più alti pronunzia dei teoremi che non contengono, come i Teoremi di Pascal, una verità eterna, una regola; non frenano la natura, non la riducono, ma quasi sempre la complicano, la imbrogliano di eccezioni, si accidenti. [...] Che significa questo? Che Valéry era uno scettico, un sacerdote che rifiuta i fedeli e crede che la verità, se esiste, è un poligono di troppi lati. Valéry non poteva mai essere interamente saggio, o interamente folle. Né Socrate dunque, né Lucrezio. Era Lui, un temerario, magnifico, memorabile Lui²⁴².

Sergio Solmi:

Valéry sorge allo sfiorire della grande esperienza decadente, che rappresentò il trionfo della pura esteticità e idoleggiò un mondo concluso di cui la poesia fosse l'unica giustificazione. Il repertorio d'immagini, il modo di comporre poetico, la forma esterna del poema derivano a Valéry da Mallarmé,

²⁴⁰ S. Quasimodo, *ivi*, p.141.

²⁴¹ U. Saba, *ivi*, pp. 141-142.

²⁴² L. Sinigalli, *ivi*, pp. 142-143.

ma egli, oltre Mallarmé, attinse anche alla grande convenzione classicistica della poesia francese, a quella sottile unità di intelletto e passione che fu di Racine, e soprattutto a quanto Racine era passato attraverso Hugo e Bauleire. Ma, con Valéry, il “gioco” fu scoperto. Una estrema coscienza critica isolò, circoscrisse l’illusione, ne rintracciò con lucida analisi il meccanismo segreto. [...] Nella poesia di Valéry, - ed è ciò che ne forma il pathos più intenso – sussiste questo acuto contrasto fra volontà e mito, l’estasi sensuale e il rigore intellettuale. [...] Per questo Valéry [...] si situa egualmente al centro della coscienza poetica del nostro tempo, che ha con tanto disperata curiosità tentato di isolare l’elemento ineffabile della poesia e di rivelarlo nella sua natura più spoglia ed essenziale. E pure per questo Valéry [...] rimarrà come un esempio della nostra delusa grandezza moderna²⁴³.

Giuseppe Ungaretti:

Soffoco il dolore per scrivere queste righe e le scrivo perché sento che è un mio dovere contribuire a diffondere un’opera che illuminò il mio spirito.

Valéry [...] sapeva, anche i pittori suoi contemporanei sapevano, che nessun dado tratto abolirà mai il caso, e sapeva che l’opera di poesia non poteva essere il frutto del caso, d’un dado tratto, ma il risultato d’un sapere, anche se in essa persisterà sempre un briciolo di caso che, alla fine dei conti, le darà grazia, la malinconica grazia. Fu la lezione trasmessa da Mallarmé a Valéry. Valéry era in possesso, all’opposto di Mallarmé, d’una mente analitica, e non erra certo una mente di filosofo né che vagheggiasse sistemi, sebbene fosse mente metodica fino alla mania [...] Il mito della poesia che s’era affacciato alla mente di Mallarmé, gli s’era andato sbriciolando per via; era, al termine dell’altra guerra [...] un mito diverso: il mito dell’intelletto. [...] Che cosa fu *Charmes*, e *La Jeune Parque*, e cosa è dunque la poesia pura di cui tanto si parla e si sparla? Per nostra fortuna, anche se non sapessimo trarla dai testi, un’arte poetica possiamo sempre derivarla dalle note teoriche di Valéry. [...] La scienza cerca la verità, e la poesia la bellezza, e l’una e l’altra sarebbero tradite da chi pretendesse sforzarle ad altro. Poesia pura è dunque quella che cerca se stessa, e ha un’utilità, ma di liberazione spirituale, e ha una durata, ma che dipende dalla sua bellezza. Poesia è dunque l’atto di trovare la bellezza; ma la trova solo chi sappia sollecitarla per libero impulso spirituale. [...] Poesia pura, signori: soppressione degli elementi prosaici da un componimento poetico. [...] Ma – lo si noti bene – Valéry aveva soggiunto che una tale poesia, che tanta poesia non era concepibile se non come una meta verso cui tendere, come una meta irraggiunta se non in qualche raro, supremo verso²⁴⁴.

Giorgio Vigolo:

Il riflusso dei principi di autorità e libertà si fa sentire nel dominio delle arti e della poesia, non meno che in quello del governo dei popoli (politica): e se oggi ripensiamo alla poetica di Paul Valéry con la sua esaltazione di tutto ciò che fosse costrizione formale, strofi chiuse, limiti esterni forzosi o fortuiti dello spirito creativo, non possiamo non riconoscere che egli rifletté in letteratura il momento di un’Europa che aveva perduto fiducia nella libertà e smarrito il semplice senso dell’umano in molte complicazioni. [...] In una lucida geometria euclidea egli ha voluto chiudere il turbamento di un

²⁴³ S. Solmi, *ivi*, pp. 144-145.

²⁴⁴ G. Ungaretti, *ivi*, pp. 144-146.

universo relativista, e le inquietudini dello spazio a quattro dimensioni gittare in uno stupendo calco neo-classico²⁴⁵.

²⁴⁵ G. Vigolo, *ivi*, pp. 146-148.

CAPITOLO III

IL CASO DI MONTALE LETTORE CRITICO DI VALÉRY

*Dei versi io ne farò ancora per qualche anno,
perché è l'unica forma ch'io sento oggi possibile per me.
Non si meravigli che possa esistere un temperamento polarizzato nel senso
della lirica e della critica letteraria: da Baudelaire a Eliot e a Valéry,
a quanti è toccata la stessa sorte?²⁴⁶*

3.1 Ordine e devastazione, miracolo e mestiere

Varrà la pena improntare un discorso a parte e ben diversamente articolato rispetto alla lettura montaliana dell'opera di Valéry, travalicando in parte anche i termini cronologici assunti come riferimento nella ricognizione del panorama critico fin qui considerato. Come nel caso di Ungaretti, infatti, si sosterrà la possibilità di registrare le implicazioni di ordine letterario contenute in filigrana nello spazio della pagina critica, determinate da una sostanziale urgenza dei modelli metodologici adottati tanto dal poeta quanto dall'esegeta e recensore. L'approfondimento si ritiene necessario anche perché, a dispetto della comune interpretazione che vede realizzarsi nella – propriamente detta – linea ermetica la vetta apicale della fortuna di Valéry in Italia (sostenuta in ragione dell'orizzonte di attesa di una generazione poetica alla ricerca di un velleitario ideale di lirica pura), ritengo che i casi più significativi della ricezione della sua opera, in termini di reale comprensione e assimilazione attiva²⁴⁷, risiedano precisamente, in diversa misura e con i debiti *distinguo*, nelle esperienze umane e artistiche di Ungaretti e Montale²⁴⁸.

²⁴⁶ Lettera a Svevo del 3 dicembre 1926, in E. Montale-I. Svevo, *Carteggio*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano, 1976, p. 39.

²⁴⁷ Il che non esclude aprioristicamente la possibilità di determinazione di una nuova produzione artistica conseguente all'atto di lettura, così come prescritto dalla moderna teoria della ricezione. Per uno sguardo complessivo sull'argomento si veda l'importante lavoro di H.R. Jauf, *Storia della letteratura come provocazione*, trad. it. di P. Cresto-Dina, Bollati Boringhieri, Torino 1999.

²⁴⁸ Scrive Macri: «La critica selezionatrice di Montale, quanto quella di Ungaretti e De Robertis, isola alla fine (e al principio) alcuni nomi assolutamente certi, combinando le due tradizioni italiana e franco-inglese: Browning-Hopkins-Valéry-Eliot e Dante-Petrarca-Leopardi», in Id., *Sulla poetica di Eugenio Montale attraverso gli scritti critici*, cit., p. 431.

Mentre in Ungaretti si tratta di una presenza strutturale nella definizione della sua produzione lirica più matura, quella che dal *Sentimento del Tempo* arriva sino agli *Ultimi cori per la Terra Promessa*, per l'intelligenza estetico-critica di Montale la lettura di Valéry assume una valenza funzionale alla ricerca di una poetica degli esordi elaborata e innestata a partire da questo nodo embrionale. Se dunque Montale “attraversa” Valéry – volendo ricorrere a una nota espressione della sua pagina critica – per approdare a Eliot²⁴⁹, in Ungaretti è piuttosto la scoperta stessa di Valéry a coincidere con una temporanea condizione di approdo, alla quale, nondimeno, il poeta di Alessandria resterà pressoché invariabilmente fedele nel tempo. Il punto di contatto in questa dialettica inversa risiede nella percezione – del resto comune a molta parte della generazione poetica degli anni Trenta – di un lacerante conflitto tra forma e materia, (*innocenza e memoria, necessità e artificio, miracolo e mestiere*) per il quale Valéry, prima di altri, aveva offerto convincenti, o quantomeno inedite opzioni di indagine: immersi in una stessa coscienza di crisi, Ungaretti tenta, per il tramite di Valéry, di risolvere il dissidio, proponendo in termini dialettici la figurazione del rapporto. Per Montale invece la perpetua crisi non si presta a essere sciolta in un confronto dialettico, ma assume piuttosto la fisionomia di un inveterato sincretismo²⁵⁰.

Paragonata alla mole di studi esistenti sulla produzione in versi, la bibliografia sul Montale critico non abbonda²⁵¹, dato che desta un certo stupore soprattutto se si

²⁴⁹ Significativo appare infatti l'accostamento proposto da Montale tra i due *maîtres à penser*: «Ci sono uomini che s'incontrano tutti i giorni senza che con essi si possa entrar mai in rapporti d'amicizia; altri, appena sfiorati o intraveduti, con i quali ci si sente in immediata intimità. Come Valéry, T.S. Eliot appartiene a questo tipo di uomini: poeta, ha una voce che non si dimentica e che si riconosce anche dopo una lunga desuetudine», Id., *Eliot e noi*, «L'immagine», 5, 1947, in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, tomo I, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996, pp. 714-715. D'ora in poi SMP.

²⁵⁰ Cfr. V. Soave, “*Eupalinos*” e *l'oggetto del mare. Appunti su Montale e Valéry*, «Resine. Quaderni liguri di cultura», 93, 2002, pp. 47-58, in particolare alla p. 53; e G. Lonardi, che parla di «intemerato sincretismo» per la poesia del primo Montale nel saggio *Il fiore dell'addio. Leonora, Manrico e altri fantasmi del melodramma nella poesia di Montale*, Il Mulino, Bologna 2003, p. 113. Lo stesso Macri definisce il pensiero di Montale «tetico o antitetico», piuttosto che «dialettico», in quanto le coesistenti tesi e antitesi risulterebbero «in perenne conflitto tra loro», Id., *Sulla poetica di Eugenio Montale attraverso gli scritti critici*, cit., p. 430.

²⁵¹ Si vedano: G.A. Peritore, *Le prime letture di Montale*, «Belfagor», 3, XIX, 1964, pp. 275-295; S. Pennella, *Montale critico*, «Il Verrì», 3, 1959, pp. 118-133; L. Anceschi, *Osservazioni su Montale come critico*, «Letteratura», 79-81, 1966, poi in Id., *Autonomia non è indifferenza. Scritti dal 1929 al 1963*, a cura di L. Cesari, Raffaelli editore, Rimini 1997; U. Carpi, *Contributo per Montale critico*, «La rassegna della letteratura italiana», LXX, 2-3, 1966, poi (con integrazioni) in *Letteratura italiana – I critici. Per la storia della filologia e della critica moderna in Italia*, V, Marzorati, Milano 1969, pp. 3419-3448 e in seguito confluito in appendice a *Montale dopo il fascismo*, Liviana, Padova 1971, pp. 191-230; Id., *I primi anni di collaborazione al «Corriere della sera»*, «Belfagor», XXIII, 2, 1968, pp. 197-230, poi in *Montale dopo il fascismo*, cit., pp. 21-54; F. Contorbis, *Aggiunte per Montale critico*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», 2-3, maggio-dicembre 1970, pp. 417-438; L. Barile, *Bibliografia montaliana*, Mondadori, Milano 1977; O. Macri, *Sulla poetica di Eugenio Montale attraverso gli scritti critici*, cit., pp. 413-434; A. Brotto, *Appunti critici sul “secondo mestiere” di Montale*, «Critica Letteraria», 4, 2008, pp. 706-716; infine il più recente contributo monografico di V. Marchesi, *Eugenio Montale critico letterario*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2013. Si tratta parenteticamente dell'attività critica di Montale anche in G. Manacorda, *Eugenio Montale*, La Nuova Italia, Firenze 1969 e in S. Ramat, *Montale*, Vallecchi, Firenze 1965. Per i contributi dedicati specificamente ai rapporti tra il Montale critico e Valéry si vedano V. Soave, “*Eupalinos*” e *l'oggetto*

considera, come osserva Franco Contorbia, che il «processo di fitta osmosi fra teoria della critica e critica in atto» affida «alla normativa intersezione dei due piani le condizioni di un progetto potenzialmente, se non *de facto*, alternativo alle istituzioni crociane»²⁵². Il proposito di revisione e affrancamento dalle istanze metodologiche della critica crociana, della cui necessità Montale ha piena coscienza, individua il suo riferimento cardinale «nella lezione del razionalismo francese di primo Novecento [...]»²⁵³, inserendosi a pieno titolo nella linea inaugurata con fortuna da Gargiulo: la battaglia del critico partenopeo tesa a valorizzare la “coscienza del mestiere” viene accolta con spirito critico da Montale, parimenti convinto della necessità di accordare una rinnovata attenzione ai valori interni, strutturali all’opera, cogliendo da un lato «il segno che [l’artista] lascia nella propria materia espressiva»²⁵⁴, dall’altro portando in sé, «intimamente associato, un critico di se stesso»²⁵⁵. La questione legata al mezzo espressivo, o propriamente tecnico, resta significativa anche per gli sviluppi della pagina critica montaliana, come spiega compiutamente l’autore in un intervento del 1951:

[...] si poteva, per esempio “centrare” i maggiori poeti intorno al loro stile e mostrare come la lirica abbia progressivamente allargato le proprie possibilità strumentali e che il suo problema moderno è di farsi prosa senza essere prosa, di restare lirica pur essendo anche epica e magari narrativa (questa è la modernità del Dante... non lirico, quello della *Commedia*); si poteva mostrare come la strofe architettonica, la stanza sia andata trasformandosi per risorgere in nuovi aggregati, era possibile chiarire quali valori armonici abbia raggiunto la nostra lirica quando meno si è legata alle forme chiuse e alla rima fissa; era possibile far capire come e perché dopo Leopardi nel nostro linguaggio poetico la ricerca del “peregrino” non fu più obbligata a servirsi del linguaggio aulico²⁵⁶.

In una prospettiva più strettamente politico-ideologica, come ha illustrato Umberto Carpi, la difesa di un prototipo di cosmopolitismo europeo e dei suoi valori morali²⁵⁷, sui quali

del mare. Appunti su Montale e Valéry, cit.; A. Brotto, *Eugenio Montale, Testimonianza su Valéry*, «The Italianist», 29, 1, february 2009, pp. 88-99.

²⁵² F. Contorbia, *Aggiunte per Montale critico*, cit., p. 419

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ E. Montale, *Zibaldone*, (recensione a A. Momigliano, *Impressioni di un lettore contemporaneo*), «Solaria», III, 6, giugno 1928, in *SMP*, I, p. 305.

²⁵⁵ Id., *Silvio Benco*, «L’Italia letteraria», IV, 17, 24 aprile 1932, in *SMP*, I, p. 467. Il principio, di ascendenza francese, che vede nella coincidenza tra critico e poeta una necessaria premessa allo sviluppo del nuovo metodo ermeneutico è fatto proprio in particolare dagli esegeti valéristi. Cfr. *infra* p. 48 e pp. 57-58.

²⁵⁶ E. Montale, *Storia dell’araba fenice*, (recensione a E. M. Fusco, *La lirica*), «Corriere della sera», 29 marzo 1951, in *SMP*, I, p. 1201.

²⁵⁷ In un simile quadro d’azione, Valéry Larbaud è riconosciuto il massimo rappresentante di questo ideale di mitologia europeistica. Scrive Montale: «[...] la figura di Larbaud non si esaurisce con la comoda ricetta che la sua stessa tradizione ci ha offerto facilmente [...] Larbaud infine non s’intende se non si accetta, poco o molto, il mito che illumina l’opera sua: il mito dell’uomo europeo. Questa la realtà che sostiene ogni sua pagina e le dà risonanza», Id., *Valéry Larbaud*, «Il Baretto», II, 6/7, aprile 1925, in *SMP*, I, p. 34. Si veda a questo proposito anche la lettera del marzo 1926 a Svevo.

poggiava il mito di una superiore civiltà, era inoltre sostenuta in funzione di resistenza alla barbarie del regime fascista. Anche per questa ragione Montale respingerebbe «le proposte crociane (non solo crociane) dell'equazione irrazionalismo – poesia moderna (decadentismo) – regimi totalitari»²⁵⁸, reputando altresì le espressioni poetiche del contemporaneo panorama culturale un baluardo morale contro l'imbarbarimento delle coscienze:

Una poesia in cui vita intellettuale e vita morale coincidono indissolubilmente, esiste oggi in Europa, come è esistita ieri. Essa costituisce, da circa un secolo e mezzo, la parte più seria di quelle ricerche che sono spesso accomunate sotto l'infelice denominatore della poesia pura²⁵⁹.

Il fin troppo comune denominatore entro cui la natura di queste ricerche viene assimilata è definito “infelice” poiché per Montale, non diversamente da Ungaretti, l'autentico carattere della poesia pura non coincide con la sua connotazione di assoluto «*incanto verbale*», in quanto il «compromesso fra suono e significato non consente soluzioni parziali a favore dell'uno o dell'altro dei due termini»²⁶⁰, a meno di tagliare i ponti con l'intelletto (sarebbe precisamente questa la grave mancanza di certa poesia post-baudelairiana). La sua essenza costitutiva risiede nel coniugare in un saldo equilibrio «ragione e *charme*», che si armonizzano sul piano della realizzazione poetica in termini di «sogno fatto alla presenza della ragione»²⁶¹; cosicché la visione di un necessario equilibrio tra *fondo* e *forma*, apertamente associata, in anni successivi, all'opera di Valéry²⁶², torna già nello scritto coevo *Idea del barocco*, dove si legge: «nella grande arte (e grande può essere anche l'arte romantica) il dissidio tra fondo e forma non è mai composto in modo che uno dei due termini divori l'altro e regni indisturbato»²⁶³.

²⁵⁸ U. Carpi, *Contributo per Montale critico*, cit., p. 223. Si vedano nel merito soprattutto gli articoli montaliani *A proposito di moralità nell'arte*, «Il Mondo», 16 giugno 1945, in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori 1996, pp. 22-26 (d'ora in poi *SMA*); *Idea del barocco*, «Il Mondo», 3 novembre 1945, in *SMA*, pp. 1371-1376; *Esiste un decadentismo in Italia?* «La Lettera», 29 giugno 1946, in *SMP*, I, pp. 673-679;

²⁵⁹ E. Montale, *A proposito della moralità nell'arte*, cit., p. 25.

²⁶⁰ Id., *Variazioni*, «Il Mondo», 21 aprile 1945, in *SMP*, I, pp. 618-619.

²⁶¹ *Ibidem*. In un articolo dello stesso anno dedicato a Ungaretti, Montale scriveva: «Ci si è accorti che la lirica ha pochissimo bisogno di libertà e che non si rinuncia a determinati schemi senza che sorga il bisogno di costruirne altri, ben più ardui di quelli offerti dalla tradizione e soggetti a più rapida usura, in ragione stessa della loro troppo evidente singolarità», Id., *Ungaretti*, «Questi giorni», 2-3 dicembre 1945, in *SMP*, I, p. 633.

²⁶² «In Valéry», scrive Montale, «esiste ancora un problema di equilibrio tra fondo e forma: come in Baudelaire, come nello stesso Mallarmé [...] ma Valéry si affidò meno alla musica delle parole ed ebbe una serietà nuova, tutta latina e tutta sua [...]», Id., *Testimonianze su Valéry...*, cit., p. 138.

²⁶³ Id., *Idea del barocco*, cit., p. 1376.

In questo senso la poesia moderna assumerebbe l'aspetto di un paradossale classicismo²⁶⁴, un «classicismo *sui generis*» in seno al quale, pur evitando rigidi schematismi, Montale individua il tracciato di due diverse strade o “modi formali”:

Esiste, come dubitare?, una poesia che tende a ritrovare, dopo scavi, macerazioni e complesse “esperienze”, una “arrotatura” e un “cristallo”, che sono, a ben guardare, più o meno direttamente condizionati da una lunga accumulazione temporale, e, si vorrebbe credere, anche spaziale; ed esiste una poesia che si direbbe quasi ignara di sé, voce del minuto e sua espressione minima sufficiente: poesia facile, in apparenza, come il respiro, e tutta al di qua della martellatura estrinseca e della “lavorazione” [...]²⁶⁵.

Tale scissione, del resto, benché riguardi nello specifico il carattere della poesia moderna, è riferibile per Montale – non meno che per Cecchi, e in particolare per il Cecchi lettore di Valéry²⁶⁶ – all'intero corso della storia della letteratura in quanto insita nell'animo del poeta di ogni tempo, talché si potrebbe quasi concepire «una sorta di macchinosa storia della poesia fondata tutta sull'instabile adeguazione, sempre difettiva e sempre ricomposta, dello spirito della lirica alle sue forme»²⁶⁷. Si chiariscono così anche le ragioni alla base del classicismo *sui generis* montaliano, peculiarmente contraddistinto per non situarsi storicamente, né risultare definibile in base a categorie storicistiche.

L'esempio di Valéry è assunto, nel quadro designato, a «recente estremo di questo altalenio, quello delle forme che vivono quasi mostruosamente per conto proprio», al cui esatto opposto si situerebbe «ogni lirica incolta e popolare»²⁶⁸. Espressione di un estremo, dunque, ma di un polo riconosciuto come certamente più vicino alle disposizioni intellettuali del Montale poeta: se nell'uno vi è «più natura», in questo vi è «più arte» e «realtà trasposta o metafisica» che non può costituzionalmente prescindere da quel «travaglio espressivo e critico, ch'è l'unica nobiltà rimasta alla nostra malinconica vocazione di scrittori in ogni senso contemporanea»²⁶⁹ e che l'autore *in primis* riconosce come strettamente necessario.

²⁶⁴ Anche Solmi – come non manca di rilevare Montale – insiste sul carattere “paradossale” del classicismo di Valéry e di Alain. Scrive infatti: «fondandosi [Alain] sulle insanabili contraddizioni del pensiero moderno risolve in immagini della più splendida e rigorosa evidenza formale la materia più vaga e sfuggente, gioco di relazioni colte su di un mondo sconvolto e distrutto, echi del caos», in Id., *Il pensiero di Alain*, Nitsri-Lischi ed., Pisa 1930. Cfr. la recensione montaliana allo scritto, in cui è sottolineato il carattere rivoluzionario del saggio di Solmi, in *SMP*, I, pp. 423-429.

²⁶⁵ E. Montale, *Umberto Saba*, «Il Quindicinale», I, 10, 1° giugno 1926, in *SMP*, I, pp. 118.

²⁶⁶ Cfr. G. Lonardi, *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Zanichelli, Bologna 1980, p. 25.

²⁶⁷ E. Montale, *Umberto Saba*, cit., p. 119.

²⁶⁸ *Ibidem*.

²⁶⁹ Ivi, p. 118.

L'area semantica della necessità, legata a doppio filo ai nuclei concettuali di *miracolo* e *mestiere*, al fine di ribadire l'esigenza di ripristinare, o dolorosamente raggiungere, una parvenza d'ordine nel caos indistinto della materia, permea la pagina critica montaliana in questi primi anni Venti. Sin dallo scritto d'esordio del 1920, Montale celebra «l'intima coerenza sentimentale» della parola di Sbarbaro, che porta in sé «le stimmate della propria genesi dolorosa e necessaria», definendo *Trucioli* un libro «rigorosamente logico e necessario»²⁷⁰. La condizione che ne deriverà afferisce a un edificio poematico tanto pervasivo da tornare a essere discusso con richiamo esplicativo nell'*Intervista immaginaria*:

Miracolo era per me evidente come la necessità. Immanenza e trascendenza non sono separabili, e farsi uno stato d'animo della perenne mediazione dei due termini, come propone il moderno storicismo, non risolve il problema o lo risolve con un ottimismo di parata. Occorre vivere la propria contraddizione senza scappatoie [...]²⁷¹.

Se lo storicismo di ala crociana non forniva risposte sufficientemente esaurienti, ben diverse sollecitazioni potevano arrivare dall'esperienza dei poeti-critici d'oltralpe. Posto poi, «che a due diverse letterature è naturale vadano insieme differenti modalità critiche e che tutte abbiano la loro innegabile giustificazione»²⁷², la *querelle* tra le posizioni crociane e la critica francese appare essenzialmente infondata allo sguardo montaliano, che torna a interrogarsi su quanto convenga «ripetere le solite distinzioni fra le attitudini della mente italiana (sintetica, classica, formale in senso altissimo) e quella francese empirista, razionalista, moralistica, dissociatrice, ecc.?»²⁷³.

Pur fondandosi su autonome basi di pensiero, si ritiene al contrario essenziale, per il “risorgimento” della critica italiana, riferirsi a una condotta di scrupoloso empirismo, la cui postulazione è adombrata sin dalle prime prove critiche montaliane ma assume una centralità specifica a partire dagli anni Trenta:

Paul Valéry, al quale dobbiamo tornare, rappresenta una cultura che mescolando l'arte alla vita, accettandola come un giuoco serio, innamorata di lei e incapace di definirla, è giunta a renderla più familiare, frequente, costante, a farne moneta che circola e strumento d'imperio [...]. La critica italiana è giunta a un angolo morto. Se dovrà rifarsi, e sia su solide basi di pensiero, dovrà risorgere da una coraggiosa cura d'empiria; non quella dei faciloni pronti a generalizzare, ma di coloro che

²⁷⁰ Id., *Camillo Sbarbaro*, «L'Azione», 10 novembre 1920, in *SMP*, I, p. 6.

²⁷¹ Id., *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, in *SMA*, p. 1479.

²⁷² Id., *Giornate di lettura: Charles Du Bos*, «Il Convegno», VIII, 9, settembre 1927, in *SMP*, I, p. 225.

²⁷³ Id., *Francia contemporanea*, (recensione a R. Palmarocchi, *Letteratura francese contemporanea*), «L'Ambrosiano», 5 luglio 1927, in *SMP*, I, p. 208.

lavorando sul “particolare” e possedendo veramente i ferri del mestiere, esauriscano per molti anni un singolo problema²⁷⁴.

Se è dunque indubbio che «l’esperienza artistica in atto sopravanz[i] in ogni tempo le teorie che pretendono di inquadrarla», Montale riconosce altresì che

forme di critica atte ad assecondare nel suo impulso tale esperienza, senza superarla forse, ma certo senza ostacolarla nel suo corso, sono assolutamente preferibili a quelle forme, più sistematiche e ferme, che siano scadute, in ripetitori copisti e “comparse” della cultura, all’ufficio di falsarighe e di formule consacrate²⁷⁵.

Valéry, al pari di Larbaud, fornisce in questo senso l’esempio di come il congiunto concorso tra l’esercizio poetico e quello critico possa condurre a efficaci esiti di ricerca, e insieme a Du Bos e Alain offre una proposta ermeneutica persuasiva per l’attenzione accordata al mezzo espressivo e all’aspetto tecnico-formale della realizzazione poetica:

A questa estetica in formazione la Francia ha, per un altro verso, portato il contributo più di ogni altra nazione, per opera di quei suoi originali critici “empiristi” che amano tenere in piedi su un terreno sicuro e individuano l’opera d’arte nelle sue ragioni meglio legate al mezzo espressivo²⁷⁶.

Letture, si diceva, fortemente mediate da Emilio Cecchi,²⁷⁷ il “tarlo” della «Tribuna» che godeva, com’è noto, di profonda considerazione presso Montale. Pur amando «la maiuscola Arte»²⁷⁸, Cecchi è ben lungi dall’accogliere un ideale di miracolistica purezza, ma è in lui altresì viva una medesima esigenza di concentrare l’attenzione su quegli elementi legati al travaglio tecnico dell’espressione artistica: per questa via, Cecchi riuscirebbe a comprendere, sostiene Montale, la reale essenza della poesia moderna, quella in cui l’approdo all’ordine e alla «parte concreta»²⁷⁹ della materia non coincide col raggiungimento di una “ben fatta” struttura parnassiana, ma con la sua conquista *necessaria*

²⁷⁴ Id., “*Pièces sur l’art*” di Paul Valéry, «Pan», III, 1, gennaio 1935, in *SMA*, pp. 1362-1367, pp. 1365-1366. Si vedano a questo proposito anche gli articoli montaliani *Jaloux*, «L’Ambrosiano», VI, 56, 7 marzo 1927, in *SMP*, I, pp. 171-176 e *Letteratura francese* (recensione a P. Fort, L. Mandin, *Histoire de la Poésie Française depuis 1850*), «Il Convegno», VII, 5, 25 maggio 1927, in *SMP*, I, pp. 195-200.

²⁷⁵ Id., *Giornate di lettura: Charles Du Bos*, cit., p. 225.

²⁷⁶ Id., *Letteratura francese*, (recensione a P. Fort e L. Mandin, *Histoire de la poésie française depuis 1850*), cit., p. 198.

²⁷⁷ Tra gli altri scritti montaliani su Cecchi si ricordano la recensione a *Qualche cosa ed a Messico*, «Pegaso», IV, 5, 1932, in *SMP*, I, p. 470-477; “*Ritratti e profili*” di Emilio Cecchi, «Corriere della Sera», 16 luglio 1957, in *SMP*, II, pp. 2057-2062; *Auguri a Cecchi*, «Corriere della Sera», 14 luglio 1964, in *SMP*, II, pp. 2633-2638.

²⁷⁸ Id., *Chiose. Emilio Cecchi*, «Primo Tempo», 9-10, ottobre 1923, in *SMP*, I, p. 13, precisando che «l’arte sintetica e totale che sta in cima dei pensieri di Cecchi è molto più vicina alle vicine preoccupazioni dell’autore dell’*Estetica* di quanto lo siano i dichiarati proseliti del filosofo», *Ibidem*. Per la collaborazione montaliana a «Primo Tempo» si veda F. Contorbia, «*Primo Tempo*» tra Croce e Gobetti, «Studi di filologia e letteratura», I, 1970, pp. 237-279.

²⁷⁹ E. Montale, *Chiose. Emilio Cecchi*, cit., p. 11.

e *dolorosa* (in maniera analoga era stata definita anche la genesi della parola di Sbarbaro), poiché riconosciuta come tale solo a fronte del passaggio ineludibile attraverso *l'arbitrio* e la *devastazione*:

Infine lo ha avuto comprensore attento e acuto quella poesia di nudi rapporti e di chiuse riflessioni sulla propria astratta materia, che tende a una architettura a ad una concretezza supreme, e riesce all'ordine più rigido a traverso l'arbitrio e la devastazione: concretezza nuova che è agli antipodi di quella che significa illustrazione o "pezzo" ben fatto in senso andante o parnassiano"²⁸⁰.

Montale annovera, – e prima di lui Cecchi – tra gli scrittori moderni che abbiano saputo aderire e soddisfare questa complessità d'intenti, «Valéry in Francia; e da noi Ungaretti; qualche cosa di Cardarelli. Ma è strada», precisa, «che sarà ancora battuta con frutto»²⁸¹, quasi intendendo alludere, verrebbe da chiosare, ai futuri esiti della sua prima raccolta di versi.

Intorno alla perigliosa, quanto necessaria, opportunità di raggiungere una parvenza d'ordine concretato si interroga anche, significativamente, l'articolo su Browning del 1925: i più alti risultati poetici raggiunti dall'autore britannico sarebbero infatti restituiti dall'approssimazione di un *difficile equilibrio* tra la necessità del tormento contenutistico e l'artificio della forma:

a me il B., considerato nel piano della grande lirica inglese, sembra vittorioso soltanto in alcune poesie di difficile equilibrio, dove un'ansia tormentosa si accompagna a certa rapidità e secchezza di forme ellittiche e risolte»²⁸².

È un nutrito gruppo quello degli articoli montaliani che in questi anni tornano a sondare la questione metodologica in relazione all'attività critico-interpretativa. A proposito di Enrico Pea, ad esempio, ribadendo la necessità di fuggire da una critica rigidamente codificata, che designando «il semplicismo in luogo della semplicità» costituisce «il lato più debole di quell'eredità crociana»²⁸³, leggiamo:

[...] il Pea va giudicato in rapporto al tono da lui eletto [...]; e non già con riferimento a chi sa che romanzo archetipo o a quale "costruzione" prefissata [...]. E allora l'arte, che non è tutto nella vita

²⁸⁰ Ivi, p. 16.

²⁸¹ *Ibidem*.

²⁸² Id., *Notiziario. Letterature straniere* (recensione a L. Pellegrini, *Dramatis personae e altri poemi di R. Browning*), «La Rassegna», XXXIII, 5-6, ottobre-dicembre 1925, in *SMP, I*, p. 71.

²⁸³ Id., *Francia contemporanea*, cit., p. 210.

e non riesce ad esser tutto nemmeno nella letteratura, ci appare al suo posto, realtà vicino ad altre realtà²⁸⁴.

Si chiarisce allora anche il monito rivolto ad Attilio Momigliano, «critico di temperamento classico [...] che non si trova altrettanto a suo agio quando deve giudicare i suoi contemporanei»²⁸⁵: ciò che maggiormente lo allontanerebbe dallo spirito e dal gusto moderno è precisamente «l'indifferenza di fronte alla tecnica vera e propria dell'artista, al segno che questi lascia nella propria materia espressiva»²⁸⁶, differentemente da Giuseppe Ravagnani, forte di un atteggiamento mentale caratterizzato da un

felice compenetrarsi del motivo idealistico con le più vive esigenze del romanticismo contemporaneo; quella fusione di concretezza e di tradizione che chiede all'arte di essere arte soltanto, ma la chiede profondamente radicata, viva di passioni umane e, soprattutto, obbiettiva, chiusa in una forma che possa resistere al tempo e dimostri una logica e una coerenza in sé per sé²⁸⁷.

Orientata dagli stessi principi programmatici è anche la recensione al *Wackenroder* di Bonaventura Tecchi, in cui è ribadita l'importanza del

mezzo dell'arte che i migliori estetici contemporanei tendono sempre più a identificare in un ostacolo da scavalcare, in una *resistenza*. Come se l'arte musicale stessa, [...] non dovesse avere una sua particolare concretezza ed elaborare una *materia* sonora sua particolare²⁸⁸.

Per una maggiore comprensione dell'ordine di pensieri di questi anni potrà allora essere utile riferirsi all'articolo *Stile e tradizione*, in cui si afferma che la cifra stilistica è espressione di consapevolezza del peso della tradizione, intesa come «problema di tutti», dunque della contemporaneità, nella ricerca di un'arte in grado di rinnovarsi classicamente:

Debba o non debba risorgere la nuova arte dal tormento critico, essa non sarà cosa *nostra* se non risponderà alle più imperiose esigenze che in noi si sono maturate. [...] Nessuno potrebbe immaginarsi di rinunciare, senza sentirsi impoverito, a certi toni che sono nell'aria e rappresentano tutta la poca ricchezza che abbiamo sortito²⁸⁹.

Occorre perciò, scrive Montale condensando in un solo pregnante periodo la complessità dei motivi di dissenso verso le stigmatizzazioni della retorica dominate, «guardare agli

²⁸⁴ Id., recensione a E. Pea, *Il Volto Santo*, «L'Esame», aprile 1925, in *SMP*, I, p. 37.

²⁸⁵ Id., *Zibaldone*, (recensione a A. Momigliano, *Impressioni di un lettore contemporaneo*), cit., p. 304.

²⁸⁶ Ivi, p. 305.

²⁸⁷ Id., *Libri*, (recensione a G. Ravagnani, *I contemporanei*), «Pègaso», II, 4, aprile 1930, in *SMP*, I, p. 408.

²⁸⁸ Id., *Ritratto di Wackenroder*, «L'Ambrosiano», 29 luglio 1927, in *SMP*, I, p. 218.

²⁸⁹ Id., *Stile e tradizione*, «Il Baretto», II, 1, gennaio 1925, nella versione revisionata dall'autore in *SMA*, p. 10 e p. 13.

antichi con occhi moderni, il che può essere antistorico solo se fatto senza misura e discrezione»²⁹⁰. Nella presagita esigenza di situare la tradizione italiana, al fine di valorizzarla, nel quadro di un più ampio orizzonte sovranazionale, Montale arriva a sviluppare un'interessante proposta – per la quale, peraltro, possono istituirsi numerosi punti di contatto con quanto espresso da Ungaretti nel testo di *Barbe finte* –²⁹¹, che vede nella lettura dei critici d'oltralpe un utile paradigma da sfruttare in considerazione della più stretta relazione che questi ultimi intrattengono con i classici della propria letteratura:

La verità è anche che Eliot, come Valéry prima di lui, hanno contribuito, almeno da noi, a quella presa di contatto con l'altra tradizione europea che da molti anni era andata perduta. Hanno richiamato i lettori italiani a una conoscenza meno superficiale del loro patrimonio poetico, a un senso più intimo del loro classicismo²⁹².

Posizioni magistralmente compendiate nella recensione al *Pensiero di Alain* di Sergio Solmi, critico in cui, pur non essendo «passata invano la parte migliore dell'insegnamento idealistico», persisteva un certo «lievito di scontentezza» per i dettami più stringenti di quell'estetica²⁹³, la stessa che aveva «fuso e annullato nell'unità indifferenziata dell'idea»²⁹⁴ le opportune distinzioni e “approssimazioni” sulle quali intende invece concentrarsi la nuova critica:

Il nostro amico Sergio Solmi ha avuto agio di mostrare sul Convegno, parlando di Alain, che è probabilmente il più forte dei recenti pensatori francesi antisistematici, quanto sia viva nella critica migliore d'oggi l'esigenza di riproporre all'indagine una materia che non sia quella troppo stanca “immagine ideale della forma” che uscì fuori dall'estetica del romanticismo, ma che risulti invece lo stesso elemento espressivo, assecondato e individuato, volta per volta, nel concretarsi delle varie figurazioni artistiche²⁹⁵.

Montale ricorda come l'attenzione riservata ad Alain incontri un precedente illustre in un critico «di origine idealistica anche più chiara» come Gargiulo²⁹⁶, il quale segnalando il *Système des beaux-arts* di Alain auspicava potesse costituire un efficace «“antidoto” agli infelici atteggiamenti di certa recente critica sistematica italiana, giunta ormai per la sua

²⁹⁰ Id., *Storia dell'araba fenice*, cit., p. 1201.

²⁹¹ Cfr. *infra* p. 130.

²⁹² E. Montale, *Eliot e noi*, cit., p. 717.

²⁹³ Id., *Libri* (recensione a S. Solmi, *Il pensiero di Alain*), «Pègaso», II, 11, novembre 1930, in *SMP*, I, pp. 424-425.

²⁹⁴ S. Solmi, *Il pensiero di Alain*, cit., passo citato da Montale nell'articolo *Giornate di lettura: Charles Du Bos*, cit., p. 226

²⁹⁵ Ivi, p. 225.

²⁹⁶ Si consideri il celebre articolo “*Felice chi orna una pietra dura*”, «La Fiera letteraria», II, 40, 1926, ora in A. Gargiulo, *Scritti di estetica*, cit., pp. 244-248.

fobia d'ogni "esterno" a negare peso e valore a questioni di tecnica e mezzo nell'espressione artistica»²⁹⁷. Rinviene quindi l'accordo esistente tra questo pensiero e quello, pur indipendente, di Valéry, riconoscendo a buon diritto, nell'ottica di continuo raffronto con l'estetica crociana, come il poeta di Sète non intendesse affatto disconoscere la componente dell'ispirazione nel processo della creazione artistica: per Valéry, scrive Montale, «il poeta è tale in quanto "ne dit toujours plus et moins qu'il ne pense": dove per pensiero s'intende evidentemente fantasia e, crocianamente, intuizione»²⁹⁸.

Ecco però che entrando nel vivo della questione inerente il rapporto specifico tra il mezzo espressivo e l'oggettività, non esente dal paventare il pericoloso sconfinamento nel campo dell'autonomia della tecnica, la posizione di Montale adombra alcune sintomatiche riserve: pur riconoscendo l'apporto primario degli autori d'oltralpe nell'indispensabile definizione di un sistema critico attento alla materialità del mezzo espressivo, ogni genere di innesto proveniente da tradizioni culturali diverse necessita, per Montale, di un preliminare processo di appropriazione: si spiega così, nell'articolo su Umberto Saba del 1928, una certa insofferenza per «i teorici del nuovo ordine estetico, gli esegeti dell'arte che nasce da una difficoltà»²⁹⁹, allusa anche nelle considerazioni sul «logorìo ch'è inerente alla vita delle forme», la cui esistenza propria può, e deve, svilupparsi «fino a un certo punto»³⁰⁰, in una formalizzazione, cioè, che nata nel solco di una specifica tradizione, si realizzi in singolarità caratteristiche e dinamiche.

Ciò avvalorata la tesi, avanzata da Carpi ma ragionevolmente condivisibile, per la quale la parziale "conversione" di Montale al metodo di Alain, scrittore del resto «antisistemico, nel quale rivive qualcosa del classico e divagante realismo di Montaigne e un poco dello spirito del vecchio intellettualismo cartesiano»³⁰¹, sia da intendere nel senso di una più generale valutazione delle possibilità da esso offerte nel fornire «alcuni

²⁹⁷ Id., *Libri* (recensione a *Il pensiero di Alain* di Sergio Solmi), cit., p. 425.

²⁹⁸ Ivi, p. 426.

²⁹⁹ Id., *Ragioni di Umberto Saba*, «Solaria», III, 5, maggio 1928, in *SMP*, I, p. 288.

³⁰⁰ Id., *Le poesie di Mastrì*, «La Fiera letteraria», III, 33, 1927, in *SMP*, I, p. 220. In definitiva, scrive Macri, «chi si era battuto in favore della considerazione dei mezzi espressivi, indietreggia terrorizzato dalle conseguenze, non tanto della deformazione e degli aggregati, quanto dello scardinamento del nucleo figurale antropocentrico a immagine del divino immanente», Id., *Sulla poetica di Eugenio Montale attraverso gli scritti critici*, cit., pp. 425-426. Polemica che culminerà, intorno agli anni Settanta, nell'accesa critica montaliana all'ipertecnicismo e alle arti azionistiche (cfr. in particolare E. Montale, *Sette domande sulla poesia*, in *SMA*, pp. 1552-1558).

³⁰¹ O. Macri, *Sulla poetica di Eugenio Montale attraverso gli scritti critici*, cit., p. 425.

indispensabili antidoti»³⁰² al sistema crociano dominate, nell'intenzione di mitigare, spiega Carpi,

gli eccessi ottimistici dello storicismo, sia nel senso di una maggior concretezza nell'attenzione ai fattori tecnici (messa in pericolo da un'estetica come quella crociana, che, per Montale, trova troppo gravi difficoltà nello stabilire le necessarie differenze «tra intuizione interna e intuizione di un dato esteriore»³⁰³.

3.2 Tra Svevo e Valéry

Tra le migliori prove del Montale critico, negli stessi anni, si collocano gli scritti su Italo Svevo, particolarmente interessanti ai fini della nostra indagine perché è a livello della dualità caos-ordine, già centrale nell'analisi cecchiana in relazione alle riflessioni speculative sulla creazione artistica, che si registrano le implicazioni più dirette col testo dell'*Eupalinos*. «Ingegno di prodigioso riassuntore», scrive Montale, Valéry «ha saputo essere, come i tempi comandavano, tutto testa e tutto senso rispecchiando il *secondo disordine* dell'ultima filosofia francese»³⁰⁴.

Leggiamo nel dialogo valéryano:

PHÈDRE: Te souvient-il de ces constructions que nous vîmes faire au Pirée?

SOCRATE: Oui

PHÈDRE: [...] Quelle *confusion*, tout d'abord, qui sembla se fondre dans l'*ordre*! Quelle *solidité*, quelle *rigueur* naquirent entre ces fils qui donnaient les aplombs, et le long de ces frères cordeaux tendus pour être affleurés par la croissance des lits briques!

[...] J'étais lié d'amitié avec celui qui a construit ce temple. Il était de Mégare et s'appelait Eupalinos. Il me parlait volontiers de son art, de tous les soins et de toutes les connaissances qu'il demande; [...] Je voyais surtout son étonnant esprit. Je lui trouvais la puissance d'Orphée. Il prédisait leur monumental aux *informes amas* de pierre et de poutres qui gisaient autour de nous [...].

SOCRATE: C'est la manière même de Dieu.

³⁰² E. Montale, "Pièces sur l'art" di Paul Valéry, cit., pp. 1366. L'edizione di riferimento della raccolta valéryana è quella Gallimard del 1934, che presenta un'aggiunta di sei *pièces* rispetto all'edizione del 1931.

³⁰³ U. Carpi, *Contributo per Montale critico*, cit., p. 214. Si veda a questo proposito anche la recensione montaliana a *Il porto dell'amore* di Giovanni Comisso, dove si legge: «E questa sarebbe dunque ancora "natura" indifferenziata, informe passione di qua del riposo della forma? Eh via! Vediamo noi pure che in libri come questo, non tutto è trasformato e bruciato nel freddo fuoco dell'espressione definitiva, che scorie vi s'incorntano e rottami, talora vistosi. [...] Noi pensiamo che libri come il *Porto*, che rendono quasi tangibile il più aereo sospiro della vita originale e quasi indivisa, appartengono di buon diritto, almeno per certe parti, al dominio dell'arte concretata», Id., «Il Quindicinale», I, 5, 15 marzo 1926, in *SMP*, I, p. 107.

³⁰⁴ E. Montale, *Pièces sur l'art di Paul Valéry*, cit., p. 1363. Corsivo mio.

[...] Observe, Phèdre, que le D miurge, quand il s'est mis   faire le monde, s'est attaqu    la *confusion* du Chaos. Tout l'informe était devant lui. Et il n'y avait pas une poign e de *mat re* qu'il p t prendre de sa main dans cet abîme, qui ne f t infiniment impure et compos e d'une infinit  de substances³⁰⁵.

Anche Svevo, scrive Montale, «riflette al pari di pochissimi altri gli impulsi e gli sbandamenti dell'anima contemporanea»³⁰⁶, principale nodo critico dei giudizi sull'opera dell'autore triestino in questo torno di anni. Lo scoglio maggiore del primo romanzo sveviano risiederebbe allora nel limitarsi al riverbero di simili pulsioni, senza mai pienamente raggiungere un reale controllo sugli eventi narrati, n  soprattutto approssimare quella facolt  di oggettivazione che richieda, in termini valéryani, di «choisir un certain soi-même, et de se l'imposer»³⁰⁷:

[...] il limite di *Una vita* a noi pare in una certa *indecisione* di Svevo di fronte ai suoi personaggi: non sempre pare che l'autore si sia abbastanza staccato dalle sue figurazioni, non sempre appar chiaro quanto lo scrittore le abbia giudicate e dominate, e quanto invece le abbia subite e, direi quasi, prese sul serio³⁰⁸.

«L'ardore di verit  umana» che Svevo condivide con gli artisti moderni, il «suo desiderio continuo di sondare, ben al di l  delle parvenze fenomeniche dell'essere, in quella zona sotterranea e oscura della coscienza dove vacillano e si oscurano le evidenze pi  accettate»³⁰⁹, non pu  dunque esimersi dall'approdare, per Montale, ad uno spirito di chiarezza e di superiore ordine proprio dell'opera compiuta, che   in s  garante di tradizione all'infuori di ogni sterile conservatorismo, in quanto declinato in «un'armonia fra premesse, sviluppi e conseguenze, genuinit  e compattezza», che lo scrittore presagisce prima ancora e anzi «meglio che nelle sue parole»³¹⁰. Si registra a questo livello la pervasivit  del retaggio crociano, poich  l'approdo montaliano ad un ideale di chiarezza e compostezza evidentemente ammette, ben diversamente da Valéry, una realt  preesistente all'atto poetico. Cionondimeno   in ragione di questo ideale che *Senilit *   preferito, almeno in un primo momento, tanto a *Una vita* quanto alla *Coscienza*.

Certo, anche cos  com' , *La coscienza di Zeno* resta uno dei migliori libri nostri degli ultimi anni, e noi sappiamo rendere omaggio alle ragioni dell'arte caotica a *totaliste* che vi si esprime. Ma siamo certi

³⁰⁵ P. Valéry, *EU*, pp. 82-83; p. 143. Corsivo mio.

³⁰⁶ E. Montale, *Omaggio a Italo Svevo*, «L'esame», IV, fasc. XI.XII, novembre-dicembre 1925, in *SMP*, I, p. 72. Corsivo mio.

³⁰⁷ P. Valéry, *EU*, p. 95.

³⁰⁸ E. Montale, *Omaggio a Italo Svevo*, cit., p. 77.

³⁰⁹ Ivi, p. 79.

³¹⁰ *Ibidem*.

che dal caos si debba ormai riuscire ad una scelta, ad un ordine, che per essere “nuovo” non deve apparire meno rigido e severo³¹¹.

Si tratta, per Montale, di un’esigenza disattesa da molta parte delle produzioni letterarie coeve, come testimonia il commento all’opera, – pur descritta dai tratti nel complesso “essenziali” e “penetranti” –, di Jean Pellerin: «come in tante opere affini contemporanee, nella *Romance du retour* manca, a parer nostro, la *scelta* e il riposo. E, in genere, Pellerin non ebbe, nonostante ogni apparenza, curiosità formali troppo vive [...]»³¹².

La necessità di operare «le choix d’une forme», che in quanto tale, come sostiene il Fedro valéryano, si costituisca in sé quale «l’acte délicat de l’artiste»³¹³, torna ad essere discussa anche nel secondo articolo dedicato a Svevo, in cui è ribadita la preferenza accordata al secondo romanzo dell’autore triestino:

Ci troviamo di fronte ad una complessità, alla quale, per altro, non si può far carico, a differenza di quanto accadeva nel primo romanzo, *Una vita*, di eccessi illustrativi o dispersioni aneddotiche.

Il difetto della *Coscienza di Zeno* è d’altro ordine, e viene da questo: che l’autore, attento a registrare le minime vibrazioni del proprio interno sismografo, si rifiuta ad ogni scelta. Di qui la difficoltà del libro, la sua autentica e non tutta giustificata gravità»³¹⁴.

Tenendo presente che Cecchi aveva elogiato questo specifico aspetto della statura intellettuale del poeta di Sète, (Valéry, scriveva Cecchi, «sceglie di essere colui che sceglie») ³¹⁵, potrà essere utile richiamare quanto espresso dal Socrate valéryano:

SOCRATE: Cherchant, trouvant, perdant et retrouvant le moyen de discerner ce qui est produit par la nature, de ce qui est fait par les hommes, je restai quelque temps à la même place, l’œil hésitant au milieu de plusieurs lumières; puis, je me mis à marcher très rapidement vers l’intérieur des terres, comme quelqu’un en qui les pensées, après une longue agitation dans tous les sens, semblent enfin s’orienter; et *se composer* dans une seule idée, engendrant du même coup pour son corps, une *décision* de mouvement bien déterminé et une *allure résolue*...³¹⁶

Inserita in questa cornice speculativa, la lettura del Valéry dell’*Euphainos* vale inoltre a infondere una premessa oserei dire centrale per l’irradiazione di quel correlativo oggettivo del dato interno di marca eliotiana che intende la lirica, “staccata” da suo autore, oggetto poetico stesso.

³¹¹ Ivi, p. 84. In una lettera del 1927 Montale scriverà tuttavia a Svevo di essersi «definitivamente convertito a Zeno», e così in *Ultimo addio* («La Fiera Letteraria», 23 settembre 1928, in *SMP*, I, pp. 329-334), definirà lo Svevo della *Coscienza*, in confronto a *Senilità*, «più complesso e più svolto», p. 330.

³¹² Id., *Jean Pellerin*, «Il Quindicinale», I, 4, 1° marzo 1926, in *SMP*, I, p. 105. Corsivo mio.

³¹³ P. Valéry, *EU*, p. 138.

³¹⁴ E. Montale, *Presentazione di Italo Svevo*, «Il Quindicinale», I, 2. 30 gennaio 1926, in *SMP*, I, p. 97.

³¹⁵ Cfr. *infra*, pp. 22-23.

³¹⁶ P. Valéry, *EU*, p. 121.

Leggiamo ancora nel dialogo valéryano:

SOCRATE: Ces artistes-là n'ont point de raison d'être modestes. Ils ont trouvé le moyen de mêler inextricablement la *nécessité* et les *artifices*. Ils inventent des tours et des prestiges, qui sont comme la jonglerie de la raison. *La plus grande liberté naît de la plus grande rigueur*. [...] Ils substituent à la nature, contre laquelle s'évertuent les autres artistes, une nature plus ou moins extraite de la première, mais dont toutes les formes et les êtres ne sont enfin que des actes de l'esprit; actes bien déterminés et conservés par leur noms. De cette manière essentielle, ils construisent des mondes parfaits *en eux-mêmes*, qui s'éloignent parfois du nôtre au point d'être inconcevables; et parfois s'en approchent, jusqu'à coïncider en partie avec le réel³¹⁷.

Dai connotati spiccatamente valéryani mi sembra inoltre l'evidente «intenzione autoconoscitiva» sottesa all'atto poetico in Montale, il quale, come documenta Macri, pur «non pervenendo all'epistemologia e cibernetica valeriane, [...] include la scienza nel logos poetico»³¹⁸.

È stato ripetutamente mostrato come la creazione artistica per Valéry, – si tratti di un'opera letteraria, plastica, musicale o coreutica – rappresenti l'esito di un incessante esercizio intellettuale, e si manifesti pertanto come espediente conoscitivo teso allo scandaglio e alla determinazione del proprio io, per l'imprescindibile tramite dello strumento corporeo («Les vivants ont un corps qui leur permet de sortir de la connaissance et d'y rentrer»³¹⁹, afferma il Socrate valéryano). La materia, preesistente al gesto artistico, è plasmata dall'*homo faber*, che arriva a *riconoscere e comprendere* se stesso specchiandosi nella forma compiuta del suo lavoro: prodotto autonomo, dalla natura inevitabilmente altra, distinta, staccata dall'ispirazione embrionale da cui nasce. È dunque nell'articolato processo di travaglio espressivo, dato dalla padronanza suprema del proprio mezzo, che dal caos indistinto della materia è possibile approssimare il raggiungimento di una forma compiuta, ancorché perennemente perfettibile, in cui l'artista-demiurgo (ri)conosce se stesso:

SOCRATE: Oui, le fait de l'homme est de créer en deux temps dont l'un s'écoule dans le domaine du pur possible, au sein de la substance subtile qui peut imiter toutes choses et les combiner à l'infini entre elles. L'autre temps est celui de la nature. Il contient, d'une certaine façon, le premier, et d'une autre façon il est contenu en lui. Nos actes participent des deux. Le project est bien séparé de l'acte, et l'acte du résultat³²⁰.

³¹⁷ Ivi, p. 132. Corsivo mio.

³¹⁸ O. Macri, *Sulla poetica di Eugenio Montale attraverso gli scritti critici*, cit., p. 432.

³¹⁹ P. Valéry, *EU*, p. 136.

³²⁰ Ivi, pp. 128-129.

E ancora, come ripete Fedro al Socrate dell'*Eupalinos*: «à force de construire [...] je crois bien que je me suis construit moi-meme»³²¹. Si guardi, quindi, alle parole di Montale spese nel tentativo di definire il carattere e la natura della poesia, «[...] quest'araba fenice [...] quest'oggetto determinatissimo, concreto, eppure impalpabile [...]»³²², tanto più significativamente se si pensa che siamo in presenza di uno scritto degli anni Cinquanta:

Il lirico ha [...] un punto di partenza, uno stato d'animo, ma ha anche un punto d'arrivo che è spesso imprevedibile e non è mai, o quasi mai, l'esatta traduzione di quello stato d'animo. È proprio *per conoscersi che il lirico scrive*; e si affida al mezzo espressivo (il linguaggio lavorato, il verso, la rima) appunto perché desidera oscuramente far sprizzare dall'*incontro dell'ispirazione col mestiere* quel tanto di sé ch'egli razionalmente ignora³²³.

Considerando l'attenzione riservatagli almeno sin dal 1922, anno di pubblicazione di *Charmes*, il primo articolo montaliano interamente consacrato a Valéry appare relativamente tardi: la recensione alle *Pièces sur l'art* data infatti 1935³²⁴.

Respingendo le accuse di “morbosa insincerità” rivolte alla poetica valéryana, nella recensione è affrontata da principio, in quella che Macri definisce la prima articolata riflessione montaliana «sul rapporto tra mezzo espressivo e poetica artistica»³²⁵, la questione relativa al travaglio del lavoro tecnico, nodo critico che richiama, ancora una volta, i termini essenziali del distacco dall'estetica idealista («strana pretesa» polemizza ironicamente l'autore, «quella di “rifarsi contemporanei” di tutti i tempi, fuorché del proprio») ³²⁶. Richiamandosi a quella «sensualità ragionata» in grado di creare «una sorta di poesia di secondo grado, poesia dell'atto poetico, che si salverà per il furor di oggettività che la pervade, per l'esigenza ch'essa include di considerare il poema come un'opera lavorata, martellata da costruire»³²⁷, Montale riconosce come la produzione lirica si manifesti per Valéry nella sua natura di gesto artistico oggettivo e autonomo, frutto di un processo di creazione che si serve del proprio mezzo per fare dell'esercizio intellettuale

³²¹ P. Valéry, *EU*, p. 92.

³²² E. Montale, *Storia dell'araba fenice*, cit., p. 1198.

³²³ Ivi, p. 1199.

³²⁴ Secondo Alessio Brotto, non sarebbe in effetti casuale che l'articolo appaia proprio nel 1935, quando Montale è *conservateur* presso il gabinetto Vieusseux: «al di là delle considerazioni strettamente editoriali, la sua scelta di rendere pubblica la sua opinione su Valéry, e più in generale sulla cultura e la critica francese in un momento storico particolarmente difficile, risponde a un'esigenza morale, generata dalla sua formazione torinese nel gruppo di Piero Gobetti, in Id., *Eugenio Montale, Testimonianza su Valéry*, cit. p. 96.

³²⁵ O. Macri, *Sulla poetica di Eugenio Montale attraverso gli scritti critici*, cit., p. 416.

³²⁶ E. Montale, “*Pièces sur l'art*” di Paul Valéry, cit. p. 1365.

³²⁷ Ivi, p. 1363. I caratteri di un consimile “furente oggettivismo” sono attribuiti da Montale anche a certa produzione poetica di G. Benn nell'articolo *Idee di Gottfried Benn*, «Corriere della Sera», 14 luglio 1963, in *SMP*, II, p. 2597.

uno strumento conoscitivo, e del proprio strumento un argomento di poesia: in termini montaliani, per fare della lirica *tout court* l'oggetto del proprio canto.

L'improvvisazione stessa per Valéry, quando si costituisca come l'effetto di un *degré supérieur*, tende a sortire effetti di semplicità, spontaneità e naturalezza soltanto in virtù dell'assoluta padronanza della propria materia poetica: risultati, pertanto, laboriosamente raggiunti e non connaturati all'essenza dell'arte, quando questa sia detta autentica. Ecco perché l'improvvisazione non giustifica né asseconda il caso, ma al contrario, parossisticamente, lo provoca. Per la stessa ragione Valéry è definito artefice di una poesia «interamente calcolata e interamente inventata», pienamente conscia, in altre parole, delle proprie possibilità. Leggiamo in un passo di *Autour de Corot*, testo menzionato con specifico riferimento, tra le varie *pièces*, nella recensione in esame:

Je prétends que l'artiste finisse par le naturel; mais le naturel d'un nouvel homme. Le spontané est le fruit d'un conquête. Il n'appartient qu'à ceux qui ont acquis la certitude de pouvoir conduire un travail à l'extrême de l'exécution, d'en conserver l'unité de l'ensemble en réalisant les parties et sans perdre en chemin l'esprit ni la nature. – Il n'arrive qu'à eux, quelque jour, dans quelque occasion, le bonheur de surprendre, définir, en quelques notes, en quelques traits, *l'être d'une impression*. Ils montrent, à la fois, dans ce peu de substance sonore ou graphique, l'émotion d'un instant et la profondeur d'une science qui a coûté toute une vie. Ils jouissent enfin de s'être faits instruments de leurs suprêmes découvertes, et ils peuvent à présent improviser en pleine possession de leur puissance. [...] Ils peuvent considérer orgueilleusement toute leur carrière comme accomplie entre deux états de facilité heureuse: une facilité toute première, - éveil de l'instinct naïf de produire qui se dégage des rêveries d'une adolescence vive et sensible [...]. L'autre facilité est le sentiment d'une liberté et d'une simplicité conquises, qui permettent le plus grand jeu de l'esprit entre les sens et les idées. Il en résulte *la merveille d'une improvisation de degré supérieur*³²⁸.

Montale ribadisce quindi la sempiterna modernità di Valéry, il quale, pur concludendo un tempo «già lontano dal nostro», quello del simbolismo mallarméano che eredita parte della lezione baudelairiana, è riconosciuto un artista «sempre attuale», in quanto «improvvisatore e uomo di mestiere»³²⁹ al tempo stesso.

Dai risvolti particolarmente significativi appare inoltre la declinazione tipicamente “italiana” che Montale attribuisce alla lettura neoclassica del simbolismo di Mallarmé operata da Valéry, il quale lascerebbe «cadere l'anglofilia e il metodo del maestro», in favore di una «vena di neoclassico italiano»³³⁰.

³²⁸ P. Valéry, *Autour de Corot*, in *PI*, pp. 1315-1316.

³²⁹ E. Montale, “*Pièces sur l'art*” di Paul Valéry, cit, p. 1362 e p. 1364.

³³⁰ Ivi, p. 1363.

La modernità di Valéry è in quest'ottica ricondotta al tipico «rovesciamento di carte» promosso dalla sua poetica, arditamente accostata in ciò al gusto pirandelliano dei *Sei personaggi* ed ai *Faux-monnayeurs* di Gide, stante la percezione del gusto quale peculiare «somma di stili precedenti, spogliati di ogni peso e ricondotti a pura funzione decorativa; con in più quel che di irriducibile, quella x che indica la vitalità del, come chiamarlo?, nuovo composto»³³¹.

L'accento sull'intelligibilità dell'opera di Valéry torna ad essere discusso nella già citata *Testimonianza*,³³², ma è nell'ultimo, tardo profilo tracciato dal poeta di Genova, nelle vesti di recensore e critico, che viene colta con singolare acutezza la singolarità storica dell'opera di Valéry: Montale ricostruisce, da un lato, l'evoluzione dei suoi rapporti col simbolismo, dall'altro il contesto delle più generali frequentazioni sociali e ascendenze culturali³³³. Queste ultime sono ricondotte primariamente alla fondamentale influenza di Pierre Louÿs, modello estetizzante, del resto, per buona parte del neoterismo francese di fine Ottocento; tale modello preconizza in Valéry un gusto assimilabile, per certi aspetti, all'esperienza avanguardista della pittura Nabis: il carattere evocativo, a tratti mistico, che scaturisce dalla trattazione bidimensionale dei temi del quotidiano sarebbe rispecchiato dalla suprema sintesi formale della poesia valéryana, tradotta a sua volta non tanto dalla forza evocativa, quanto dalla purezza intelligibile del verso.

Nell'evidenziare le corrispondenze classiciste dell'opera di Valéry, Montale potrebbe aver subito le suggestioni del pensiero di Marcel Raymond³³⁴, critico del quale aveva recensito, nel 1935, l'importante monografia *De Baudelaire au Surréalisme*³³⁵. Eppure, a differenza del critico francese che accosta Mallarmé e Valéry in quanto singolari rappresentanze di «poètes artistes»³³⁶, la posizione mentale «tutta sua» del poeta di Sète si distinguerebbe, malgrado l'influsso permanente che la frequentazione del *maître* doveva aver impresso, per situarsi sulla tangente, o meglio «al bivio»³³⁷, tra estetismo e razionalismo, posizione sulla base della quale è acutamente colta dal Montale critico anche l'evidenza di un rapporto biunivoco tra la produzione saggistica e quella lirica, tra il Valéry

³³¹ Ivi, p. 1365.

³³² «Valéry rischia», scrive Montale, «se le cose andranno di questo passo, di restare come l'ultimo poeta intelligibile che abbia avuto la Francia. Dopo la sua apparizione si sono succeduti poeti più oscuri di lui, e alcuni anche più chiari; nei quali, tuttavia, non interessa di capire, interessa semmai di “non capire”», in Id., *Testimonianza su Valéry...*, cit., p. 138.

³³³ Id., *Dopo Mallarmé*, «Corriere delle Sera», 28 ottobre 1971, in *SMP*, II, p. 2987.

³³⁴ Cfr. A. Brotto, *Eugenio Montale, Testimonianza su Valéry*, cit., p. 90.

³³⁵ Cfr. E. Montale, *Libri* (Recensione a M. Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*), *Pan*, III, 3, 1935, in *SMP*, I, pp. 524-530. L'edizione di riferimento del saggio di Raymond è quella Corrèa, Paris 1933.

³³⁶ Cfr. M. Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme*, Corti, Parigi 1946, p. 3.

³³⁷ E. Montale, *Dopo Mallarmé*, cit., p. 2988.

«lirico dell'emozione»³³⁸ e il pensatore legato ancora, per certi aspetti, alla grande tradizione dei memorialisti francesi. L'intellettualismo di Valéry si diversifica da quello mallarméano proprio in quanto non subordinato alla pura musicalità della parola poetica, condizione che invece determinerebbe in Mallarmé il «vive[re] la sua poesia come una *impasse*»³³⁹. Valéry, al contrario, perverrebbe alla realizzazione di rigorose sintesi del processo intellettualistico di creazione, rifuggendo tanto dall'exasperazione del sentimento individuale, quanto dal rischio – evidentemente non eluso da Mallarmé – della dissolvenza dei significati, e risuscitando su questo piano le grandi strofe classiche mutate da Malherbe o Racine. Potrà essere interessante rilevare che il parallelo tra il verso di Valéry e quello raciniano, prima ancora che essere proposto da Henri Bremond³⁴⁰, da cui pure Montale potrebbe essere stato influenzato, venga avanzato dallo stesso Ungaretti³⁴¹; non tuttavia in riferimento a un nuovo parnassianesimo, perché lo scontro, definito “vittorioso”, tra «l'evanescenza dei significati» e il «rigore dell'artefice»³⁴² non conosce precedenti simili e rappresenta dunque il compiuto superamento dell'estetismo ereditato da Mallarmé, situandosi al crocevia tra tradizione classica ed estetica barocca.

Nel solco di questa tradizione, integrando l'elemento puristico nell'area del metafisico, Montale evidentemente situa anche se stesso:

Se per poesia pura si intende quella di estrazione mallarmeana io non appartengo a quella corrente. Non è che la respinga a priori, solo me ne dichiaro estraneo. C'è stata però, a partire da Baudelaire e da un certo Browning, e talora dalla loro confluenza, una corrente di poesia non realistica, non romantica e nemmeno strettamente decadente, che molto all'ingrosso si può dire metafisica. Io sono nato in qual solco³⁴³.

In chiusura dell'intervento, la modernità dell'opera di Valéry è declinata in prospettiva storico-ideologica: a proposito di un epigrafico commento a *Regards sur le monde actuel*, Montale elogia infatti la lucidità con la quale Valéry porrebbe in evidenza «tutti i pericoli

³³⁸ *Ibidem*.

³³⁹ *Ibidem*.

³⁴⁰ Il riferimento è a H. Bremond, *De la poésie pure*, Grasset, Parigi 1930, pp. 14-26.

³⁴¹ Cfr. *infra*, p. 116 e ss.

³⁴² E. Montale, *Dopo Mallarmé*, cit., pp. 2988-2989.

³⁴³ Id., *Dialogo con Montale sulla poesia*, in *SMA*, p. 1604. Si tratta del resto delle peculiarità che lo stesso Solmi, acuto lettore di Valéry, attribuisce al classicismo montaliano, definendolo caratterizzato dall'attenzione verso «quei problemi di forma e di necessità lirica che sono come la croce della nostra modernità letteraria», cfr. S. Solmi, *Scrittori negli anni*, cit., p. 298. Sul classicismo di Montale si vedano, tra i lavori più recenti, T. De Rogatis, *Montale e il classicismo moderno*, Ist. Editoriali e Poligrafici, Pisa 2002; R. Leporatti, *Montale al crocevia del classicismo moderno: lettura di "Barche sulla Marna"*, «L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana», VII, 2012, pp. 103-142.

che incombono sulla nostra sedicente civiltà progressista. Lascio giudicare», conclude, «se avesse torto o ragione»³⁴⁴.

3.3 Occasioni intertestuali

La questione dei rapporti intertestuali intercorsi tra l'opera di Montale e quella di Valéry è dibattuta in Italia sin dagli anni Venti del Novecento, quando tra i primi Carlo Linati, precoce recensore degli *Ossi di Seppia*, rilevava per la prima raccolta di versi montaliana «una strana e forse inopportuna derivazione da Paul Valéry», con riferimento specifico all'«arguta secchezza dei paesaggi e delle impressioni marine [...]»³⁴⁵.

L'intervento dello studioso, lungi dall'aprire il dibattito a nuove prospettive d'indagine, provocò una sollevazione generale da parte di quei critici che rivendicavano l'originalità e l'indipendenza della produzione poetica montaliana, caldeggiando piuttosto l'inserimento dell'autore nel contesto dannunziano-leopardiano che non già in un quadro internazionale³⁴⁶: la questione viene pertanto brevemente liquidata ritenendo inopportuno il riferimento a *Charmes* come possibile intertesto per gli *Ossi di seppia*.

Dopo un silenzio di circa quattro decenni, il dibattito si riaffaccia negli anni Settanta del secolo scorso, anche in ragione dell'ormai mutato clima culturale negli ambienti della critica letteraria italiana, in cui il capillare diffondersi della nozione di intertestualità acconsente a una diversa considerazione delle derivazioni letterarie montaliane inserite in

³⁴⁴ E. Montale, *Dopo Mallarmé*, cit., p. 2989.

³⁴⁵ C. Linati, "Ossi di seppia" di Eugenio Montale, «Il Convegno», VI, n. 6-7, 1925, p. 357. Montale esprime il suo disappunto per le osservazioni di Linati in una lettera a Solmi del 26 settembre 1925, dove si legge: «Se vai da Somaré fatti mostrare il Convegno ultimo, dove Linati avalla l'opinione di [Alessandro] Pellegrini ch'io sono un imitatore di Valéry!! (Del quale conosco solo, e da tre mesi, le tre pièces stampate nell'Antologia du Sagittaire!», cfr. Id., *Cronologia*, in *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano [1984] 2013, p. LXII. Le pièces valéryane sono: *Anne*, *Le Cimetière marin*, *Etude pour Narcisse*. Non appare ad ogni buon conto verosimile che Montale non conoscesse nient'altro della produzione valéryana in prosa e in versi a questa altezza cronologica. Gioverà considerare che l'autore non era affatto estraneo ad asserzioni disvianti e a tratti contraddittorie circa le letture che avessero, a vario titolo, interferito con l'evoluzione della sua poetica. Così, nell'*Intervista immaginaria* scrive: «[la] teoria eliotiana del "correlativo oggettivo" non credo esistesse ancora, nel '28, quando il mio *Arsenio* fu pubblicato nel *Criterion*»; e ancora: «qualcuno mi mosse il rimprovero di avere qui adottato il metodo eliotiano del "correlativo oggettivo": che è di fornire un oggetto (la poesia) in cui il motivo sia incluso in forma di suggerimento, non però spiegato o commentato in termini psicologici [...] avevo tradotto nel '29 tre brevi poesie di Eliot, ma nient'altro conoscevo di quel poeta. Certo, nelle *Occasioni* cresce il bisogno di un'espressione oggettiva e sono diminuite le effusioni di carattere romantico», in uno scritto su Pavolini del 1929 dimostra al contrario di conoscere già ampiamente la nozione eliotiana di "correlativo oggettivo": «in quella precisa definizione che tende a far di ogni lirica moderna un "oggetto" di poesia», cfr. E. Montale, recensione a C. Pavolini, *Odor di terra*, «Pègaso», I, 6, giugno 1929, in *SMP*, I, p. 270.

³⁴⁶ Tra i quali figurano anche fermi sostenitori cosiddetta "linea valéryana" a partire almeno dal 1925 in Italia, come Cecchi, Solmi, Gargiulo o Consiglio.

un più ampio contesto europeo: la questione non riguarda più la liceità del concetto di intertestualità, ma piuttosto lo spessore letterario di un'opera che ne renda testimonianza. In un intervento degli anni Ottanta dal titolo *I primi giudizi sulla poesia di Montale: il decennio 1925-1935*, Gaetano Mariani sottolineava non a caso l'occasione offerta alla critica, da parte montaliana, di

scoprire il fondo di una realtà che veniva rivelandosi come ansiosa ricerca di una verità senza scampo [...]: un tema provocatorio per una cultura che giorno per giorno si rinnovava mirabilmente riconoscendo l'innegabile, segreta suggestione delle sue radici europee³⁴⁷.

È infatti ormai acclarato che, almeno a partire dal 1922, Montale conoscesse la poesia del primo Valéry per il tramite delle antologie di letteratura francese nominate nel *Quaderno genovese*. Alla luce del già rilevato e ampio interesse riservato, in quegli anni, dagli ambienti letterari italiani per la «Nouvelle Revue Française», oltretutto del fermento culturale suscitato dal ritorno di Valéry alla poesia³⁴⁸, non appare illegittimo ritenere che il poeta italiano possa aver letto *Le Cimetière marin* già nel 1920, anno in cui la lirica appare per la prima volta in rivista.

Fondamentale è poi, come si è visto, la mediazione di Cecchi, che aveva elogiato il poeta di Sète per la capacità di esprimere «l'idea fondamentale del trapasso del transitorio nell'eterno», nell'unione dei «baleni di colore e di senso» ai «contrastati di solenni astrazioni funebri» in un «mirabile [...] tessuto verbale»³⁴⁹, facendo appello a un certo grado di «brulicame bergsonian» che sopravvive accolto e fuso nella rigorosa forma dell'ode classica. Sposando l'interpretazione cecchiana, Montale aveva infatti definito il Valéry del *Cimetière marin*³⁵⁰ come poeta in grado di avvicinare «l'approfondimento dei valori musicali», tipico della poesia pura, al «tessuto connettivo» e al «cemento strutturale-razionale che i poeti puri respingono»³⁵¹, secondo una via che sarà poi quella maestra dei poeti moderni.

Sulla base del quadro delineato si tenterà di rendere conto del rapporto intertestuale esistente tra *Charmes* (1922) e *Ossi di seppia* (1925) attraverso il raffronto di una serie di luoghi, in parte già noti alla critica, la cui indagine verrà esperita su un duplice fronte: tematico-lessicale e semantico-concettuale, con particolare riferimento alla sezione

³⁴⁷ G. Mariani, *I primi giudizi sulla poesia di Montale: il decennio 1925-1935*, in Atti del Convegno internazionale *La poesia di Eugenio Montale*, cit., p. 176.

³⁴⁸ Che avviene, per l'appunto, con *La Jeune Parque* nel 1917, e ancor più significativamente con *Charmes* nel 1922, dopo oltre un ventennio di inattività sul fronte della produzione poetica.

³⁴⁹ E. Cecchi, «*Charmes*» di Paul Valéry, cit., p. 279.

³⁵⁰ Insieme al Foscolo dei *Sepolcri*, all'Hopkins delle liriche «più pensate» e soprattutto all'Eliot dei *Quartetti*, cfr. E. Montale, *Esiste un decadentismo in Italia?*, cit. p. 674.

³⁵¹ *Ibidem*.

Mediterraneo della silloge montaliana: se infatti già in Baudelaire (precisamente nel poema *L'homme et la mer*, ma non vi sono estranee neppure le rappresentazioni equoree mallarméane), Montale doveva aver incontrato l'immagine del mare come paradigma e specchio dell'*homme libre*, sarà poi il *Cimetière marin* a diventare «esempio massimo di una poesia insieme musicale e concettuale, lungo una direzione di ricerca, cioè, che è esattamente quella da cui nasce *Mediterraneo*»³⁵².

L'analisi prende le mosse dal componimento più antico degli *Ossi*, *Meriggiare pallido e assorto*, che data 1916: non sembrerebbe pertanto congruo individuare un legame di sorta col *Cimetière marin* valéryano, pubblicato quattro anni dopo, se non fosse per la testimonianza di Montale raccolta nell'*Intervista immaginaria*³⁵³ che ci informa di una modifica tardiva apportata alla porzione finale della lirica: proprio nell'immagine del «palpitare» del mare intravisto attraverso le fronde («Osservare tra frondi il palpitare / lontano di scaglie di mare») ³⁵⁴ è possibile istituire un primo potenziale riscontro col testo del *Cimetière marin*, precisamente nella prima strofe del poemetto, dove, peraltro, l'immagine è descritta attraverso il ricorso a una identica base lessicale («Ce toit tranquille, où marchent des colombes, / Entre les pins palpites, entre les tombes») ³⁵⁵.

La lezione di Valéry è infatti generalmente riscontrabile nell'evidenza di numerosi dettagli descrittivi e di alcune manifeste consonanze tematico-situazionali: a cominciare dal verso «La mer, la mer toujours recommencée!»³⁵⁶ che Ettore Bonora indicherebbe ripreso nell'espressione, attribuita al mare, «vasto e diverso / e insieme fisso»³⁵⁷, ma che, aggiungo, pone da principio il tema nodale dell'ambivalenza della parola reiterata all'infinito e in quanto tale mai veramente propria né del suo autore né del suo lettore («le parole / sono di tutti e invano / si celano nei dizionari») ³⁵⁸. Si tratta di una tematica di capitale importanza, quella del linguaggio che si offre come strumento imperfetto alla poesia, che tornerà spesso nelle riflessioni valéryane affidate ai *Cahiers*: la questione, andando ulteriormente complicandosi, conduce direttamente al discorso valéryano sulla «transitività della lingua»: parallelo è il riconoscimento, da parte montaliana,

³⁵² R. Luperini, *Montale o l'identità negata*, Liguori, Napoli 1984, p. 41.

³⁵³ La segnalazione si deve a M.H. de Feijter nel saggio *Montale e Valéry, un caso di intertestualità*, in «Italianistica», XXIII, 1994, pp. 91-102, p. 95, che parla in ogni caso di un «rifacimento non documentato», sulla base di alcune osservazioni di R. Bettarini e G. Contini nell'ed. critica dell'*Opera in versi*, Einaudi, Torino 1980, p. 870.

³⁵⁴ E. Montale, *Meriggiare pallido e assorto...*, *Ossi di seppia*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 30, vv. 9-10.

³⁵⁵ P. Valéry, *Le Cimetière marin*, CH, p. 147, vv. 1-2.

³⁵⁶ Ivi, v. 4.

³⁵⁷ E. Montale, *Antico, sono ubriacato dalla tua voce...*, *Ossi di seppia*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 54, vv. 16-17. Cfr. E. Bonora, *La poesia di Montale. Ossi di seppia*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2004, p. 37.

³⁵⁸ E. Montale, *Le parole, Satira, II*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 374, vv. 35-37.

dell'impossibilità di "toccare" le cose per il tramite della parola, la quale può in varia misura solo avvicinarle («Non ho avuto purtroppo che la parola, / qualche cosa che approssima ma non tocca»)³⁵⁹. Sulla base delle presenti considerazioni, potrà essere interessante notare che nella lirica *Potessi almeno costringere...* il «balbo parlare» dell'io poetico, nell'atto onirico di "rapire" al mare «le salmastre parole / in cui natura e arte si confondono»³⁶⁰, ricorda molto da vicino il «[...] langage chargé se sel, et paroles véritablement marines!»³⁶¹ menzionati in questo caso da Fedro nel dialogo valéryano dell'*Eupalinos*.

Proseguendo nell'analisi delle consonanze tematico-situazionali, occorre segnalare l'immagine della corsa verso il mare, da interpretarsi come simbolo di vita, presente in chiusura della strofa XXII del *Cimetière marin* («Une fraîcheur, de la mer exhalée / Me rend mon âme... O puissance salée! / Courons à l'onde en rejaillir vivant») e sulla quale si chiudono anche i movimenti I e III di *Mediterraneo* («Come rialzo il viso, ecco cessare / i raggi sul mio capo; e via scoccare / verso le strepenti acque, / frecciate biancazzurre, due ghiandaie»; e «Chinavo tra le petraie, / giungevano buffi salmastri / al cuore; era la tesa / del mare, un giuoco di anella. / Con questa gioia precipita / dal chiuso vallotto alla spiaggia / la spersa pavoncella»). Altrettanto rivelatore è il tema dell'ebbrezza marina in Montale, per il quale sinora, eccezione fatta per le segnalazioni di Romano Luperini, si è accennato al solo nome di d'Annunzio³⁶². Gioverà allora rilevare che l'aggettivo "ivre", di rimbaudiana memoria, è significativamente attribuito, nel *Cimetière marin* (vv. 68-71), alle creature arse dal sole e segnate dall'aridità dell'assenza («L'insect net gratte la sécheresse; / Toute est brûlé, défait, reçu dans l'air / À je e sais quelle sévère essence... / La vie est vaste, étant ivre d'absence»).

Al tema dell'ebbrezza del mare è strettamente legato quello del «delirio che sale agli astri» cantato nell'*explicit* del movimento VII di *Mediterraneo* e similmente nella «grand mer de délires doucée» della strofa XXIII del *Cimetière marin*; si tratta tuttavia di un riscontro meno probante, in quanto l'espressione "delirio del mare" è già nella montaliana *Riviere*, che data 1920. Eco indubbiamente valéryana appare invece l'accostamento tra lo scintillio della terra e la serenità dell'aria, nel movimento V di *Mediterraneo* («guardo la terra che

³⁵⁹ Id., *Domande senza risposta, Quaderno di quattro anni*, in *ivi*, p. 577, vv. 21-22.

³⁶⁰ Id., *Potessi almeno costringere...*, *Ossi di seppia*, *ivi*, p. 60, v. 5 e vv. 7-8.

³⁶¹ P. Valéry, *EU*, p. 117.

³⁶² Occorre segnalare che Mengaldo ha efficacemente dimostrato la derivazione dannunziana anche delle "fronde" e delle "scaglie di mare", e che il "palpitare" è termine ben radicato nella tradizione poetica italiana, da Metastasio a Leopardi a Pascoli; cfr. P. V. Mengaldo, *Da D'Annunzio a Montale*, in *La tradizione del Novecento, I*, Feltrinelli, Milano 1975, pp. 37-49.

scintilla, / l'aria è tanto serena che si oscura), corrispondente alla «scintillation sereine» della IV^o strofa del *Cimetière marin*, parallelo avvalorato dal sintagma «Le Temps scintille» in chiusura del secondo movimento del poemetto³⁶³; come pure sintomatica è la somiglianza della situazione conclusiva della stessa lirica valéryana con quella della montaliana *Fine dell'infanzia*, dove la figurazione del vento che trascina «la bella età come i barchetti sul filo / del mare a vele colme», è preceduta in Montale da espressioni quali «nella finta calma» e in Valéry, parimenti, da locuzioni fraseologiche come «dans un tumulte au silence pareil»³⁶⁴, formule la cui significazione simile parrebbe comprovata dal riscontro diretto col «tumulto / del sonno» della lirica montaliana *La frangia dei capelli*. L'espressione risulta di particolare interesse poiché, in vesti elaborative differenti, dà luogo ad altri sintagmi di plausibile ascendenza valéryana, come: «falò / senza materia» di *Marezzò*, che rimanda direttamente al «feu sans matière» nominato da Valéry al v. 55 del *Cimetière marin*, o alle «avide / radici» di *Crisalide*, che richiamano a loro volta le «racines avides» della lirica *Palme* di *Charmes*. Da un punto di vista fonico-ritmico, la stessa lirica (che ai vv. 8-10 recita: «- Calme, calme, reste calme! / Connais le poids d'une palme / Portant sa profusion!»), va citata anche per il ricorso alla rima 'calma:palma' che troviamo in posizione forte di fine verso nella composizione montaliana *Ripenso il tuo sorriso...*, ma soprattutto in *Maestrale*, terzo movimento della sezione *L'agave sullo scoglio*, dov'è introdotta, nel primo testo della serie (*Scirocco*), da una medesima atmosfera di «smorte luci» che proiettano gli incerti destini dell'uomo («Ore perplesse, brividi / d'una vita che fugge / come acqua tra le dita; / inafferrati eventi, / luci-ombre, commoventi / delle cose malferme della terra»), non diversamente da come, ai vv. 21-24 della lirica valéryana *Palme*, si legge: «Ce bel arbitre mobile / Entre l'ombre et le soleil, / Simule d'une sibylle / La sagesse et le sommeil». Restando nell'ambito dei rapporti fonici, la rima 'lame:rame' della lirica *Corno inglese* («Il vento che stasera suona attento / - ricorda un forte scotere di lame - / gli strumenti dei folti alberi e spazza / l'orizzonte di rame»), appare quasi l'equivalente di un'identica connotazione fonica nella *Jeune Parque* di Valéry («Et le vent semble au travers d'un linceul / Ourdir de bruits marins une confuse trame, / mélange de la lame en ruine, et de rame...»)³⁶⁵.

In conclusione di questa ricognizione tematico-lessicale, che non intende evidentemente esaurire la ricerca sul tema, ma esemplarne la materia, occorre considerare l'ultima parte della serie montaliana *Sarcofaghi*, che l'autore dichiara sentire più prossima al

³⁶³ Per questi riscontri si veda R. Luperini, *Montale o l'identità negata*, cit., p. 46.

³⁶⁴ P. Valéry, *Le Cimetière marin*, CH, p. 151, v. 138.

³⁶⁵ Id., JP, p. 105, vv. 250-252.

resto dei testi della raccolta. Emerge qui il doloroso contrasto tra la morte sopraggiunta e l'ordinario proseguire della vita, e vi è descritta con particolare efficacia la superficie delle «derelitte lastre» sepolcrali «ch'anno talora *inciso* / il simbolo che più turba / poiché il pianto ed il riso / parimenti ne sgorgano, gemelli»: siamo in presenza dell'aspetto più negativamente logorante della morte (per Valéry nella duplice accezione di scomparsa ed eterno ritorno degli avi, ma soprattutto dei padri letterari), che continua a *scavare* con tormento beffardo nella parola poetica (dei poeti moderni) o, come Montale stesso lo definisce, nel «puro barocco»³⁶⁶ del *Cimetière marin* valéryano, dove leggiamo: «qui ne connait, et qui ne es refuse / ce crane vide et ce rire éternel!»³⁶⁷.

La meditazione sulla morte diventa, ancora una volta, occasione di riflessione metaletteraria sulle possibilità offerte dalla parola poetica. «Ici venu, l'avenir est paresse. / L'insecte net *gratte* la sécheresse», scrive Valéry ai vv. 67-68 del *Cimetière marin: l'insecte net* è il simbolo d'illusoria opposizione alla *sécheresse* della stasi e il suo canto emblema del ciclo vitale. Le immagini oppositive vita/morte, movimento/stasi, espresse dalla parabola esiziale dell'insetto nella stagione estiva, a simboleggiare l'ansia di fuga dall'immobilità e al contempo l'incolmabile divario tra umano e divino, eternità e storia, passato e presente, sono similmente connotate anche in Montale, che scrive: «Debole sistro al vento / d'una persa cicala, / toccato appena e spento / nel torpore ch'esala // Dirama dal profondo / in noi la vena / segreta: il nostro mondo / si regge appena»³⁶⁸; ma il gesto «s'annulla» impietosamente di fronte alla profondità del baratro per chi possieda la sola risorsa di un debole canto: ecco che la vanità dello sforzo torna qui a designare anche i limiti di un linguaggio che può restituire solo per istanti occasionali l'eccezionalità del miracolo in grado di rompere l'immoto incedere del silenzio.

Simili isotopie semantico-lessicali, alla base delle grandi coppie oppositive immortalità/mortalità e mare/letteratura, che includono – varrà la pena ricordarlo – un'ulteriore duplicità attribuibile al mare, inteso come conca materna e ospitale e immagine paterna depositaria di legge, rigore e purezza, rimandano a paralleli concettuali più ampi in grado di dischiudere un orizzonte più propriamente interdiscorsivo. Anche in questo caso, la mediazione di Cecchi si rivela fondamentale per l'interpretazione montaliana dell'estetica di Valéry: se infatti Cecchi, come ha osservato Gilberto Lonardi, coglie lucidamente «il nesso tra quello che Valéry stesso chiamava “caos familiare” e il

³⁶⁶ E. Montale, *Dopo Mallarmé*, cit., p. 2989.

³⁶⁷ P. Valéry, *Le Cimetière marin*, CH, p. 150, vv. 108-109.

³⁶⁸ E. Montale, *Debole sistro al vento...*, *Ossi di seppia*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 46, vv. 1-8. E ancora, in *Egloga*: «non durano che le solenni cicale / in questi saturnali del caldo», ivi, p. 76, vv. 35-36.

rigore chiesto agli ostacoli della tradizione formale», proponendo così «un'immagine meno oltranzisticamente razionalistica di quello che finì per apparire in seguito»³⁶⁹, dunque più prossima a questo Montale, non apparirà peregrino ipotizzare che quel certo grado di “brulicame bergsoniano” abbia potuto informare «il disegno [...] di un'attenzione nuova, all'ingrosso bergsoniana, al «bollire / della vita fugace» [...]»³⁷⁰, ancora tutta giocata sull'auscultazione del paesaggio naturale, ma che, almeno in parte, parrebbe smentire la connotazione di “provincialismo culturale” del Montale degli *Ossi* (sebbene «genialmente provinciale»³⁷¹, come lo definisce Pier Vincenzo Mengaldo).

D'altra parte, il ben noto concetto di “fenomenismo” è essenziale per entrambi i poeti. Con queste famose parole Montale si pronunciava a proposito della forma esteriore del mondo:

Mi pareva di vivere sotto a una campana di vetro, eppure sentivo di essere vicino a qualcosa di essenziale. Un velo sottile, un filo appena mi separava dal *quid* definitivo. L'espressione assoluta sarebbe stata la rottura di quel velo, di quel filo: una esplosione, la fine dell'inganno del mondo come rappresentazione. Ma questo era un limite irraggiungibile³⁷².

Da una consimile ispirazione ha origine la lirica *Forse un mattino andando...*, in cui alla sperimentata purezza del non-essere, descritto in termini di «nulla alle [...] spalle» e «vuoto dietro sé», subitanea si sostituisce la menzogna della rappresentazione, per la quale «come s'uno schermo, s'accamperanno di gitto / alberi case colli per l'inganno consueto», secondo un processo d'agnizione del tutto affine a quello descritto dal Valéry di *Ebauche d'un serpent*³⁷³, dove il gran sole «Fauteur des fantômes joyeux» disvela all'essere «[...] un sommeil / Trompeusement peint de campagnes»³⁷⁴.

L'ispirazione bergsoniana mediata da Valéry è suggerita altresì dai versi di *Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale...*, in cui il soggetto dell'enunciazione, evidente trasposizione del poeta stesso, oscilla tra l'«uomo che tarda / all'atto» e l'uomo che «decide e si determina», cioè tra «l'immobilità intellettuale e *l'élan vital* che Bergson ritiene indispensabile per attingere alla realtà dietro rappresentazione»³⁷⁵. Un'analogia argomentazione è formulata nella famosa strofa XXI del *Cimetière marin* («Zenon! cruel Zenon! Zenon d'Élée!»),

³⁶⁹ G. Lonardi, *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, cit., p. 22.

³⁷⁰ *Ibidem*.

³⁷¹ P. V. Mengaldo (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano 2014, p. 532.

³⁷² E. Montale, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, cit., p. 1480.

³⁷³ Cfr. M.H. de Feijter, *Montale e Valéry, un caso di intertestualità*, cit., p. 100.

³⁷⁴ P. Valéry, *Ebauche d'un serpent*, CH, p. 139, vv. 33-35.

³⁷⁵ M.H. de Feijter, *Montale e Valéry, un caso di intertestualità*, cit., p. 100.

laddove la crudeltà di Zenone risiede precisamente nell'impossibilità, sottolineata da Brochard e ribadita da Macri, di

superare i suoi argomenti dal punto di vista ontologico-metafisico, l'unico punto di vista di cui Zenone abbia coscienza. La tragedia delineata dal *Cimitero marino* è appunto quella della coscienza dinnanzi al vasto gorgo dell'Essere, quella sorta di muro, che ritorna, figura ossessionante, in molta poesia contemporanea³⁷⁶.

Si tratta per l'appunto di un'inabilità traducibile, in gergo montaliano, nell'opposizione tra necessità e miracolo espressa dalle ormai celebri immagini del muro, del varco, dell'anello che non tiene.

Per questa via, il contrasto oppositivo mare-letteratura, declinato nella sua variante mare-terra, si risolve per Montale, in ultima istanza, nell'opzione per il secondo termine. Luperini osserva come la scelta della terra sia anche «scelta consapevole di umiltà» (parola non a caso centrale del movimento conclusivo di *Mediterraneo*), nonché accettazione della propria condizione finita e insieme «opzione morale di resistenza»³⁷⁷, qui simboleggiata dalla pianta «che nasce dalla desolazione», cioè dall'agave cantata da Montale nella sezione *Meriggi e ombre*. L'immagine della pianta ritorna con una diversa impressione simbolica nella lirica *Portami il girasole...*, con funzione di metafisica intermediazione fra terra e cielo, ovvero tra «vita terrena e vita contemplativa in Valéry, tra vita terrena e vita dell'«essenza» in Montale»³⁷⁸. Se, inoltre, in Valéry l'immagine dell'albero e del suo slancio verso la luce diventano figurazione privilegiata dei movimenti essenziali della poesia³⁷⁹, in Montale, parimenti, la verticalità sublime della pianta che si dirige verso «il sole che va in alto»³⁸⁰ ne risillaba l'itinerario. Si tratta però, come sempre in Montale, di una tensione che non trova mai compimento in una rivelazione positiva e alla quale è perciò specularmente necessaria la discesa verso l'abisso, che elude ogni possibilità di trascendenza ribadendo l'invalidabilità del muro.

Può essere interessante rilevare che uno stesso tipo di transizione analogica è utilizzata da Valéry non in *Charmes*, ma nel poemetto *La Jeune Parque*³⁸¹, il che dimostrerebbe una volta di più, posta la liceità della derivazione, come la conoscenza montaliana dell'opera

³⁷⁶ O. Macri, *Il cimitero marino di Paul Valéry...* cit., p. 138.

³⁷⁷ R. Luperini, *Montale o l'identità negata*, cit., p. 53.

³⁷⁸ M.H. De Feijter, *Montale e Valéry, un caso di intertestualità*, cit., p. 99.

³⁷⁹ Si veda in particolare la lirica valéryana *Palme*, dove leggiamo: «Admire comme elle vibre, / Et comme une lente fibre / Qui divise le moment, / Départage sans mystère / L'attrance de la terre / Et le poids du firmament! [...] Qu'elle est digne de s'attendre / À la seule main des dieux! / Lor léger qu'elle murmure / Sonne au simple doigt de l'air, / Et d'une soyeuse armure / Charge l'ame du désert», in Id., *CH*, p. 154, vv. 15-20; vv. 28-34.

³⁸⁰ E. Montale, *Sarcofaghi, Ossi di seppia*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 21, v. 8.

³⁸¹ Cfr. M.H. De Feijter, *Montale e Valéry, un caso di intertestualità*, cit., p. 99.

di Valéry andasse ben oltre la sua più nota raccolta di versi già a questa altezza cronologica. Ne sarebbe ulteriore riprova l'individuazione, da parte di Marianne H. de Feijter, del dialogo valéryano dell'*Eupalinos* come possibile intertesto per un luogo specifico della sezione *Mediterraneo*, segnalato dal prolungato risconto testuale:

J'ai trouvé une de ces choses rejetées par la mer; une chose blanche, et de la plus pure blancheur; polie, et dure, et douce, et légère. [...] Tu ne rassembles à rien, et pourtant tu nes pas informe. Estu le jeu de la nature, o privée de nom, et arrivée à moi, de par le dieux, au milieu des immondices que la mer a répudiées cette nuit [...] Mais, peut-être, ce n'était que le fruit d'un temps infini... moyennant l'éternel des ondes marines [...] ³⁸².

Laddove in Montale:

[...] Mi condanna
S'io lo tento anche un ciottolo
Róso sul mio cammino,
impietrato soffrire senza nome,
o l'informe rottame
che gittò fuor del corso la fumara
del vivere in un fitto di ramure e di strame
(*Ho sostato...*, vv. 18-24)

Se da un lato, l'adesione panica al mare conduce a una condizione di annullamento che sottende una volontà estrema di negazione, non a caso campo semantico dominante negli *Ossi* («sensi non ho; né senso», scrive Montale in *Potessi almeno costringere...*, ma basti pensare a *Non chiederci la parola...*: «ciò che non siamo, ciò che non vogliamo»), il distacco dal mare, metafora del passaggio dall'infanzia all'età adulta, esige la necessità etica di una scelta: l'assunzione di un'identità, tale da trasformare l'indifferenziato naturale in forma individuale, nella crescente ricerca di un senso, o meglio di un significato, a testimonianza dell'imminente svolta («Bene lo so: bruciare, / questo, non altro, è il mio *significato*») ³⁸³.

Il punto di snodo comincia invero già in *Là fuoresce il Tritone...*, necessaria premessa alla risolutiva crisi: si descrive qui una transitoria fase di identità fra soggetto e mondo, talché «[...] decidere è stolto: / ripartirai più tardi /per assumere un volto». Questi versi contengono, in nuce, il profilarsi dei contrasti identitari anonimia/nome e indecisione/decisione, a fondamento delle nodali antinomie ordine/devastazione e forma/informe (si ricordi che la «chose blanche [...] polie, et dure» e «rejetées par la mer»

³⁸² P. Valéry, *EU*, p. 118-119.

³⁸³ E. Montale, *Dissipa tu se lo vuoi...*, (*Mediterraneo*, IX), *Ossi di seppia*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 61, vv. 22-23.

– che rievoca, peraltro, le esatte sembianze di un osso di seppia – è nel dialogo valéryano «privée de nom»), per i quali è possibile istituire, mi sembra, un ulteriore parallelo col testo dell'*Eupalinos*: è precisamente in ragione della sostanziale polarità *caos-ordine*, alla base del dialogo, che Valéry scrive: «Jamais plus dans *l'espace informe de mon âme*, je ne contemple de ces édifices imaginaires»³⁸⁴; laddove in Montale: «Non chiederci la parola che squadri da ogni lato / *l'animo nostro informe*»³⁸⁵. Si impone però, per il poeta di Sète, l'urgenza della scelta:

SOCRATE: Puis, je me mis a marcher comme quelqu'un en qui les pensées, après une longue agitation dans tous les sens, semblent enfin *s'orienter*; et *se composer* dans une seule idée, engendrant du même coup pour son corps, une *décision* de mouvement bien déterminé et une allure résolue [...].

PHÈDRE: [...] le *choix* d'une *forme* est l'acte délicat de l'artiste [...]³⁸⁶.

Siamo in presenza di un aspetto dalle implicazioni ideologiche capitali, a questa altezza cronologica, per il poeta degli *Ossi*: proprio sulle risposte offerte dall'*Eupalinos* («Il faut choisir d'être un homme, ou bien un esprit»³⁸⁷, conclude il Socrate valéryano), torna infatti ad interrogarsi, come si è visto, la coeva riflessione teorica montaliana affidata allo spazio della pagina critica.

Eppure, l'adesione panica al mare è ancora intrepettata in termini di privilegiato ritorno alle origini, afferente a una dimensione naturalmente incorrotta in cui appare superfluo ogni indizio d'identità. Sarà solo a partire da *Mediterraneo*, e in particolare nei movimenti V e IX della sezione, che arriverà a imporsi più chiaramente la coscienza della frattura permanente, e, con essa, lo sforzo di ricostruzione identitaria. Nella già citata *Intervista immaginaria* Montale parla non a caso, in riferimento a *Mediterraneo*, di una crisi, di una «disintegrazione» e di una «ricaduta successiva» a una «sintesi»: in altre parole, di una «*guarigione* troppo prematura»³⁸⁸, con richiamo esplicito al testo di *Riviera* del 1920.

Si legga quindi nel dialogo dell'*Eupalinos*³⁸⁹:

SOCRATE: Te voilà mort, te dis-je, te voilà mort, *guéri* selon toutes les règles; car toutes les exigences de l'art et de l'opportunité étant satisfaites, la pensée contemple son œuvre avec amour. – Mais tu es mort³⁹⁰.

³⁸⁴ P. Valéry, *EU*, p. 101.

³⁸⁵ E. Montale, *Non chiederci la parola che squadri da ogni lato...*, ivi, p. 29, vv. 1-2. Tutti i corsivi sono miei.

³⁸⁶ P. Valéry, *EU*, p. 121; p. 138.

³⁸⁷ Ivi, p. 126.

³⁸⁸ E. Montale, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, cit., p. 1480. Corsivo mio.

³⁸⁹ Cfr. V. Soave, *Eupalinos e l'oggetto del mare. Appunti su Montale e Valéry*, cit., pp. 53-54.

³⁹⁰ P. Valéry, *EU*, p. 85.

Connaturata alla separazione dal mare è dunque la disgregazione di una concezione panica e naturalistica in cui ancora molto forte era l'influenza di d'Annunzio. Chi acconsenta a questa interpretazione dovrà però anche riconoscere attuabile il suo superamento solo attraverso l'acquisizione precoce di posizioni estetico-filosofiche che dal contingentismo pre-esistenzialista di Boutroux, stante l'antinomia tra determinismo e libertà, passando per la confluenza Baudelaire-Browning, conducono a Lautréamont e, appunto, a Valéry.

È a partire da questa linea che il soggettivismo metafisico di Montale, rivolgendosi a Eliot, può compiutamente innestarsi.

PARTE SECONDA

***ELEMENTI INTERDISCORSIVI E
D'INTERTESTUALITÀ***

CAPITOLO IV

IL PENSIERO CRITICO DI UNGARETTI LETTORE DI VALÉRY

Tentare di delineare a scopo introduttivo il quadro generale di riferimento delle numerose fonti, delle letture o dei referenti della pagina critica ungarettiana è strada impraticabile in questa sede, a meno di modificare l'oggetto primo della ricerca, rischiando, peraltro, esiti dimessamente sommari o di pura – benché sempre utile – ricognizione. D'altra parte, la necessità di concentrare l'attenzione sull'esclusivo modello di Valéry, potrebbe, a tratti, rendere forzata la lettura di quei testi in cui, al di là dell'intento puramente esegetico, l'incidenza dei paradigmi interpretativi di derivazione valéryana parrebbe agire contestualmente, se non apparire finanche interscambiabile con quella delle molteplici fonti della pagina ungarettiana. Si tratta, del resto, di un procedimento tipico dell'Ungaretti critico nell'atto d'immedesimarsi nei propri modelli letterario-esegetici.

La centralità accordata al parallelo con il poeta di Sète non equivale dunque, è evidente, a sostenere oltranzisticamente il suo statuto di riferimento predominante, sopraggiunto a eclissare il peso e la presenza dei precedenti, più o meno vicini nel tempo, nell'elaborazione del sistema teorico-critico ungarettiano. Credo però sia possibile istituire un margine non trascurabile di distinzione per due ordini di ragioni: la lettura di Valéry agisce segnatamente nel passaggio dall'*Allegria* al *Sentimento del Tempo*, indice sufficiente di determinazione dell'enorme distanza che la separa da quella degli autori legati alla prima stagione poetica ungarettiana, con riferimento specifico alla poesia d'oltralpe³⁹¹, ma anche all'avanguardia italiana. Nel determinare e scandire le tappe del capitale passaggio agisce l'azione congiunta – com'è noto e ampiamente documentato dall'abbondanza della bibliografia critica esistente – dei fondamentali referenti letterari di Petrarca e Leopardi³⁹²:

³⁹¹ Scrive Barbara Carle: «Unlike other French poets such as Baudelaire, Mallarmé, Apollinaire, and Rimbaud, Valéry plays a leading role, not only in Ungaretti's formation, but in the evolution of his work as a whole. Ungaretti does not evolve away from Valéry, as he does with Apollinaire or Rimbaud; rather, he approaches him», in Ead., *Ungaretti and Valéry: from Intertextuality to hipertextuality*, «Italice», 68, 1, 1999, pp. 29-42, p. 31.

³⁹² Si vedano nello specifico A. Noferi, *Le poetiche critiche novecentesche*, Le Monnier, Firenze 1970, alle pp. 282-299; Ead., *Da un commento al Canzoniere del Petrarca: lettura del sonetto introduttivo*, in «Lettere italiane», XXVI, 2, 194, pp. 42-56; P. Bigongiari, *Scève tra Petrarca e Mallarmé*, in Id., *La poesia come funzione simbolica del linguaggio*, Rizzoli, Milano 1972, pp. 39-50; M. Boni, *Ungaretti e Petrarca: con altre occasioni critiche*, Edizioni Italiane Moderne, Bologna 1976; C. Ossola, *Da Leopardi a Petrarca*, in *Giuseppe Ungaretti*, cit., pp. 285-318; Id., *Ungaretti*

autori di un passato di cui si rende necessario, nella prospettiva ungarettiana, raccogliere la monumentale eredità. Tappa obbligata sulla strada che da Arezzo conduce a Recanati è poi quella, per il poeta di Alessandria, che percorre gli itinerari del barocco attraversati da un'analoga condizione di crisi di una civiltà³⁹³.

Valéry, diversamente, è autore vivente e come ogni esempio di letteratura *in fieri*, diremo con Giuseppe Angelo Peritore, «muove impressioni [...], sentimenti non ancora entrati nella coscienza del lettore»³⁹⁴. C'è di più: se per Petrarca, allo sguardo ungarettiano, «il linguaggio non ha ancora quelle difficoltà sostanziali contro le quali i poeti di qualche secolo dopo dovranno rompersi il capo; è linguaggio poetico per naturalezza»³⁹⁵, poiché le parole «nel loro significato rispondono perfettamente alla loro forma, a quello che [...] si chiamava ancora ai tempi suoi, il velo»³⁹⁶, per Valéry, che raccoglie l'eredità mallarméana,

lettore del Petrarca, in *Tra storia e simbolo. Studi dedicati a Ezio Raimondi*, Olschki, Firenze 1994, pp. 281-300, poi in Id., *Ungaretti, poeta*, Marsilio, Venezia 2016, pp. 99-121; P. Montefoschi, *Ungaretti e Petrarca*, in Atti del Convegno *Ungaretti e i classici*, (Ancona 30-31 maggio 1989), a cura di M. Bruscia, R. Ceccarini, M. Petrucciani, S. Sconocchia, M. Verdenelli, Roma, Edizioni Studium, 1993, pp. 185-194; L. Andreano, *Dalla luce all'oblio: suggestioni petrarchesche nella poesia di Giuseppe Ungaretti*, Atheneum, Firenze 1994; G. Borri, *Petrarca e Ungaretti*, in *Petrarca e la cultura europea*, a cura di L. Rotondi Secchi Tarugi, Nuovi Orizzonti, Milano 1997, pp. 122-140; N. Lorenzini, *Ungaretti-Petrarca-Góngora: per una rilettura*, in «Poetiche», 3, 2002, pp. 353-369. M. Petrucciani, *Ungaretti e Leopardi: nel segno del moderno*, «Vita Italiana», IV, 2-3, aprile-settembre 1989, pp. 16-30; F. Signoretti, *Tempo e male. Ungaretti su Leopardi*, Argalia Editore, Urbino 1972; G. Lonardi, «Leopardismo» tra ideologia, mito e linguaggio, in Id., *Leopardismo. Tre saggi sugli di Leopardi dall'Otto al Novecento*, Sansoni, Firenze 1974, pp. 46-72; T.O' Neill, *Ungaretti tra Leopardi e Góngora: appunti per una lettura di "Tu ti spezzasti"*, «Rivista di Letterature Moderne e Comparate», XXVII, 1, marzo 1974, pp. 38-54; F. Di Carlo, *Ungaretti e Leopardi. Il sistema della «memoria» dall'«assenza» all'«innocenza»*, Bulzoni, Roma 1979; O. Macrì, *Il simbolismo nella poetica di G. Ungaretti*, in Atti del Convegno internazionale su Giuseppe Ungaretti, (Urbino 3-6 ottobre 1979), a cura di C. Bo, M. Petrucciani, M. Bruscia, M.C. Angelini, E. Cardone, D. Dossi, Quattro venti, Urbino 1981, alle pp. 228-231, ampliato a confluente in Id., *La vita della parola. Studi su Ungaretti e poeti coevi*, a cura di A. Dolfi, Bulzoni, Roma 1998, alle pp. 321-393, p. 333 e ss.; O. Sobrero, *Ungaretti e l'Infinito di Leopardi* in Atti del Convegno internazionale su Giuseppe Ungaretti (Urbino 3-6 ottobre 1979), cit., pp. 1353-1358; L. Piccioni, *Lettura ungarettiana dell'«Infinito» di Leopardi*, in Atti del convegno *Giuseppe Ungaretti e la cultura romana*, (Roma, 13-14 novembre 1980), a cura di R. Tordi, Bulzoni, Roma 1983, pp. 50-62; A. Dolfi, *Ungaretti e la memoria immemore leopardiana*, in Ead., *La doppia memoria. Saggi su Leopardi e il leopardismo*, Bulzoni, Roma 1986, pp. 107-120; P. Montefoschi, «*Infantili trame lunari*». *Appunti su Ungaretti lettore di Leopardi*, in G. Ungaretti, *Lezioni su Giacomo Leopardi*, a cura di M. Diacono e P. Montefoschi, introduzione di L. Piccioni, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento per l'informazione e l'editoria, Roma 1989, pp. 187-193; Ead., *La parola, l'immagine, il frammento. Ungaretti e Leopardi*, in Ead., *L'imperfetto bibliotecario. Esempi di intertestualità del Novecento*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1992, pp. 86-104; L. Piccioni, *Ungaretti e Leopardi*, in Atti del Convegno *Ungaretti e i classici*, cit., pp. 121-132.

³⁹³ Scrive Ungaretti: «Il Seicento è anche vicino a noi. Mallarmé, quando con gli epitaffi superava il mito di Narciso dei Simbolisti, la ripresa romantica cioè del marinismo giansenista di Racine, e s'avviava verso il metafisico scambussolamento del *Coup de dés*, aveva avuto sentore di Góngora? Góngora, sollecitando la propria memoria a emanciparsi da monumenti e da mummie, fattole attraversare l'inferno per darle tempra, l'invitava a trascendersi in una durata che potesse salvarla meglio dei poveri espedienti dell'arte», Id., *Immagini del Leopardi e nostre*, «Nuova Antologia», 16 febbraio 1942, in *SI*, p. 450.

³⁹⁴ G.A. Peritore, *Le prime letture di Montale*, cit., p. 278. Il passo citato, infatti, benché riferito a un intervento dedicato al Montale critico, è inserito a commento della polemica inaugurata da Lorenzo Montano con l'articolo *La critica e i dilettanti* («La fiera letteraria», 7, II, 21 febbraio 1926), e nata in seno all'accusa – rivolta principalmente alle nuove generazioni di critici – di trascurare i classici della grande tradizione nazionale in ragione di un'accordata preferenza agli autori della contemporaneità.

³⁹⁵ G. Ungaretti, *Secondo discorso su Leopardi*, «Paragone», I, 10, ottobre 1950, in *SI*, pp. 451-452.

³⁹⁶ Id., *Prima invenzione della poesia moderna. Sul "Canzoniere" di Petrarca*, in *VL*, p. 751.

il linguaggio riflette in poesia il dilacerante dissidio tra forma e materia proprio dell'età moderna. In questo quadro d'azione, oltre a rendere testimonianza di istanze letterarie contemporanee oggetto di specifico interesse per Ungaretti, il poeta di Sète rappresenta l'esempio sommo di come sia possibile «non turbare l'armonia del nostro endecasillabo [...] e insieme di non essere inferiori a nessuno nell'audacia, nell'aderenza al proprio tempo»³⁹⁷. I riferimenti all'opera valéryana sono infatti variamente disseminati/dissimulati tra le righe degli interventi critici ungarettiani, tanto più significativamente in quelli non specificamente consacrati alla sua produzione in prosa e in versi. Valga, su tutti, un passo di *Poesia e civiltà* oltremodo chiarificatore, nell'ottica del raffronto con gli autori della tradizione italiana: «Con Leonardo, gli occhi dell'umanità si sono interamente aperti, non c'è nemmeno più Laura, nemmeno l'illusione dell'infinito»³⁹⁸. Considerando la primazia della figura di Leonardo da Vinci – non servirà ricordarlo – nell'elaborazione del metodo valéryano, non mi sembra azzardato riconoscere il nome di Valéry dietro la convocazione della sua persona, corrispondenza avvalorata dal riscontro col “Leonardo” «mancato forse al futurismo»³⁹⁹, in cui è più evidentemente alluso il riferimento al poeta di Sète: vi si attribuisce il ruolo primario di modello in grado di coniugare le forme della classicità con le tensioni del proprio tempo, secondo una linea di ricerca che è la stessa a guidare il proposito di rinnovamento poetico perseguito da Ungaretti negli anni del capitale passaggio dall'*Allegria* al *Sentimento del Tempo*.

Sulla base delle presenti premesse, si esaminerà la pagina critica ungarettiana nella sua considerazione di sistema teorico-speculativo fortemente autoreferenziale, che assume valore compiuto solo in funzione dell'elaborazione dell'opera in versi, per la quale suggerisce le più adeguate ipotesi ermeneutiche.

Scrivono Carlo Bo nella prefazione all'edizione mondadoriana dei *Saggi e interventi*, ponendo da principio l'attenzione su quella che resterà una costante dell'esercizio critico ungarettiano:

Non serve neppure dire che quest'immagine del saggista integra e sostiene quella del poeta; o almeno è un'idea valida fino a un certo punto, dal momento che la materia è talmente ricca, sovrabbondante da spostare i termini della visione poetica per esigere una valutazione diversa che implica la natura

³⁹⁷ Id., *Intervista con G.B. Angioletti: La poesia contemporanea è viva o morta?*, «L'Italia Letteraria», I, 11, 16 giugno 1929, in *SI*, p. 191. Corsivo mio.

³⁹⁸ Id., *Poesia e civiltà*, testo di una conferenza letto in diverse occasioni tra il 1933 e il 1936 (per le notizie relative alla circolazione dello scritto cfr. la sezione Note a *SI*, pp. 927-930), ora in *SI*, p. 313.

³⁹⁹ G. Ungaretti, *Commemorazione del futurismo*, «Il Mattino», 27-28 agosto 1927, in *SI*, p. 171.

dell'uomo, il suo gusto della vita, le passioni politiche e civili, insomma tutto quanto contribuisce a fornire elementi di giudizio per quella che è stata l'umanità di Ungaretti⁴⁰⁰.

Un lavoro che vale insomma, per Ungaretti, a fornire al lettore l'opportuna chiave di lettura da adottare nell'approccio alla propria opera poetica, ma al contempo a chiarire a se stesso, attraverso un processo di proiezione e successiva sostituzione ai propri archetipi letterari, la via per risalire ad un'acquisita consapevolezza delle ragioni che informano una poesia in continua evoluzione. E poiché, come ha osservato Mario Diacono, l'edificazione di tale sistema inizia «dopo la pubblicazione del *Porto Sepolto* e di *Allegria di Naufragi*, ed ha una funzione primaria di commento alla poesia [...] che si va facendo, esso risulta in una lunga difesa e verifica teorica di *Sentimento del Tempo* e della *Terra Promessa*»⁴⁰¹. Il periodo che precede la grande stagione del *Sentimento del tempo* coincide infatti con l'intensificazione della collaborazione ungarettiana a riviste e quotidiani, dalle cui pagine emerge a tutti i livelli la progressiva costruzione di un sistema critico complementare alla poesia, attraverso il quale si rafforza, o finanche prende forma, il disegno mitopoietico.

Le posizioni dell'Ungaretti critico riflettono non a caso anche la percepita condizione dell'esule *deraciné* alla continua ricerca di una collocazione identitaria. L'indagine intorno ai modelli italiani della tradizione, su tutti, notoriamente, Petrarca e Leopardi, scandisce le tappe di un simile sforzo di ricostruzione identitaria congiuntamente alla polemica condotta contro le avanguardie: quest'ultima appare utile a illustrare, sul piano estetico, la svolta letteraria nel segno di una riscoperta dialettica tra innocenza e memoria in quanto “condizioni di linguaggio” – per l'appunto estranee a futurismo e surrealismo –, vale a dire congiuntura strutturale di due alterità complementari attestanti «la ricerca e il risultato di vertice della nuova poesia [...] a cui secondo Ungaretti si è avvicinato, al di là di Leopardi (almeno questo è il suo pensiero durante la stesura del *Sentimento del Tempo*) il solo Valéry»⁴⁰². Mi sembra a tal proposito significativo che Diacono apra l'introduzione all'edizione mondadoriana dei *Saggi e interventi* con una citazione tratta dalla prefazione ungarettiana all'*Eupalinos* di Valéry tradotta da Rafaele Contu («Un poeta necessariamente

⁴⁰⁰ C. Bo, *Prefazione a SI*, p. XI.

⁴⁰¹ M. Diacono, *Ungaretti e la parola critica*, Introduzione a *SI*, p. XXIV. Cfr. anche P. Epistolari, *I saggi di Ungaretti su Paul Valéry*, «Otto/Novecento», XVIII, 5, settembre-ottobre 1994, pp. 215-227, che scrive: «ci sembra che l'autore del *Sentimento*, come l'architetto di *Eupalino*, abbia trovato in Valéry il suo “Socrate ideale”, che, nel corso di un colloquio spirituale protrattosi nel tempo, lo ha maieuticamente guidato alla comprensione della parola poetica come unica espressione di innocenza e immortalità, di cui il poeta-Narciso riesce a cogliere la voce, rispecchiandosi all'interno del proprio Io e affondando lo sguardo nell'abisso del suo silenzio», p. 225.

⁴⁰² M. Diacono, *Ungaretti e la parola critica...*, cit., pp. LI-LII.

risolve ogni problema proponendo un'arte poetica»), definendola come l'intenzione che Ungaretti, per oltre un cinquantennio di scrittura critica,

ha perseguito ogni volta che ha dovuto confrontarsi col compito di definire nell'orizzonte della creatività al proprio testo poetico, quello di altri autori, quello della poesia come attività tecnico-magica permanente e latente nell'uomo, e quello della cultura come immagine di sé proiettata dalle società⁴⁰³.

È necessario a questo punto un passo indietro. L'interesse di Ungaretti per Valéry è attestato sin dal 1919, quando in una lettera all'amico Soffici esprimeva la sua ammirazione per la prosa valéryana *La crise de l'Esprit*, apparsa nello stesso anno sulle pagine della «Nouvelle Revue Française»⁴⁰⁴, e ancora a proposito dello stesso testo scriveva a Papini di non conoscere nulla che rendesse «altrettanto bene la sofferenza intellettuale di noi moderni, in questi anni forse mortali, per la nostra civiltà»⁴⁰⁵. Interesse e attenzione che si manterranno costanti e vivi, da allora, per oltre trentacinque anni: sebbene l'incontro con il poeta francese diventi costruttivo, in termini di influenza diretta e strutturale – tanto a livello intertestuale e interdiscorsivo, come si tenterà di illustrare nei capitoli successivi, quanto sul fronte dell'autoesegesi – a partire dal 1924, già a questa altezza cronologica Ungaretti doveva conoscere molto bene la produzione valéryana in prosa e in versi⁴⁰⁶: addetto al bollettino settimanale come collaboratore al Ministero degli Esteri⁴⁰⁷, è questo

⁴⁰³ Ivi, p. XXIII.

⁴⁰⁴ Scrive Ungaretti: «Mio caro Soffici, ho letto il tuo *Sereno*; con le pagine di Valéry [sic] nella “Nouvelle Revue Française”, è la migliore cosa che ho letto nel dopoguerra», cfr. Id., *Lettere a Soffici (1917-1930)*, a cura di P. Montefoschi e L. Piccioni, Sansoni, Firenze 1981, p. 68.

⁴⁰⁵ Id., *Lettere a Giovanni Papini*, a cura di M.A. Terzoli, Mondadori, Milano 1988, p. 275. Il riferimento è evidentemente rapportabile alla celebre espressione valéryana «Nous autres, civilisation, nous savons maintenant que nous sommes mortelles», contenuta appunto ne *La crise de l'esprit*, (cfr. P. Valéry, *EQ*, pp. 988-1014), che Ungaretti interpreta, invero, diversamente in due diverse occasioni. Nello scritto *Va citato Leopardi per Valéry*, del 1926, il poeta di Alessandria rendeva la traduzione della stessa frase con l'espressione: «oggi sappiamo che anche una civiltà può perire», salvo poi correggere il tiro, nel *Discorso per Valéry* di trentacinque anni successivo, proponendo la versione: «Noi altri, Civiltà, sappiamo ora che siamo mortali». Jorn Moestrup (nell'articolo *Ungaretti e Valéry*, in *Atti del Convegno internazionale su Giuseppe Ungaretti*, (Urbino 3-6 ottobre 1979), cit., pp. 233-246, alla p. 239) imputa le ragioni dell'“errata” traduzione della frase a un sostanziale fraintendimento del significato attribuitole da Valéry. Il testo della lettera a Soffici mi sembra smentire questa ipotesi, portando piuttosto a congetturare che nell'articolo del '26 l'autore abbia adattato – secondo un procedimento del resto familiare all'Ungaretti critico – la traduzione del passo alle esigenze interpretative legate alla circostanza specifica.

⁴⁰⁶ Si ricordi che a questa altezza cronologica l'autore francese ha già pubblicato *La Soirée avec Monsieur Teste* (1895), *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1895), *La Jeune Parque* (1917), *Aurore* (1917), *Fragments du Narcisse* (1919); altre poesie di *Charmes* e di *Album de vers anciens* sono pubblicate nel 1920. Molto generica e non altrimenti avvalorata appare l'osservazione di J. Moestrup per la quale Ungaretti, tra il 1918 e il 1921, «non sembra [...] abbia approfondito la conoscenza della poesia di Valéry. Da come si esprime in un articolo del 1925 si sarebbe tentati di concludere che in quel momento non avesse neppure letto *La Jeune Parque*, ma è quasi impossibile, però, avendola letta, non ne ha tratto un ricordo duraturo», in Id., *Ungaretti e Valéry*, cit., p. 234.

⁴⁰⁷ Sulla biografia di Ungaretti si vedano L. Piccioni, *Vita di un poeta. Giuseppe Ungaretti*, Rizzoli, Milano 1970; molto suggestivo l'*Album Ungaretti*, Iconografia e commento a cura di P. Montefoschi, con un saggio

il periodo in cui si occupa dello spoglio dei maggiori giornali stranieri, dalle cui colonne è testimoniata la crescente fama del *maître* in Europa. Risale infatti al 1921 il già menzionato progetto, comunicato a Cecchi ma realizzato solo quattro anni dopo⁴⁰⁸, di consacrare un primo articolo all'opera del poeta di Sète. Prima di quella data, il nome di Valéry torna spesso tra le pagine critiche ungarettiane, talvolta convocato direttamente, altre volte celato in filigrana di una proposta ermeneutica applicabile, come sovente accade nell'Ungaretti critico, tanto a se stesso quanto all'autore esaminato, o più in generale rapportabile alle difficoltà e ai problemi posti dell'espressione poetica, che esigevano di «corrispondere integralmente alla [sua] vita d'uomo»⁴⁰⁹.

In un articolo su Dostoevskij pubblicato nel 1922 per «La Ronda», prendendo le mosse da un saggio di Jacques Rivière in cui l'opera dell'autore russo veniva paragonata al romanzo francese, la centralità dei motivi esposti è tale da far sì che ne venga ripreso un lungo estratto nel famoso scritto *Ragioni di una poesia*, definito da Diacono «uno di quei testi considerati fondamentali da Ungaretti per la sua poetica»⁴¹⁰: nell'articolo è infatti abbozzata la tesi che vede, nel processo della creazione artistica – come in ogni ciclo esistenziale –, l'intima presenza di un mistero abissale, contemplabile solo ammettendone l'incedere «di pari passo» alla *misura*, qualcosa che in un certo modo si opponga ad esso, pur essendone «per noi la manifestazione più alta». Si pronunciava insomma per l'arte un «fondamento di predestinazione e di naturalezza», che presumesse, o meglio che fosse a sua volta presupposto («vorrei dire», scrive Ungaretti, «che la logica in un'opera d'arte precede perfino la fantasia, se logica e fantasia non si generassero a vicenda») ⁴¹¹, da un principio di razionalità, «ammesse tutte le probabilità e le complicazioni del calcolo»⁴¹².

La compresenza degli opposti motivi possiede ancora, a questo stadio della riflessione critica ungarettiana, un'accezione antinomica, ma se ne riconosce già compiutamente la sua duale necessità: acquisita la via della logica, scrive Ungaretti, «un ciottolino può diventare un macigno o viceversa [...] e può passargli sotto per godersi l'ombra, un uomo tranquillo non più sgomento d'un granellino di sabbia»⁴¹³. Per effetto di simili

biografico di L. Piccioni, Milano, Mondadori 1989; W. Mauro, *Vita di Giuseppe Ungaretti*, Anemone Purpurea, Albano Laziale 2006.

⁴⁰⁸ Cfr. *infra*, pp. 18-19n.

⁴⁰⁹ G. Ungaretti, *Ragioni di una poesia*, «Inventario», II, 1, primavera 1949, in *SI*, p. 747. Il testo nasce come un «montaggio di scritti» composti dal 1922 al 1949, cfr. Note a *SI*, pp. 1000-1006.

⁴¹⁰ Cfr. note a *SI*, p. 1000. L'articolo ungarettiano in questione è *A proposito di un saggio su Dostoevskij* (il nome presenta grafia variabile), «La Ronda», IV, 1, gennaio 1922, anche se il testo riportato in *Ragioni di una poesia* è relativo a un rifacimento dello stesso scritto, pubblicato con alcune integrazioni con il titolo *Dostoevskij e la precisione* per «La Gazzetta del Popolo», 6 marzo 1935. Cfr. Note a *SI*, p. 1001.

⁴¹¹ G. Ungaretti, *Ragioni di una poesia*, cit., p. 750.

⁴¹² Ivi, p. 749.

⁴¹³ Ivi, pp. 749-750.

«metamorfosi nella nostra mente», si introduceva inoltre un motivo che troverà risolutiva elaborazione nell'Introduzione ungarettiana al dialogo dell'*Eupalinos*: l'immagine di «deliberata sfida alla morte», che nell'atto di restituire la percezione del potere di una parola «fatta di vocali e di consonanti, di sillabe, a un modo cioè del tutto diverso dagli oggetti che evoca e che possono essere oggetti [...] lontani nello spazio [...] tramontati nel tempo», riconduca maieuticamente alla sua origine, nata per opporsi al mistero pur lasciandolo sempre inconoscibile. Se il mistero non può dunque negarsi, e il potere d'evocazione della realtà, ottenuto dall'arte per mezzo della sua «forza geometrica», appare chiaro sin d'ora alla coscienza ungarettiana, compito del vero artista sarà di «riuscire a dissimulare questa forza, come la grazia della vita nasconde lo scheletro», risalire verso l'innocenza di un'espressione pura, plasmando una materia informe attraverso un ostinato esercizio di rigore espressivo: il miracolo, pertanto, risiederebbe nella memoria celata per palinodia da un'apparenza di innocenza, che è un «miracolo d'equilibrio»⁴¹⁴ e determina una capitale scelta di campo, specialmente in rapporto alla future riflessioni ungarettiane, in favore della questione del metodo⁴¹⁵. Più che mai significativo mi sembra allora quanto espresso da Valéry a proposito dell'utilizzo e della reiterazione delle figure retoriche – segnatamente l'analogia – in quanto strumenti privilegiati del lavoro dell'artista atto a recuperare lo stato *naissant*, innocente, della lingua: «de poète qui multiplie les figures ne fait donc que retrouver en lui-même le langage à l'état naissant»⁴¹⁶.

Negli anni Trenta, tornando a considerare il testo di quello stesso articolo – che Ungaretti definiva dettato da preoccupazioni rivolte alla riappropriazione di un ordine, in linea con lo spirito dell'immediato dopoguerra – si chiariva il senso del tutto personale conferito all'ungarettiano appello al *retour à l'ordre*: il poeta di Alessandria vedeva nella memoria «un'ancora di salvezza», in grado di indurlo a cercare non tanto «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», bensì di trovare «in loro il canto [...] nella sua costanza attraverso i secoli»⁴¹⁷. Ascritto entro queste coordinate, si comprende come il riferimento alla tradizione sia in qualche modo svincolato, per Ungaretti, da quello di canone inteso in termini di autorità normativa, ma teso piuttosto a riconoscere le possibilità di salvifica e vitale rigenerazione della parola umana nella storia

⁴¹⁴ Ivi, p. 750 e p. 751.

⁴¹⁵ Per un'analisi sull'applicazione semantica e gli usi retorici dell'opposizione innocenza-memoria cfr. la parte seconda dell'importante saggio di C. Ossola, *Miti e strutture del testo*, in *Giuseppe Ungaretti*, Mursia, Milano [1975] 1982, pp. 217-475.

⁴¹⁶ P. Valéry, *L'enseignement de la poésie au Collège de France*, in *E*, p. 1440.

⁴¹⁷ G. Ungaretti, *Ragioni di una poesia*, cit., p. 751-752.

culturale dei popoli⁴¹⁸. Un'idea "dinamica" su cui riposa l'aspirazione a un classicismo in continua evoluzione (accolta a pieno titolo dallo stesso Montale, attraversando crucialmente le novecentesche correnti moderniste), che trova la sua formulazione compiuta nelle feconde *Réflexions* di Thibaudet⁴¹⁹, ma che assume analoghi connotati già nel discorso pronunciato da Valéry in occasione della conferenza *Situation de Baudelaire*, dove il poeta di Sète chiariva, secondo l'ormai celebre formula, come ad ogni *classicismo* corrispondesse un *romanticismo anteriore*⁴²⁰.

Si consideri, inoltre, che nella lettera senza data di Ungaretti a Valéry – ma collocabile intorno al maggio 1924, dato il riferimento alle «peregrinazioni in Spagna» del *maître*⁴²¹ –, l'accento al testo di *Morte di Crono* (del quale con ogni probabilità Ungaretti aveva parlato di persona a Valéry nell'occasione delle prime conferenze romane)⁴²², risulta di particolare importanza per la ricostruzione della genesi del *Sentimento del Tempo*, ma soprattutto rende testimonianza di quanto profondamente la lettura di Valéry abbia influenzato il passaggio dalla prima alla seconda stagione poetica ungarettiana.

Secondo la ricostruzione di Luciano Rebay:

[Morte di Crono] Era forse il titolo collettivo originariamente dato al primo nucleo di poesie di quello che appunto divenne poi il *Sentimento del Tempo*, titolo comunque di un progetto accantonato, o realizzato solo in parte. Se ne trova menzione anche in una lettera inedita a Jean Paulhan del 19 marzo 1925, ma soprattutto nella parte conclusiva di quell'impegnatissimo discorso sulla propria poesia, "Punto di mira", composto quasi sicuramente l'anno prima. [...] È fortemente significativo che sul manoscritto di "Punto di mira" si possa leggere, quantunque cancellato, il periodo seguente: «Qualsiasi parola di gratitudine sarebbe inefficace a dire quale soccorso mi sia stato a questo punto [e cioè a cominciare dal 1920, anno in cui gli era nata la prima idea di "Morte di Crono"] l'incontro dell'opera di Paul Valéry». Il che induce fra l'altro a riflettere sul fatto che uno studio sistematico,

⁴¹⁸ Scrive Mario Luzi in una bellissima pagina critica consacrata a Ungaretti: «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 avvisi in uno spazio della memoria che viene da più lontano della storia», Id., *La presenza e l'attualità di Giuseppe Ungaretti*, in Atti del Convegno internazionale su Giuseppe Ungaretti, (Urbino 3-6 ottobre 1979), cit., p. 312. Un'acuta disamina sull'interpretazione ungarettiana del *rappel à l'ordre*, inserita nel quadro del più ampio dibattito contemporaneo sul "classicismo" novecentesco, è fornita da D. Baroncini in *Ungaretti e il sentimento del classico*, Il Mulino, Bologna 1999.

⁴¹⁹ Cfr. A. Thibaudet, *Réflexions sur la littérature*, Gallimard, Paris 1938.

⁴²⁰ Cfr. P. Valéry, *Situation de Baudelaire*, in *ÉL*, pp. 598-613.

⁴²¹ Cfr. L. Rebay, *Ungaretti a Valéry: Dodici lettere inedite...*, cit., p. 315.

⁴²² Scrive Ungaretti: «[...] Ed eccomi qui, un po' più libero per pensare alle cose mie. Ho ritoccato molto la "Morte di Crono". Appena non mi parrà troppo infame, la sottoporro al suo giudizio», *Ibidem*.

condotto sul vivo dei testi, delle eventuali tracce che l'opera di Valéry può aver lasciato nella poesia ungarettiana dal *Sentimento* in poi non è ancora stato intrapreso e rimane da fare⁴²³.

Che il rimando cronologico al 1920 sia da porre in relazione al primo progetto di *Morte di Crono* è chiarito da Ungaretti in un passo dello scritto *Punto di mira*:

[...] E, mentre ero così assorto nello studio dell'atmosfera musicale della poesia, del grano e dell'influsso germinativo dell'incantesimo poetico, le osservazioni fatte man mano nella pratica del mio mestiere, mi si andavano coordinando in unità e mi nasceva, nel '920, la prima idea della mia poesia *La Morte di Crono*, della quale fra poco vi leggerò qualche brano, e della quale, nella raccolta di poesie mie pubblicata l'anno scorso ho dato un frammento intitolandolo *Le Stagioni*⁴²⁴.

Potrà essere interessante notare che nel manoscritto del testo in esame è presente, al di sotto dell'indicazione del titolo prescelto *Punto di mira*, quello alternativo di *Ginnastica spirituale*, che parrebbe precisamente rimandare alla concezione valéryana della composizione lirica come inesausto esercizio intellettuale⁴²⁵.

Se dunque, scrive Ungaretti, compito primario dell'artista è di «far luce in sé», compito del critico sarà di «illuminare il pubblico», ma al contempo «insegnare all'artista la via per perfezionarsi nel suo mestiere»⁴²⁶. Quella di “mestiere” è la nozione cardine dell'intero articolo, intendendo con essa l'insieme delle facoltà di rielaborazione meditata del dato istintuale, attraverso una ferma padronanza dei propri mezzi espressivi: “mestiere”, scrive Ungaretti, è insomma un «fatto dell'intelligenza»⁴²⁷. Redigendo una sorta di bilancio della sua produzione poetica fino a quella data, il poeta di Alessandria offre parallelamente un attento esame dell'evoluzione del proprio metodo compositivo, soprattutto in riferimento all'utilizzo degli aspetti tecnico-formali, che hanno ormai assunto un ruolo primario in virtù di un rinnovato vincolo di significazione tra i vocaboli.

Tra i poeti contemporanei, prosegue Ungaretti, Mallarmé è stato il primo ad aver fornito, nella costante ricerca della musicalità del verso, un'adeguata risposta al dramma dell'uomo moderno, per il quale le parole, avendo perso il loro valore religioso, si erano

⁴²³ Ivi, p. 315. Per la lettera inedita di Ungaretti a Paulhan cfr. ancora L. Rebay, *Ungaretti a Paulhan: otto lettere e un autografo inediti*, «Forum Italicum», June 1972, pp. 277-289, poi in *Correspondance Jean Paulhan – Giuseppe Ungaretti (1921-1968)*, a cura di L. Rebay e J. Vegliante, Gallimard, Paris 1989.

⁴²⁴ G. Ungaretti, *Punto di mira*, 1924, testo di una conferenza ora raccolto in *SI*, p. 301. La silloge di poesie cui l'autore accenna è l'edizione spezzina del 1923 del *Porto Sepolto*. Il testo da cui si cita è stato pertanto scritto, con ogni probabilità, nel 1924 in occasione di una conferenza in cui Ungaretti discuteva sulla propria attività di poeta: è possibile si tratti, secondo la ricostruzione di Diacono, di *Tendenze della poesia contemporanea*, tenuta a Milano il 17 dicembre 1924 e ripetuta al “Circolo degli Illusi” di Napoli il 21 gennaio 1925. Cfr. Note a *Punto di mira*, in *SI*, p. 926.

⁴²⁵ Ivi, p. 926.

⁴²⁶ G. Ungaretti, *Punto di mira*, cit., p. 285.

⁴²⁷ *Ibidem*.

ridotte a riflettere un significato meramente convenzionale. È tuttavia il suo *disciple* a sancirne l'acquisizione attraverso la sperimentazione della sua "poesia dell'intelletto": Valéry si servirebbe infatti della parola per «acclimare in poesia il metodo dell'architetto»⁴²⁸, facendone, in altre parole, uno strumento d'indagine, un efficace espediente conoscitivo tale da scongiurare il rischio che il grado di astrazione raggiunto dalla parola, sottratta alla sua «passività materiale»⁴²⁹, si configuri come puro fattore di enigmaticità: è per questa via, conclude Ungaretti, che Valéry riesce a *confinare* compiutamente l'oscurità, allo stesso modo in cui Dante era giunto a *smaltirla*, servendosi di tutte le *seduzioni* della geometria. Il nome di Valéry è in questo scritto menzionato accanto a quelli di Dante, Petrarca, Leopardi, Baudelaire e Mallarmé nel preciso tentativo di dimostrare come un'interpretazione moderna della realtà si renda, oltreché doverosamente necessaria, realizzabile: per chiarire in cosa consista e quali ragioni si situino alla base di tale *sentimento del moderno*, Ungaretti si serve di un estratto del commento valéryano all'*Adonis* di La Fontaine, istituendo un implicito legame con la sua lirica *Alla noia*⁴³⁰, citata in chiusura dell'articolo come modello esemplificativo della sua nuova intenzione musicale, diretta a tradurre il processo di rinnovamento formale in atto.

La *noia* ungarettiana, sentimento sempiterno quanto peculiare male del secolo, che i "tempi nuovi" hanno ferocemente ricollocato nell'uomo moderno, unisce idealmente Leopardi a Racine, di cui Ungaretti e Valéry sono chiamati a raccogliere l'eredità⁴³¹. Il poeta italiano riporta quindi un celebre verso raciniano citato nel commento all'*Adonis*: «Dans l'Orient désert quel devint mon ennui!»⁴³², definito da Valéry magnifico esempio di accordo tra i termini: la musicalità traduce un esemplare connubio tra significato ideologico e significante verbale, profonde percezioni e risorse del linguaggio poetico, tale da attraversare, stanti le sue proprietà di «sens illimité, et [...] puissance d'un charme»⁴³³, il XIX° secolo fino a Baudelaire.

«MU par l'écriture fatale», Valéry dichiarava in tal senso percepire «chaque parole dans toute sa force, pour l'avoir indéfiniment attendue», seguendo una logica di «mesure qui [...] garde du vrai et du faux»⁴³⁴. Siamo a un momento cruciale di svolta che muove, per

⁴²⁸ Ivi, p. 290.

⁴²⁹ *Ibidem*.

⁴³⁰ L'edizione del *Porto Sepolto* del 1923 reca per questa lirica una dedica a Paul Valéry.

⁴³¹ Sulla *filière* "tutta ungarettiana" che unisce Racine a Baudelaire sino a Mallarmé, per la mediazione di Valéry, si veda C. Ossola, *Ungaretti, poeta*, cit., pp. 58-68 e pp. 123-149.

⁴³² Tratto dalla *Bérénice* raciniana, Acte Premier, Scène IV e riportato da Valéry in *Au sujet d'Adonis*, che Ungaretti poteva leggere in *Variété*, pubblicato per le edizioni della «Nouvelle Revue Française» nel 1924 (ora in *ÉL*, pp. 474-495). Nell'articolo ungarettiano raccolto in *SI* l'estratto è citato alle pp. 291-292.

⁴³³ P. Valéry, *Au sujet d'Adonis*, cit., p. 495.

⁴³⁴ Id., *L'amateur de poèmes*, *AL*, p. 95.

Ungaretti, da una reclamata necessità «di farsi intimo agli elementi, di valutarne l'esatta funzione nei nuovi rapporti»⁴³⁵, poiché le fondamenta di ogni creazione artistica risiedono certo, da ogni tempo, nella “sensazione” e nell’“espressione” (polarità che in una lettera del 1944 a Giuseppe De Robertis arriverà ad assumere il profilo definito di opposizione tra «corrente d'estro» e «corrente di scuola»)⁴³⁶, ma tra i due livelli, scrive, «intercede una scala di elaborazione, ed è spesso una salita scabrosissima»⁴³⁷.

4.1 Tra Bergson e Valéry

Nello stesso 1924 appaiono due saggi ungarettiani consecutivi, e in questo senso chiarificatori, dedicati a Bergson⁴³⁸. Gli esiti dell'influenza del bergsonismo sul pensiero e sulla produzione lirica ungarettiana sono ampiamente noti alla critica⁴³⁹, nonché riconosciuti in più occasioni dallo stesso Ungaretti, il quale prima ancora di seguire i corsi del filosofo al *Collège de France*⁴⁴⁰, doveva avere avuto un iniziale contatto con la sua opera

⁴³⁵ G. Ungaretti, *Verso un'arte nuova classica*, «Il Popolo d'Italia», 10 marzo 1919, in *SI*, p. 15. Scrive Ossola: «Passata la sperimentazione dei futuristi e l'illusione che la guerra potesse tutto rigenerare, si rafforza la coscienza di essere [...]. Questi *Pas perdus* (Breton) suggeriscono a Ungaretti – sempre più sensibile, alla metà degli anni venti, alla lezione di Valéry – una linea di poetica, quale sarà in effetti quella del *Sentimento*, che “porti il dramma sin nelle parole”, ma spinto – questo dramma – alle origini della pronuncia, alla vibrazione primigenia di timbri e radici foniche e mitiche [...]», Id., *Ungaretti, poeta*, cit., p. 59.

⁴³⁶ Cfr. la lettera del 2 marzo 1944, in G. Ungaretti-G. De Robertis, *Carteggio*, Il Saggiatore, Milano 1984, pp. 61-62.

⁴³⁷ G. Ungaretti, *Punto di mira*, cit., p. 294.

⁴³⁸ Si tratta di: *L'estetica di Bergson*, «Lo Spettatore Italiano», I, 7, 1° agosto 1924, e *Lo Stile di Bergson*, «Lo Spettatore Italiano», I, 8-9, 15 agosto-1° settembre 1924, in *SI*, pp. 79-86 e pp. 87-89. Un primo articolo dedicato da Ungaretti a Bergson era uscito l'anno precedente (*Una filosofia dell'effimero e Bergson umorista*, «Il Nuovo Paese», 24 aprile 1923, ora in P. Montefoschi, *Ungaretti. Le eclissi della memoria*, Edizioni scientifiche italiane, Roma 1988, pp. 183-187), mentre nel 1926 uscirà l'articolo *Di palo in frasca - Lo stile di Bergson*, «Il Mattino», Napoli, 8-9 luglio 1926, riedizione integrata dello scritto *Lo stile di Bergson*, ora in Note a *SI*, p. 898.

⁴³⁹ Si vedano almeno P. Montefoschi, *Bergson e la poetica di Ungaretti*, ERI, Torino 1977; C. Ossola, *L'assenza memorabile: la lezione di Bergson*, in *Giuseppe Ungaretti*, cit., pp. 109-136; O. Macri, *Il simbolismo nella poetica di G. Ungaretti*, cit., in particolare alle pp. 343-349; M. Petrucciani, *La «ragion poetica» della memoria*, in *Il condizionale di Didone. Studi su Ungaretti*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1985, in particolare alle pp. 90-93; P. Montefoschi, *La memoria. Innesti bergsoniani*, in Ead., *Ungaretti. Le eclissi della memoria*, cit., pp. 61-87; G. Guglielmi, «Innocenza e memoria», in *Interpretazione di Ungaretti*, Il Mulino, Bologna 1989, pp. 123-133; V. Siciliano, *La lezione di Bergson*, in *Ungaretti*, Giunti & Lisciani Editori, Teramo 1994, pp. 49-51; F. Curi, *Durata reale e poesia. Sul rapporto fra il primo Ungaretti e Bergson*, in «Studi di Estetica», 11, 1995, pp. 49-73, poi edito nel capitolo *Pensiero analogico e durata reale. Due modelli per l'«Allegria»*, in Id., *Il possibile verbale. Tecniche del mutamento e modernità letteraria*, Pendragon, Bologna 1995, pp. 221-262; E. Livorni, «In sé da simulacro a fiamma vera / errando». *La poesia di Ungaretti tra Platone e Bergson*, in *Giuseppe Ungaretti, identità e metamorfosi*, Atti del convegno internazionale (Lucca, 4-6 aprile 2002), a cura di L. Fava Gazzetta e al., Maria Pacini Fazzi, Lucca 2005, pp. 211-246; R. Gennaro, *Le patrie della poesia. Ungaretti, Bergson e altri saggi*, Cadmo, Fiesole 2004.

⁴⁴⁰ Durante il primo soggiorno parigino, dal 1912 al 1914, dove seguì peraltro anche le lezioni di Joseph Bédier e Fortunat Strowski. Secondo l'accurata ricostruzione di R. Gennaro, data la sospensione dei corsi per l'anno accademico 1912-1913, Ungaretti può aver seguito i cicli di lezioni per quello successivo (1913-1914), dedicati rispettivamente a una riflessione sul proprio metodo filosofico in riferimento all'analisi del rapporto tra concetto e intuizione, e alla teoria dell'anima in Spinoza; cfr. R. Gennaro, *Bergson e i miraggi della durata*, in Id., *Le patrie della poesia. Ungaretti, Bergson e altri saggi*, cit., pp. 72-74. Troviamo traccia del ricordo di queste frequentazioni anche nel primo articolo che Ungaretti dedica a Bergson: «Turbato, da quell'aula mi recavo all'altra ove, tra poco, Bergson doveva proseguire il suo commento di Spinoza. Aula già gremita.

per il tramite degli articoli ad essa dedicati sul «Leonardo» prima, e sulla «Voce» poi, e dell'attenzione riservatagli in particolar modo da Prezzolini⁴⁴¹, anch'egli allievo al *Collège de France* sin dal 1902.

Siamo negli anni dell'esordio poetico ungarettiano: non si intende, per le ragioni sopra esposte, tornare ad esaminare l'entità dei numerosi debiti rispetto alla produzione del filosofo francese, ma piuttosto rilevare a che livello si collochi il margine di distacco dalla stessa, per evidenziare in che misura e attraverso quali vie, nell'evolvere indefesso della poetica ungarettiana, possa aver agito la contestuale lettura critica di Valéry.

È certamente grazie al concorso di Bergson che si precisa, in Ungaretti, il sentimento del tempo nella sua fase iniziale⁴⁴², identificato e racchiuso nella categoria indivisa di *durata*, in cui non figura ancora una scissione netta tra presente e passato. A partire dalla rielaborazione delle liriche successive al *Porto Sepolto* del '23 questa posizione è soggetta a un progressivo processo di ridefinizione⁴⁴³, alla luce di un'acquisita percezione del tempo che pone l'accento sul carattere di dispersione, piuttosto che di conservazione mutevole, della sua sostanza nel flusso vitale del divenire: in altre parole, sul trascorrere della vita come perdita, decorso materiale, privazione, frattura incolmabile con la dimensione presente, in cui tutto è «travolto, soffocato, consumato dal tempo»⁴⁴⁴. La nozione di passato si intende in questo senso primariamente legata alla percezione dell'assenza come oggetto di rimpianto, nonché fortemente pervasa dall'idea della morte e della caducità dell'esperienza umana, della consunzione dell'essere nel tempo, che «si svolge, [...] nella durata, nel perituro: nel corruttibile⁴⁴⁵», ma che è tuttavia ancora passibile di riscatto, valendosi dell'esperienza memoriale, per essere – in termini bergsoniani –

C'erano tutte le eleganti lettrici del *Gaulois* e del *Figaro*. E i fiori ovunque. [...] Mi accorsi che l'atteso, eletto quel giorno accademico di Francia, era già al suo posto, e ringraziava», in Id., *Una filosofia dell'effimero e Bergson umorista*, cit., p. 186.

⁴⁴¹ Cfr. G. Prezzolini *Vita trionfante*, «Il Leonardo», 4 gennaio 1903; Id., *Il Bergson*, «La Voce», 6 gennaio 1910; Id., *Io devo...*, «La Voce», 15 febbraio 1912; A. Casati, *Bergson e il simbolismo*, «La Voce», 26 gennaio 1911. Altro importante mediatore dell'opera di Bergson è G. Papini, cui si deve la prima traduzione italiana di testi del filosofo francese (*La filosofia dell'intuizione*, Carabba ed., Lanciano 1909). Per un'indagine sulla diffusione del bergsonismo in ambiente vociano si veda. L. Schram-Pighi, *Bergson e il bergsonismo nella prima rivista di Papini e Prezzolini: «Il Leonardo» (1903-1907)*, Bologna, Forni, 1982. Sui rapporti tra Ungaretti e il circolo vociano cfr. G. Luti, *Ungaretti e «les compagnons de route» dell'avanguardia fiorentina*, in Atti del Convegno internazionale su Giuseppe Ungaretti, (Urbino 3-6 ottobre 1979), cit., pp. 277-303.

⁴⁴² Scrive Ungaretti: «Je crois que Bergson est un grand philosophe romantique, le plus grand philosophe de son temps. J'ai beaucoup appris de ses leçons, des leçons qui étaient très claires, mais pas autant qu'on le pense. On les dit de l'eau transparente, du cristal, mais c'était tout de même quelque chose qui vous enveloppait, qui était extrêmement séduisant, et ensemble difficile à pénétrer. Et c'était un homme profond. Je crois que ma poésie lui a une grande dette. C'est par ses leçons que mon sentiment du temps s'est précisé», in G. Ungaretti, J. Amrouche, *Propos improvisés*, texte mis au point par Ph. Jaccotet, Paris, Gallimard, 1972, p. 45.

⁴⁴³ Cfr. F. Curi, *Pensiero analogico e durata reale...*, cit., in particolare alle pp. 221-262.

⁴⁴⁴ G. Ungaretti, Note a *TP*, p. 517.

⁴⁴⁵ Id., *Commento al canto primo dell'«Inferno»*, «Paragone», n. 36, 1952, in *SI*, pp. 377-380.

“riconosciuto”⁴⁴⁶, ovvero rivissuto in relazione al presente: «Il nostro atomo di tempo non è perduto nell’eternità, è una goccia del gran fiume»⁴⁴⁷.

L’immagine del corso d’acqua e del suo profluvio vitale che scorre nello spazio, attraversando il tempo, è eternata dalla celebre lirica *I Fiumi*, dove l’immergersi nelle acque come figurazione allegorica del recupero memoriale diventa veicolo di mediazione per il ristabilimento di un rapporto di armonia con il creato, nell’eterno scorrere del tutto. Non è certo casuale che Bergson ricorra alla stessa, nota immagine per riferirsi al necessario propagarsi dell’*élan vital*, l’evoluzione creatrice, l’aspersione che infonde, sospinge e conserva la vita, accogliendo in essa la storia dei popoli:

Le courant passe donc, traversant les générations humaines, se subdivisant en individus: [...] Ainsi se créent sans cesse des âmes, qui cependant, en un certain sens, préexistaient. Elles ne sont pas autre chose que les ruisselets entre lesquels se partage le *grand fleuve de la vie*, coulant à travers le corps de l’humanité⁴⁴⁸.

Per Bergson, infatti, senza «survivance du passé dans le présent, il n’y aurait pas de durée, mais seulement l’instantanéité»⁴⁴⁹: il perdurare del passato nel presente, in termini di susseguirsi e rigenerarsi continuo degli stati di coscienza, è dunque condizione imprescindibile e necessaria alla durata, tale da consentire l’adesione contestuale, e non mediata dalla memoria, dell’Io a se stesso e alla vita universale nell’eterno flusso del divenire. Solo in questo modo la *durée réelle* e inscindibile può arrivare ad essere avvertita come «ce que l’on a toujours appelé le temps, mais le temps perçu comme indivisible»⁴⁵⁰. La condizione di conservazione del passato nel presente permane attuabile in Ungaretti, ma attraverso il *medium* dell’esercizio memoriale, dunque di una facoltà mentale in grado di garantire un’ideale di sopravvivenza. Mentre per Bergson la concezione temporale coincide, in ultima istanza, con la parabola inesauribile del ciclo vitale che si preserva, evolve, cresce, si rigenera, in Ungaretti, che insiste al contrario sull’esaurirsi della vita nell’alveo del tempo, la poesia non può più riflettere l’adesione immediata dell’Io, l’esperienza del *riconoscimento*. Si intravede in ciò la confutazione valéryana dell’ideale di autenticità intesa come adesione a un “vero Io”, in favore di un approccio pratico e precettistico, che ribadisca la necessità di una scelta in base alla quale definire il rapportarsi

⁴⁴⁶ Scrive Bergson: «Nous étions amenés ainsi à suivre dans toutes ses évolutions le mouvement progressif par lequel le passé et le présent arrivent au contact l’un de l’autre, c’est-à-dire la reconnaissance», Id., *Matière et mémoire*, in *Œuvres*, texte annotés par A. Robinet, introduction par H. Gouhier, Paris, Presses Universitaires de France, 1959, p. 367.

⁴⁴⁷ G. Ungaretti, *L’estetica di Bergson*, cit., p. 83.

⁴⁴⁸ H. Bergson, *L’évolution créatrice*, in Id., *Œuvres*, cit., pp. 723-724. Corsivo mio.

⁴⁴⁹ Id., *Introduction à la métaphysique*, ivi, p. 1411.

⁴⁵⁰ Id., *La perception du changement*, ivi, p. 1388.

dell'Io a se stesso. Inoltre, nell'ottica ungarettiana di recupero memoriale in antagonistica opposizione al tempo, si registra un evidente indizio di frattura tra i concetti cardine di innocenza e memoria: si tratta, infatti, di uno sforzo doloroso che non integra l'elemento temporale per mezzo del contatto intuitivo con l'essere, ma, appunto, tenta di resistervi. Come ha illustrato Paola Montefoschi, a Bergson è invece totalmente estraneo, nell'ottica del raffronto con Ungaretti, «il senso di tormento della memoria», non ammettendo alcuna possibilità di accedere al flusso del divenire per il tramite di realtà ad esso esterne. Comune a entrambi gli autori, piuttosto, è il manifestarsi della memoria nel «suo valore positivo di stimolo e provocazione»⁴⁵¹; si tratta però, per il poeta di Alessandria, di uno stimolo fortemente problematizzato da una coscienza sofferta, che giungerà di lì a breve ad avvertire tutto l'ingombrante peso della memoria nella ricerca di una parola edenica.

Lo stesso concetto di “intuizione” risulta differentemente connotato. Per entrambi gli autori, scopo primario della creazione artistica è tentare di stabilire un legame diretto con l'essenza dell'oggetto oltre la realtà dietro rappresentazione. In Bergson tuttavia la manifestazione intuitiva, pur riconoscendosi esprimibile solo attraverso un'azione dell'intelletto⁴⁵², è di per sé un atto conoscitivo, sorta di «sympathie par laquelle on se transporte à l'intérieur d'un objet pour coïncider avec ce qu'il a d'unique et par conséquent d'inexprimable»⁴⁵³, poiché aderisce compiutamente alla vita interiore e al susseguirsi degli stati di coscienza, suggeriti dall'immagine:

⁴⁵¹ P. Montefoschi, *La memoria. Innesti bergsoniani*, in in Ead., *Ungaretti. Le eclissi della memoria*, cit., p. 74. Si veda anche G. Guglielmi, *Innocenza e memoria*, cit., che scrive: «Nella memoria di Ungaretti si affacciano infatti temi che erano completamente assenti in Bergson. Non per caso *Il Porto sepolto* si apre con la poesia *In memoria*, ponendo il tema della morte», pp. 132-133.

⁴⁵² Scrive Bergson: «L'intuition ne se communiquera d'ailleurs que par l'intelligence. Elle est plus qu'idée; elle devra toutefois, pour se transmettre, chevaucher sur des idées. Du moins s'adres- sera-t-elle de préférence aux idées les plus concrètes, qu'entoure encore une frange d'images. Comparaisons et métaphores suggéreront ici ce qu'on n'arrivera pas à exprimer», Id., *De la position des problèmes*, in *Œuvres*, cit., p. 1285.

⁴⁵³ Sugli aspetti del concetto di “intuizione” mutuati da Bergson cfr. M. Petrucciani, che scrive: «I documenti saggistici e di poetica lasciati da Ungaretti certificano frequentemente, pur nelle rielaborazioni personali, il debito contratto con il bergsonismo. Soprattutto con ciò che ne costituisce uno dei cardini: l'intuizione, esaltata quale atto supremo della coscienza in quanto capace di scavalcare i condizionamenti delle illusorie apparenze e le stesse barriere concettuali e scientifiche per penetrare – come l'arte, la poesia – nell'anima segreta e più vera delle cose. Così concepita, l'intuizione è caricata di un potere che va al di là della semplice funzione gnoseologica per immettere la coscienza umana nel flusso vivo del reale, rendendola compartecipe del divenire dell'universo quasi in una diretta immedesimazione con l'assoluto», in Id., *La «ragione poetica» della memoria*, cit., p. 92.

[...] notre durée peut nous être présentée directement dans une intuition, [...] elle peut nous être suggérée indirectement par des images, mais [...] elle ne saurait – si on laisse au mot concept son sens propre – s'enfermer dans une représentation conceptuelle⁴⁵⁴.

La riflessione ungarettiana sull'estetica di Bergson affidata agli articoli del '24 arriva quindi a considerare le categorie umane, care al filosofo francese, di "homo faber" e "uomo profondo", la pervasività delle quali mi sembra emerga a partire da una posizione mediata, o fortemente nutrita, dalla coeva lettura di Valéry. È attraverso l'attenzione all'operosità dell'uomo, scrive Ungaretti, all'«impero della materia mediante l'intelligenza», che Bergson può arrivare a definire la fisionomia dell'"uomo profondo", colui in grado di giungere, a sua volta, al «possesso della vita mediante l'istinto»⁴⁵⁵, e, quindi, soffermarsi a considerare la nozione di tempo. Come si è visto, la concezione temporale ungarettiana diverge da quella di Bergson per la sua connotazione di continuità storica che *si svolge* nel ciclo vitale, ammettendo l'ineluttabilità del perituro. Da un punto di vista eminentemente letterario, essa va pertanto inquadrata sullo sfondo di una sostanziale aspirazione a identificarsi nei propri padri letterari, sentire «il battito del [suo] cuore [...] in armonia con il battito del cuore dei [suoi] maggiori in una terra disperatamente amata»⁴⁵⁶, in un'ottica di continuità e recupero della loro eredità artistica. Se nel passaggio dall'*Allegria* al *Sentimento del Tempo* questa prospettiva è tecnicamente espressa dal recupero dei metri classici, il risvolto formale dell'approccio incide anche sulla riflessione critica votata al caso di Bergson, che proprio in questo senso si distingue maggiormente dalle posizioni del panorama critico contemporaneo.

L'indice di influenza delle letture valéryane mi sembra si registri principalmente a questo livello, spostando il punto nodale della discussione sul problema specifico dell'uso linguistico. Se già nel 1919, infatti, il poeta di Alessandria scriveva: «Nella scelta, nell'impiego e nella quantità delle parole [...] si svela il poeta»⁴⁵⁷, anche il discorso sulla continuità storica che unisce nei secoli le generazioni si articola ora attraverso l'uso della parola che risuscita «in tutta la sua vita millenaria»⁴⁵⁸, quale manifestazione e formulazione di tale rapporto di durata:

⁴⁵⁴ H. Bergson, *Introduction à la métaphysique*, cit., p. 1402. Ecco perché, scrive Ungaretti, «la stessa diffidenza che dimostra verso le parole, Bergson la dimostra verso le idee, e di qui nasce un suo uso curiosissimo delle immagini», in Id., *Lo stile di Bergson*, cit., pp. 87-88.

⁴⁵⁵ G. Ungaretti, *L'estetica di Bergson*, cit., p. 82.

⁴⁵⁶ Id., *Ragioni di una poesia*, cit., p. 752.

⁴⁵⁷ Id., *Verso un'arte nuova classica*, «Il Popolo d'Italia», 10 marzo 1919, in *SI*, p.15.

⁴⁵⁸ *Ibidem*.

L'uomo è profondo!

La lingua è il simbolo della civiltà d'un popolo. E dal posto che occupa il tempo nella struttura della lingua d'un popolo si stima il grado di civiltà di detto popolo. [...] Il senso della storia, il senso del muoversi del tempo, il senso della genesi e della forza di sviluppo della lingua, il senso del tempo e dello slancio vitale contenuti nella sostanza della lingua⁴⁵⁹.

Sulla base della presente riflessione, Ungaretti giunge lucidamente a cogliere come l'opera e l'autorità di Bergson non figurino più quali riferimenti precipui per il contemporaneo fronte della critica italiana, che comincia proprio in questi anni a rivolgersi verso gli studi di Alain e il metodo di Valéry. La diversità dell'approccio ungarettiano a Bergson riguarda infatti, almeno a partire dalla prima metà degli anni Venti, la questione linguistica, non trattandosi più solamente

d'intendere la misura come mezzo per chiarirsi il sentimento del mistero: ma di spalancare gli occhi spaventati davanti alla crisi d'un linguaggio, davanti all'invecchiamento d'una lingua, cioè al minacciato *perire d'una civiltà* – si trattava di cercare ragioni di una possibile speranza nel cuore della storia stessa: di cercarle, cioè, nel valore della parola⁴⁶⁰.

«Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles»⁴⁶¹, scriveva Valéry nella già citata prosa *La crise de l'esprit*. Il concetto è riformulato da Ungaretti alla luce della nozione di *lingua mortale*, stante la quale la *peribilità* di una lingua diventerebbe rivelatrice dei destini di una civiltà prossima al disfacimento, poiché l'orrore del primo conflitto mondiale aveva rivelato all'uomo tutta la sua caduca fralezza. Ecco allora che l'elaborazione stessa dell'idea del tempo, piuttosto che fondarsi sulla nozione bergsoniana di coscienza, arriva ad essere misurata lungo il filo conduttore dell'uso linguistico: il pensiero ungarettiano implica in questo senso, sulla scorta di quello valéryano, una ferma negazione della natura storica ed evolutiva dell'esperienza umana come manifestazione di verità, nella misura in cui tutta la storia umana si intenda non solo espressa, ma finanche contenuta nel linguaggio – e nella sua mortalità – : da esso, attraverso la memoria, sconfinata nel mito, non avendo la civiltà, al di fuori del linguaggio, «altri mezzi per identificarsi»⁴⁶².

Torna infatti proprio a questo livello, negli articoli consacrati a Bergson, il nome di Valéry. Merito sommo della sua “poesia dell'intelletto”, scrive Ungaretti, risiederebbe nel realizzare una perfetta comunione tra “uomo profondo” e “homo faber”. Né Baudelaire,

⁴⁵⁹ Id., *L'estetica di Bergson*, cit., pp. 82-84.

⁴⁶⁰ Id., *Ragioni di una poesia*, cit., p. 753. Corsivo mio.

⁴⁶¹ P. Valéry, *La crise de l'esprit*, *EQP*, p. 988.

⁴⁶² G. Ungaretti, *Punto di mira*, cit., p. 287.

né Mallarmé, diversamente da Valéry, avrebbero allora potuto essere bergsoniani: la sua arte è paragonata a quella di Petrarca, Raffaello, Fidia, poiché, attraverso la contemplazione su se stessa, assegna una *forma* all'idea, facendo sì che «nell'attimo incessante, l'immutabile *si situi e si qualifichi*»⁴⁶³.

Scriva Valéry nel sopracitato commento all'*Adonis* in cui aveva chiarito compiutamente, sfruttando il mito di Adone come metafora della creazione poetica, le sue teorie sull' *uomo profondo* e sull' *atomo d'eternità*: «l'attente et l'inattendu agissent et réagissent l'un sur l'autre par lui [le poète]. C'est là ce qui est divin. Dieu lui-même nous a façonnés d'un peu de terre rouge et d'un peu moins d'esprit»⁴⁶⁴. La coscienza emergente dall'Io nell'*uomo profondo* può insomma concretizzarsi in poesia solo passando attraverso l'operosità dell'*homo faber*: è la composizione poetica, intesa nel suo valore onnicomprensivo di realizzazione artistica, a divenire, in quanto esercizio mentale, strumento di conoscenza:

Valéry, infine, recando la parola ad un grado puramente astratto, idealizzandola, [...] portandola a tale stilizzazione che più non evocasse, se non come una remotissima memoria, la sensazione dalla quale era scaturita, e messosi così in grado di servirsi della poesia come d'uno strumento puramente intellettuale, come d'una ipotesi per inoltrarsi più addentro nella conoscenza [...] non s'è servito della parola che per [...] acclimare in poesia il metodo dell'architetto, dato che l'architettura collabori coll'atmosfera [...]⁴⁶⁵.

È questa la ragione medesima per cui Valéry può essere assunto a modello antitetico e alternativo all'esperienza avanguardista, dalla quale anche Ungaretti prende pubblicamente le distanze almeno a partire dagli scritti successivi al 1924⁴⁶⁶. Così in *Commemorazione del futurismo* («Dico commemorazione per quel senso di distacco che va crescendo in me», scrive Ungaretti), l'allusione a Valéry è palesata dal riferimento alla figura di un “Leonardo” estraneo alle avanguardie, «il quale, non ignorando nulla della scienza e dell'arte del suo tempo, [sia] in grado di avviare l'arte, di pari passo, su una strada parallela a quella dov'è in viaggio la scienza»⁴⁶⁷.

⁴⁶³ Ivi, p. 290. Corsivo mio.

⁴⁶⁴ P. Valéry, Notes à *An sujet d'Adonis*, *Œ*, II, p. 1740.

⁴⁶⁵ G. Ungaretti, *Punto di mira*, cit., p. 290.

⁴⁶⁶ Sul tormentato rapporto di Ungaretti con le avanguardie primonovecentesche e quelle degli anni Quaranta si veda in particolare O. Macrì, *Ungaretti e le avanguardie*, in Atti del Convegno internazionale *Giuseppe Ungaretti 1888-1970*, (Roma, 9-11 maggio 1989), a cura di A. Zingone, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1993, pp. 57-79; cfr. anche L. Fontanella, *Ungaretti a Parigi: la partecipazione al dada/surrealismo e i rapporti con André Breton*, «Otto/Novecento», XIII, 2, marzo-aprile 1989, pp. 89-105; e R. Tordi, *Ungaretti e i suoi maîtres à penser*, Bulzoni, Roma 1997, alle pp. 51-100.

⁴⁶⁷ G. Ungaretti, *Commemorazione del futurismo*, cit., p. 170 e pp. 171-172.

In relazione al surrealismo, invece, dalla semplice allusione si passa al richiamo esplicito:

il dissidio oggi insanabile tra Valéry e i surrealisti consiste nel fatto ch'essi considerano il linguaggio, lucida visione, negando la legge del discorso [...] ed egli crede la mente umana tesa a ridurre sempre più lo spessore del mistero⁴⁶⁸.

Il 1924 è in effetti un anno significativo per la formazione culturale dell'Ungaretti critico, non solo perché coincide con l'organizzazione delle conferenze romane in cui ha l'occasione di conoscere personalmente Valéry, ma anche perché vede l'inizio della collaborazione alle riviste «Commerce»⁴⁶⁹ e «Lo Spettatore Italiano»⁴⁷⁰: per questi periodici Ungaretti svolge uno speculare incarico di mediatore della cultura letteraria italiana in Francia, e, rispettivamente, delle lettere francesi in Italia.

Nel primo numero della rivista italiana è ripreso il discorso, avviato nel 1919 con l'articolo *Per un'arte nuova classica*, sulle attuali forme ed espressioni del classico in letteratura. In consonanza con l'epoca di “riassetamento” attraversata nel primo dopoguerra anche dal panorama culturale italiano, Ungaretti rileva il progressivo diffondersi di una tendenza classicistica singolare, in quanto coincidente con una «particolare idea della perfezione [...] un fatto mirabile di misura»⁴⁷¹, situata al polo

⁴⁶⁸ Id., *Idee e lettere della Francia d'oggi, I - Perché scrivete voi?*, «L'Italia Letteraria», II, 9, marzo 1930, in *SI*, p. 234.

⁴⁶⁹ Di cui Valéry era co-direttore insieme a Léon-Paul Fargue e Valéry Larbaud. La rivista nasce a Parigi, nella *Ville Romaine* dei Principi Caetani di Bassiano, dove la Principessa Marguerite era solita riunire letterati ed artisti. Il comitato redazionale si avvale di illustri collaboratori: Eliot per la letteratura anglofona, Mirsky per la letteratura russa, Rilke e Hoffmannstahl per la letteratura tedesca, e Ungaretti per quella italiana. Sulla collaborazione ungarettiana a «Commerce» si veda E. Conti, *Ungaretti mediatore culturale di «Commerce»*, «Intersezioni», XXII, 1, aprile 2002, pp.89-108; G. Ungaretti, *La rivista «Commerce»*, in *Hommage a «Commerce» - Lettres et Arts à Paris 1920-1935*, De Luca, Roma (catalogo dell'esposizione di Palazzo Primoli, Roma, dicembre 1958-gennaio 1959), poi pubblicato per «Prospettive Meridionali», V, 3-4-5, marzo-maggio 1959, ora in *SI*, pp. 661-665. Cfr. anche G. Macchia, *I tempi di «Commerce»*, «Il Mondo», 10 febbraio 1959, pp. 16-24; S. Levi, *La rivista «Commerce» e il ruolo di Marguerite Caetani nella letteratura europea (1924-1932)*, Quaderni della Fondazione Caetani, Roma 1985; Id., *«Commerce», une revue internationale moderniste (1924-1932)*, Quaderni della Fondazione Caetani, Roma 1989. Ungaretti ricopre un ruolo analogo anche come collaboratore per «L'Italie Nouvelle», periodico in lingua francese, attivo nel 1924, che faceva opera di mediazione con la Francia. Cfr. E. Conti, *Ungaretti mediatore culturale de «L'Italie Nouvelle»: Burchiello surrealista*, «Revue des études italiennes», *Giuseppe Ungaretti. Culture et poésie*, tome 49, nn. 1-2, janvier-juin 2003, pp. 37-49. Molto utile, per ricostruire il rapporto di Ungaretti con le riviste europee, anche il carteggio con Giuseppe Raimondi, portato alla luce da (e a cura di) E. Conti, cfr. G. Ungaretti, *Lettere a Giuseppe Raimondi 1918-1966*, Pàtron, Bologna 2004. Si ricordi, inoltre, che Ungaretti pubblica su «Commerce», con il titolo complessivo di *Appunti per una poesia*, alcune liriche successivamente confluite nel *Sentimento del Tempo*. Si tratta di: *Nascita d'aurora*; *Giugno*; *Roma*; *Sera*; *Usignuolo*; *Lido*; *Inno alla Morte* (in «Commerce», Cahier IV, Printemps 1925); e *Sogno*; *La Fine di Crono*; *L'Isola*; *Colore*; *Il Capitano*; *Aura* (in «Commerce», Cahier XII, Été 1927).

⁴⁷⁰ Sulla breve collaborazione ungarettiana allo «Spettatore italiano» (periodico attivo per soli sei mesi), si veda R. Tordi, *Lo spettatore italiano: rivista letteraria dell'Italia nuova (1° maggio-15 ottobre 1924)*, Forni, Sala Bolognese 1982.

⁴⁷¹ G. Ungaretti, *Esordio*, «Lo Spettatore italiano», I, 1, maggio 1924, in *SI*, p. 61.

opposto delle sperimentazioni avanguardistiche, costituzionalmente identificate dall'inclinazione all'eccesso e dalla violazione della norma. Tale cambiamento di direzione, o per meglio dire un simile «[...] rinnovamento del *metodo* artistico», situerebbe le sue radici nello «spirito d'analisi, di scrupolo, penetrato nella sostanza più intima della letteratura francese con Racine», e sviluppandosi «su un ritmo di situazioni drammatiche⁴⁷²».

La voce dei padri è ancora una volta accostata a quella di Baudelaire, «in cui vediamo [...] ritornare come germe di stile la musicalità cara a Racine», con la capitale differenza che ora «la tonalità non si snoda da urto di sentimenti, ma da urto di visioni: il dramma è musicale nella linea, è plastico nel tessuto», cosicché si rende possibile l'auspicato ritorno alla musicalità nell'espressione artistica, congiuntamente a un distintivo «effetto d'ordine»⁴⁷³.

I due nomi ai quali Ungaretti intende riferirsi in qualità di rappresentanti massimi dell'incipiente tendenza sono quelli di Valéry e Proust⁴⁷⁴: le opere dell'uno, per la poesia, e dell'altro, per la prosa, costituiscono un necessario punto di riferimento per quei tentativi letterari che, a partire dal primo dopoguerra, cominciano a volgere l'«espressione» e «l'ispirazione» verso un ritorno alla tradizione, inducendo «l'animo e la parola a vagare nel labirinto della memoria», e arrivando, per questa via, a «sciogliere il dramma raciniano in melodia, cosa alla quale non era arrivato neanche Mallarmé!»⁴⁷⁵.

Occorre tener presente che il riferimento parallelo all'opera di Proust e Valéry è in Ungaretti, conformemente a un procedimento interpretativo che ricorre spesso nella sua pagina critica, funzionale alla presentazione di un personale discorso, volto sottotraccia a illustrare le ragioni della propria esperienza poetica, piuttosto che finalizzato all'esposizione di una strutturata ipotesi ermeneutica sugli autori esaminati. Se, infatti, di ritorno alla tradizione si può propriamente parlare solo nel caso di Valéry, anche la nozione stessa di recupero memoriale assume valenze e significati ben differenti nei due

⁴⁷² Ivi, p. 62.

⁴⁷³ Ivi, pp. 62-63.

⁴⁷⁴ Ungaretti è, peraltro, tra i primi in Italia a evidenziare lo spessore dell'opera di Proust. Cfr. F. Contorbis, *Ungaretti e Proust*, in «Il lettore di provincia», II, 4 marzo 1971, pp. 3-11; M. David, *Un article oublié du "journaliste" Ungaretti*, in «Revue des Études italiennes», XV, 3-4, 1969, pp. 377-381.

⁴⁷⁵ G. Ungaretti, *Esordio*, cit., p. 63. I nomi dei due autori sono accostati da Ungaretti anche in *Pittura cosmopolita*, pubblicato per «Il Nuovo Paese», 18 gennaio 1923, in risposta a un articolo di Soffici. Scrive il poeta: «Mio caro Soffici, Satana, Prometeo, è l'impotenza della creatura; dilaniata di non poter sorgere sino alla divinità. Si può chiamare Goya e può anche avere il nome di Leonardo da Vinci. E non dipingeva le idee, non dico Racine (Racine snudava le passioni, era infernale), ma il dolce Raffaello? Quanto alla decadenza francese, la quale, dopo un secolo di sforzi pari in grandezza a quelli del nostro Rinascimento, dà ancora a un Marcel Proust, e un Paul Valéry, e, in altro campo, un Maurras e un Sorel, viva la decadenza francese! Ma verrà l'ora, mio caro Soffici, di esaminare insieme con calma e a fondo, nella sede adatta, questioni come queste, tanto legate al rifiorimento della nostra civiltà», cfr. Note a *Pittura cosmopolita*, *SI*, pp. 896-897.

autori francesi. Patrizia Epistolari ha evidenziato come il concetto di memoria, nella sua più comune accezione di reminiscenza, *mémoire involontaire* positivamente connotata in quanto possibilità di rivivere il passato nel suo riaffiorare accidentale, sia di fatto riferibile soltanto a Proust:

La memoria di Proust non si prefigge di ricostruire interamente tutto il passato, come fa l'architetto con una cattedrale; al contrario i ricordi involontari nascono nella mente in un esatto dosaggio di memoria e di oblio, che lo stesso autore definisce "intermittenze del cuore", piene di vuoti e di aritmie, immerse nell'abisso di un tempo che egli spesso non riconosce. Paradossalmente proprio grazie all'oblio possiamo ritrovare per brevi attimi la parte più autentica di noi, che appare improvvisamente alla mente libera dal trascorrere veloce delle ore e dei minuti⁴⁷⁶.

In Valéry invece, come del resto in Ungaretti, non solo la memoria è percepita come un «ostacolo al raggiungimento dell'innocenza»⁴⁷⁷, ma è del tutto assente il suo statuto di riverbero casuale e a tratti inconscio. È in ogni caso interessante osservare come il ruolo di primo piano accordato, ancora una volta, al concetto di memoria, riporti il discorso ungarettiano entro i termini di una riflessione auto-esegetica che scorge la possibilità di un'espressione nuova data dalla dialettica tra scavo memoriale e ricerca di una parola innocente.

Allo stesso modo in cui l'allusione al binomio innocenza-memoria è tracciata ripetutamente negli articoli precedenti a quello che ne sancisce la sua formulazione compiuta (mi riferisco naturalmente a *Innocenza e memoria*, pubblicato nel 1926 in tre diverse versioni)⁴⁷⁸, anche il nome di Valéry, come si è visto, torna non di rado anche antecedentemente al 1925, anno in cui Ungaretti pubblica il primo articolo interamente consacrato: presentato in occasione della nomina del poeta di Sète al seggio dell'Accademia di Francia, e accompagnato da una lettera datata 14 dicembre 1925, l'autore invia personalmente l'articolo al *maître*:

Vedrà il mio articolo. Una cosa buttata giù in fretta e furia. Ci devono essere confusioni di date. In parte per ignoranza. In parte perché, per me, come per tanti altri, - per la maggior parte dei suoi ammiratori - l'ordine cronologico dell'opera s'inizia colla ristampa di *Vers et Prose* della *Soirée*⁴⁷⁹. Mi

⁴⁷⁶ P. Epistolari, *I saggi di Ungaretti su Paul Valéry*, cit., p. 217.

⁴⁷⁷ *Ibidem*.

⁴⁷⁸ Con il titolo *Innocenza e memoria* appaiono due articoli, per «Il Mattino», 21-22 maggio 1916, e per «L'Italiano», 7 ottobre 1926; il terzo in lingua francese, *Innocence et mémoire*, è pubblicato per la «Nouvelle Revue Française» il 1° novembre 1926. Cfr. Note a *SI*, p. 906.

⁴⁷⁹ La *Soirée avec Monsieur Teste*, pubblicata in prima edizione nel 1896, appare nella rivista di Paul Fort, «Vers et Prose», nel numero del dicembre 1905-gennaio 1906 (cfr. Note a *SMT*, p. 1379).

dica anche, per mia istruzione, quali errori teorici posso aver commesso. A Napoli, in gennaio, parlerò della sua opera. E vorrei essere perfettamente erudito⁴⁸⁰.

Nello scritto, la grandezza e la modernità dell'opera di Valéry sono ricondotte, da una parte, alla primaria funzione di ricerca intellettuale cui assolve, dall'altra al recupero della tradizione dei padri letterari. Il suo nome in questo senso può a pieno diritto essere invocato accanto a quello di Anatole France, suo predecessore al seggio dell'Accademia, poiché «ciascuno entro il suo tempo, rappresentano entrambi [...] la conservazione del tradizionale prestigio della Francia»⁴⁸¹.

L'articolo fissa quindi due punti cardine nel ripercorrere le fasi evolutive dell'opera del *maître*, premettendovi la rilevata percezione di un certo senso di “disagio”, da parte valéryana, nell'aderire ad ogni genere di «etica, metafisica, o estetica prestabilita»⁴⁸². Il velato accenno polemico sembra direttamente rivolto agli stringenti dettami dell'estetica crociana, ma non solo: quella «professione spietata di dubbio» che è *La soirée avec Monsieur Teste* aveva infatti colto, secondo Ungaretti, «l'angustia della pretesa di ridurre la vita in problemi letterari», comprendendo che «anche l'io più riposto dipendeva [...] dalla minima contingenza»⁴⁸³. La *Soirée* aveva potuto così sedurre e turbare la generazione dei giovani più inquieti, la cui curiosità intellettuale era stata coltivata e nutrita dal clima del simbolismo, quando si credeva che «la parola avesse un potere magico, e l'avesse in sé – e non era tutto errore»⁴⁸⁴. In Ungaretti stesso la nozione letteraria di magia, ancorché vaga, è certamente un retaggio di area simbolista, ma soprattutto rimanda a una «unità originaria nel linguaggio di poesia» strettamente legata a «un tipo specifico di comportamento, nell'area del sacro, che produca miracolo mediante una seria chiusa di atti rituali – formali –, di cui quello verbale è il più importante»⁴⁸⁵, postulato che spiegherebbe funzionalmente, stando a quanto illustrato da Diacono, anche il rifiuto ungarettiano della psicanalisi.

Il secondo punto conduce direttamente a chiarire la posizione di Valéry assunta a guida per la generazione postbellica, una volta che, «voltate le spalle alla letteratura», il poeta francese si era immerso nelle «meditazioni [...] sull'uomo in sé, e sull'uomo sociale», sulla

⁴⁸⁰ Cfr. L. Rebay, *Ungaretti a Valéry: Dodici lettere inedite...*, cit., p. 318.

⁴⁸¹ G. Ungaretti, *La rinomanza di Paul Valéry*, «La Fiera Letteraria», I, 1, 13 dicembre 1925, in *SI*, p. 100.

⁴⁸² *Ivi*, p. 101.

⁴⁸³ *Ibidem*. Citando la *Soirée avec M. Teste*, Ungaretti ne colloca, erroneamente, la riedizione nel 1913. Si ebbero in effetti diverse pubblicazioni dell'opera nell'arco cronologico che intercorre tra la prima edizione (1986) e la data in cui scrive Ungaretti (nel 1906, nel 1919 e nel 1922, cfr. Notes a *SMT*, cit., p. 1379), ma il numero della rivista di Paul Fort cui il poeta italiano allude, «Vers et Prose», risale al dicembre 1905-gennaio 1906 e non al 1913.

⁴⁸⁴ *Ibidem*.

⁴⁸⁵ M. Diacono, *Ungaretti e la parola critica*, cit., p. XLIV.

conquista del metodo esercitata attraverso una strenua fede nell'intelletto. La proclamazione di dubbio è in parte sorpassata dall'idea leonardesca del corpo come «fonte inesauribile di studio»⁴⁸⁶, sostenuta e rafforzata dalla contemplazione del dato naturale e della concezione corporale come manifestazione esemplare dell'unione tra anima e forma, derivata dal pensiero greco. Non si tratta però solamente di ribadire l'esistenza del vincolo materiale che lega ogni manifestazione dello spirito alla corporeità, ma di scorgere una via d'accesso all'Io, per potervi istituire un nesso tale da «strappare la maschera al reale, [...] riconferire alla natura la tragica maestà»⁴⁸⁷. La considerazione dell'importanza e dell'«efficacia della volontà ordinata a un fine [...]» è quindi direttamente rapportata a una dimensione riflessiva, tradotta dal Narciso valéryano, o da «ciò che chiamiamo il suo narcisismo»⁴⁸⁸: l'espressione di un Io *se voyant se voir* ne rappresenta il necessario momento costitutivo e il senso inesauribile della sua ricerca, in grado di elevare il piano dalla dimensione meditativa a quello dell'autorappresentazione aporetica.

La scrittura lirica dunque, in quanto esercizio e stimolo intellettuale, è in sé scandaglio della realtà, e come tale non vale in alcun modo per Valéry come fine, bensì come

[...] mezzo di suprema disciplina spirituale. E perciò usa le forme più chiuse, ricorre alla tradizione più rigida, s'ostina a dominare la materia più ostile. Non crede al mistero, ma crede a blocchi di buio da diradare⁴⁸⁹.

Secondo Jorn Moestrup, benché il poeta di Alessandria abbia manifestato in diverse occasioni la sua ammirazione per la poesia di Valéry, è il solo fronte saggistico della sua opera ad aver lasciato reale traccia nella produzione ungarettiana, incidendo sul piano teorico in relazione a precise ipotesi concettuali; a indiretta conferma dell'assunto, indica il fatto che nelle illustri indagini di Carlo Ossola il nome di Valéry risulti quasi del tutto assente⁴⁹⁰. La nostra tesi si colloca al polo opposto, come si tenterà di dimostrare nei capitoli successivi del presente studio, votati alla ricerca intorno ai rapporti intertestuali

⁴⁸⁶ G. Ungaretti, *La rinomanza di Paul Valéry*, cit., p. 101.

⁴⁸⁷ Id., *Ragioni di una poesia*, cit., p. 758.

⁴⁸⁸ Id., *La rinomanza di Paul Valéry*, cit., pp. 101-102.

⁴⁸⁹ Ivi, p. 103.

⁴⁹⁰ Cfr. J. Moestrup, *Ungaretti e Valéry*, cit., p. 233. È doveroso precisare che se il nome di Valéry non ricorre spesso nella famosa monografia ungarettiana del 1975 [1982] cui Moestrup fa riferimento (C. Ossola, *Giuseppe Ungaretti*, cit.), nel più recente lavoro che raccoglie, e in parte riscrive, alcuni contributi facenti parte del precedente lavoro monografico, Valéry è riconosciuto come uno dei modelli centrali del discorso poetico ungarettiano. Scrive Ossola: «Al compimento del proprio percorso di poetica Ungaretti raggiungeva dunque i modelli che l'avevano accompagnato, sin dalla *Jeune Parque*, 1917, di Paul Valéry: "Ô forme de ma forme et creuse chaleur" (e quanto del resto i *Cori* di Didone debbono alla *Jeune Parque*: "Je me remets entière au bonheur de descendre, / Ouverte aux noirs témoins, les bras suppliciés, / Entre des mots sans fin, sans moi, balbutiés")», in Id., *Ungaretti, poeta*, cit., p. 44.

tra le produzioni poetiche dei due autori. È tuttavia possibile rilevare sin d'ora che l'interesse ungarettiano per l'opera di Valéry, segnando un netto margine di distanza rispetto alle posizioni della critica contemporanea, parrebbe piuttosto indirizzato verso la considerazione dell'azione congiunta, complementare e biunivoca dei due versanti, quello in prosa e quello in versi: «Valéry», scrive Ungaretti, «ha dilucidato da sé la sua poesia, [...] il terreno della sua fama se l'è preparato colla sua opera filosofica, dalla quale ha tratto la sostanza della sua poesia»⁴⁹¹. Il gesto artistico valéryano rappresenterebbe pertanto l'epifenomeno del più vasto territorio illustrato nelle meditazioni teoriche, ma tanto l'uno quanto le altre rispondono a una medesima esigenza di esplorazione dell'Io, esercitata con *hastinato rigore* attraverso un inesausto lavoro di scavo intellettuale.

L'approccio critico di Ungaretti all'opera di Valéry si distingue, inoltre, perché a partire dall'assunzione di questa prospettiva, non intende semplicemente proporre un'esegesi di ordine divulgativo, bensì servirsene per illuminare il proprio percorso, definirne le ragioni in relazione a una comune direzione di ricerca.

In un testo del 1932 nato in risposta all'inchiesta condotta da Giovanni Gentile per la rivista «Educazione fascista», in cui si richiedeva di esprimere quale fosse stato il peso della cultura letteraria italiana nell'opera di alcuni grandi pensatori europei, Valéry faceva appello a una capitale distinzione tra le categorie di “*influence*” e “*connaissance*”: il discorso è avanzato dall'autore francese a partire da alcune brevi considerazioni sulle figure di Leonardo, Dante e Machiavelli, e adombra un'indispensabile premessa all'intero apparato speculativo valéryano. Secondo Valéry infatti, la conoscenza di un autore, quantunque approfondita, si distingue nettamente dalla possibilità di esserne influenzati, vale a dire di «*altérer durablement ma manière de voir les choses et de concevoir des desseins*». In questo senso, può avvenire che «*une connaissance médiocre et superficielle engend[re] de grands effets sur certains sujets; et au contraire une érudition complète et précise ne modif[ie] tel autre que dans une mesure négligeable*»⁴⁹². Questo perché il segmento di conoscenza mancante spingerebbe il lettore-autore a colmare tale lacuna attraverso il dispiego e l'esercizio della propria facoltà immaginativo-interpretativa, dando luogo a un atto di ricezione attiva, dunque ad un'acquisizione autonoma, a un prodotto «*vivant, naissant, [...] plus actif parfois “plus vrai” que le vrai mort*»⁴⁹³.

⁴⁹¹ G. Ungaretti, *La rinomanza di Paul Valéry*, cit., p. 103.

⁴⁹² P. Valéry, *Paul Valéry*, Risposta all'inchiesta sull'influenza della letteratura italiana promossa da G. Gentile, «Educazione Fascista», X, luglio 1932, p. 538. Sull'articolo valéryano si sofferma L. Magnery, *Valéry et Pétrarque à la lumière d'un texte peu connu*, cit., pp. 255-270, dove è riportato il testo dell'articolo insieme a una lettera di accompagnamento inviata da Valéry a Gentile (pp. 258-259). Cfr. anche M.L. Vanorio, “*Non chiamatemi maestro*”..., cit., alle pp. 22-24.

⁴⁹³ P. Valéry, *C*, XVIII, 1935, p. 82.

Proprio la categoria di *influence* sembra essere la più adeguata a chiarire il senso della pagina critica ungarettiana: più che alla *connaissance* organica dell'opera di larga parte degli autori cui si avvicina, Ungaretti sembra mosso dall'attenzione verso gli elementi costitutivi di quelle esperienze artistiche utili alla precisazione della propria, in virtù di una personale lettura che agisce, oltre l'erudizione, sul piano dell'assimilazione creativa. Il che spiegherebbe anche l'arditezza di molte prove esegetiche ungarettiane: come se la possibilità di subire influenza non dipendesse tanto, o non solo, dall'incisività della lettura, ma acquistasse valore autonomo in relazione alle facoltà in dotazione al lettore-autore, acconsentendo all'atto di appropriazione e dunque alla nascita di una nuova esperienza artistica.

Posta la liceità delle presenti considerazioni, l'ipotesi di Moestrup per la quale non sarebbero più possibili «assimilazioni linguistiche di carattere generico» quando Ungaretti «*conosce* l'opera di Valéry», vale a dire in un «momento della sua vita in cui il processo di formazione è terminato»⁴⁹⁴, mi pare perdere di validità nei suoi assunti fondanti⁴⁹⁵.

4.2 “Va citato Leopardi per Valéry?”

In chiusura del succitato articolo Ungaretti azzardava un ardito parallelo tra Valéry e Leopardi, «non [...] per lo spirito e la qualità dell'opera, diversissimi, ma per lo svolgimento, e c'è analogia tra i due anche nella facoltà d'equilibrio»⁴⁹⁶. Un inciso non del tutto marginale, se si pensa che a distanza di pochi mesi il poeta di Alessandria sarebbe tornato sull'argomento proponendone un riesame di ben altro spessore in un articolo per «Il Mattino» di Napoli. Il contributo appare in qualche modo preannunciato da uno scritto per lo stesso quotidiano in cui l'autore dichiarava auspicare, parafrasando l'amico Lorenzo Montano, che lo studio degli autori stranieri si realizzasse «in relazione alla nostra attività letteraria attuale e passata», e che «si facesse lo stesso, studiando i nostri rari

⁴⁹⁴ J. Moestrup, *Ungaretti e Valéry*, cit., pp. 233-234. Corsivo mio.

⁴⁹⁵ Mi sembra parimenti significativo rilevare che un'analogia disposizione torni a manifestarsi a distanza di anni, per estensione, nel duro monito rivolto da Ungaretti alla critica delle fonti, i cui presupposti speculativi potrebbero render conto di una conoscenza, ma non giustificerebbero in sé un'influenza: «Come vedete, i poeti non vanno mai misurati col medesimo metro, perché ciascuno presenta problemi critici che potranno essere soltanto risolti colle indicazioni ch'egli stesso ci fornirà. E come avete anche visto l'accusa d'imitazione, o una delimitazione critica in base a ricerche su fonti, influssi, ecc., potrebbero significare sciocchezza, se il poeta è un vero poeta. Che importa che il Maffei abbia scritto prima del Leopardi: *O tu lenta ginestra!* Si tratta come di parole prese nel vocabolario, le quali hanno sì un senso anche per conto loro, ma quando entrano in un discorso assumono una funzione del tutto nuova e non valgono se non per l'impronta dello spirito di chi le ha usate», Id., *Temi leopardiani: la solitudine umana*, in *VL*, pp. 816-817.

⁴⁹⁶ Id., *La rinomanza di Paul Valéry*, cit., p. 103.

contemporanei di valore, rispetto agli stranieri e al passato»⁴⁹⁷, con il duplice fine di avvicinare tanto gli autori, quanto i lettori, al patrimonio letterario nazionale nel tentativo di definire il *gusto d'oggi*, che contempla a pieno titolo gli autori stranieri. La nostra grande eredità culturale poteva insomma rendersi più attuale e familiare proprio attraverso il confronto con tradizioni culturali diverse. In questo modo Ungaretti preparava il terreno, chiarendone indirettamente i presupposti interpretativi, al confronto strutturale, di lì a breve riproposto, tra il poeta di Recanati e il *maître* d'oltralpe.

Nel giugno 1926 è pubblicato l'articolo *Va citato Leopardi per Valéry?*: le coordinate entro cui inquadrare il parallelo con Leopardi sono indicate in apertura e in chiusura dello scritto dalle dichiarazioni ungarettiane di profonda ammirazione e riconoscenza per il valore di alto magistero rivestito dall'opera di Valéry⁴⁹⁸. Non intendo spingermi ad asserire che la riscoperta stessa della grande tradizione lirica italiana, soprattutto in riferimento alle figure di Petrarca e Leopardi, avvenga in Ungaretti per il diretto tramite di Valéry, ma mi pare si carichi di significati ulteriori e sfumature specifiche alla luce della sua lettura⁴⁹⁹.

Al di là delle consonanze tematiche, infatti, certamente anche il transito, «con approssimazioni infinite, da una metrica elementare a una metrica complessa»⁵⁰⁰ – secondo la celebre formula di De Robertis –, è da porre in relazione alla lezione petrarchesca; tuttavia, spiega Luigi De Nardis, l'evoluzione dovrà «passare per Mallarmé e Valéry perché il cerchio si saldi»⁵⁰¹. Paola Montefoschi ha illustrato come Ungaretti insista a lungo, specialmente nelle lezioni romane dedicate a Leopardi, sul «rapporto di continuità da Petrarca a Mallarmé, attraverso l'esperienza del poeta di Recanati, e sull'idea del Decadentismo come ultima stagione del Romanticismo»⁵⁰². Gioverà nondimeno

⁴⁹⁷ Id., *Barbe finte*, «Il Mattino», 25-26 febbraio 1926, in *SI*, pp. 117-118. Un'incisiva sintesi del pensiero e del metodo ungarettiano sviluppati nell'articolo è offerta da C. Riccio, «Il Mattino». 1918-1942, Loffredo, Napoli 2011, pp. 210-223. Cfr. anche F. Pierangeli, *Ombre e presenze. Ungaretti e il secondo mestiere (1919-1937)*, Loffredo, Napoli 2016, alle pp. 43-46.

⁴⁹⁸ Esordisce Ungaretti: «Uno dei rari uomini viventi che abbiano qualche cosa da insegnarmi in poesia, in questo mestiere faticosissimo, pieno d'insidie e di scoraggiamenti, che ho abbracciato, è Paul Valéry. L'ho spesso riconosciuto in pubblico, e sono lieto che mi s'offra l'occasione di dichiararlo ancora», e in chiusura: «Sono grato a Valéry d'avermi fatto, dicendo: “Sono sulla china. I miei piedi in una sabbia insieme con essa scendono” sentire il tempo come non saprà mai nessun collezionista di clessidre», in Id., *Va citato Leopardi per Valéry?*, cit., p. 104 e p. 110.

⁴⁹⁹ Nell'evidenziare gli elementi d'intertestualità tra l'opera del poeta di Alessandria e quella di Maurice de Guérin, Ossola sostiene che la riscoperta ungarettiana di Leopardi sia stata mediata, o quantomeno favorita, proprio dalla contestuale lettura di Guérin, nello specifico dallo studio comparativo tra l'opera del poeta francese e quella di Leopardi proposto da Orsola Maria Barbano, (nel saggio *Giacomo Leopardi e Maurice de Guérin*, Torino, Clausen, Torino 1904); cfr. C. Ossola, *Giuseppe Ungaretti*, cit., pp. 68-79.

⁵⁰⁰ G. De Robertis, *Sulla formazione della poesia di Ungaretti*, in *TP*, p. 417.

⁵⁰¹ L. De Nardis, *La “lezione” di Ungaretti*, in *Saggi di filosofia affettiva tra Otto e Novecento*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1985, p. 192 e pp. 196-198.

⁵⁰² P. Montefoschi, *Prosa di un nomade*, Introduzione a *VL*, p. XXXVIII.

considerare che già a partire dal 1919 la riscoperta di Dante, Petrarca e Leopardi coincide in Ungaretti, prosegue De Nardis, con

[...] l'attenzione per Valéry, per la sua parola esatta, per la sua scansione costruttiva, per l'alta suggestione della sua metafora "mediterranea", per quel nodo di miracolo e mestiere [...]. "Arte calcolatissima" che negava il mistero con gli strumenti dell'intelletto, ma che assegnava a quello stesso intelletto la funzione di creare profigi (*carmina*, *charmes*, appunto), o le illusioni, le favole, i sogni luminosi cerchiati s'ombra, mistero recuperato ad un grado secondo [...].

E allora il "canto" di Valéry, frutto della sua pazienza e del suo "hostinaro rigore", può richiamargli, nel 1925, il Leopardi, ancora una volta, come per Saint-John Perse, la sua parola poetica nutrita di lontananza e di segreta musicalità, la sua teoria dell'eleganza (come quella della "perfezione" in Valéry) [...]. È il discorso sull'"oblio" (*l'oubli* di Mallarmé), ripreso fuori delle feantumazioni sintattiche mallarméane, e pilotato, grazie a Valéry e a Saint-John Perse, verso i deali costruttivi il cui indubitabile margine d'effimero non insidia l'oggetto poetico ma lo fa più ricco [...]⁵⁰³.

L'approfondita riflessione ungarettiana sulla poetica di Leopardi prende forma, non a caso, a partire dal 1925⁵⁰⁴, quando cioè, per sua stessa affermazione, il poeta di Alessandria stava diventando maggiormente edotto sull'opera del *maître* d'oltralpe, come testimonierebbe anche l'intensificarsi della corrispondenza in questi anni⁵⁰⁵.

Esattamente come Valéry si era soffermato a considerare la figura di Leonardo ben al di là del suo peso storico, assumendola a simbolo della creazione artistica, Ungaretti avanza un'ipotesi del tutto priva di ogni fondamento di ordine storicistico, poiché realmente comprensibile solo alla luce dell'evoluzione della sua esperienza poetica: siamo negli anni chiave del passaggio al secondo tempo della produzione lirica ungarettiana, in cui il capillare processo revisionale cui sono sottoposte le composizioni dell'*Allegria* procede parallelamente all'elaborazione delle liriche del *Sentimento del Tempo*. Volendo tentare di fondare l'ipotesi ungarettiana su basi documentali, è tuttavia possibile riscontrare che la rivista «Commerce» aveva pubblicato nel 1927 una traduzione di alcune liriche leopardiane ad opera di Benjamin Crémieux, nonché una scelta di *Pensieri* corredati da una nota di Ungaretti⁵⁰⁶. La pubblicazione doveva aver particolarmente interessato

⁵⁰³ L. De Nardis, *La "lezione" di Ungaretti*, cit., pp. 196-197.

⁵⁰⁴ *Il pensiero di Leopardi* è del 1933; *Immagini di Leopardi e nostre* del 1943; *L'Angelo Mai del Leopardi* del 1946; *Secondo discorso di Leopardi* del 1950. Le lezioni universitarie dedicate a Leopardi concentrate tra il 1942 e il 1947.

⁵⁰⁵ Scrive J. Moestrup a proposito di «quell'anno '26»: «[...] è straordinario il livello di informazione di U. per quanto riguarda l'opera di Valéry in questo periodo. [...] Si possono formulare più di una ipotesi, quanto alla fonte d'informazione di U., ma in ogni modo il fatto dimostra l'esistenza di contatti strettissimi in questo periodo di una eccezionale familiarità da parte di U. con quanto andava facendo Valéry», in Id., *Ungaretti e Valéry*, cit., nota 15, p. 245.

⁵⁰⁶ Cfr. «Commerce», Cahier XIV, Hiver 1927.

Valéry, che avrebbe chiesto a Ugo Ojetti di procurargli i testi leopardiani in lingua italiana, come si deduce dalla lettera di risposta di Ojetti al *maître*, dove leggiamo:

Domani vi mando una scelta dello *Zibaldone* di Giacomo Leopardi, fatta con molto amore da G. De Robertis, e anche i *Canti* del Leopardi. Anzi mi permetterò di segnare nell'indice dei *Canti* quelli che vorrei leggeste prima: quelli cioè che mi sembrano più vicini a Paul Valéry, meglio, al suo gusto⁵⁰⁷.

Alcuni anni dopo, lo stesso Ungaretti arrivava ad ammettere lucidamente tutti i limiti del raffronto (che pure non aveva mancato di interessare altri critici)⁵⁰⁸, ben consapevole del fatto che Valéry non “somigliasse” affatto a Leopardi, ma ritenendo nondimeno possibile evidenziare l'esistenza di «passaggi obbligati dove due menti somme fatalmente s'incontrano»⁵⁰⁹. Non è un caso, allora, se nel contributo in esame il principale elemento di connessione tra il poeta di Recanati e il *maître* d'oltralpe sia individuato in un analogo uso della parola, inteso come tortuoso esercizio di pensiero: il ricorso alle forme classiche, valorizzate attraverso una soluzione di linguaggio in grado di coniugare in *un'antica armonia* i legami di significazione verbale, si accompagnerebbe infatti, in entrambi gli autori, ad un costante tirocinio intellettuale. Valéry è in questo contesto identificato come l'unico poeta che, dopo Leopardi, abbia accordato tanto peso al pensiero: «Ogni oggetto gli dà pretesto di pensiero, intorno all'oggetto, per definirlo, e intorno al pensiero così nato, per ritrovarsi»⁵¹⁰. Altrettanto significativo è osservare come un simile esercizio mentale diventi per diretta associazione «motivo di dialogo»⁵¹¹, se si pensa che uno dei principali elementi di rottura tra l'*Allegria* e il *Sentimento del Tempo* risiede nel passaggio «dalla dimensione monologata dell'io a quella dialogizzata del tu»⁵¹², secondo quanto precocemente rilevato da Gianfranco Contini, il quale riconosceva nel *Sentimento del Tempo* «l'intrecciarsi e, per così dire, il conflitto della lirica soggettiva e della lirica corale»⁵¹³. Parlando dell'abbozzo di *Morte di Crono* nel già menzionato scritto *Punto di mira*, Ungaretti dichiarava infatti di voler correlare, sin dalle sue prime intenzioni programmatiche, la dimensione temporale all'aspetto meditativo attraverso il ricorso alla forma dialogata:

⁵⁰⁷ Lettera del 1930 di Ugo Ojetti a Paul Valéry, riportata da A. Lo Giudice in *Motivi italiani in Paul Valéry*, cit., p. 148. Cfr. anche M.L. Vanorio, “Non chiamatemi maestro”..., cit. p. 104.

⁵⁰⁸ Cfr. *infra* pp. 32-33.

⁵⁰⁹ G. Ungaretti, *Discorso per Valéry*, «L'approdo letterario», VII, 14/15 aprile-settembre 1961, in *SI*, p. 624.

⁵¹⁰ Id. *Va citato Leopardi per Valéry?*, cit., p. 105.

⁵¹¹ *Ibidem*.

⁵¹² M.L. Vanorio, *Note di letteratura francese: Giuseppe Ungaretti critico letterario per “Il Mattino”*, in «Revue des études italiennes», *Giuseppe Ungaretti. Culture et poésie*, tome 49, nn. 1-2, janvier-juin 2003, pp. 53-62, p. 58.

⁵¹³ G. Contini, *Ungaretti o dell'Allegria*, in Id., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei*, Einaudi, Torino [1974] 1982, pp. 43-58, p. 49.

La Morte di Crono è divisa in tre cantiche: *Le Stagioni*, *L'Argonauta*, *La Morte di Crono*; la prima e la seconda cantica in diversi canti. Non si tratta per ora che di un abbozzo, Molte parti non esistono quasi, o esistono malamente, di primo getto, e il lavoro di lima è tutto da farsi.

Ho pensato di dover ricorrere alla forma dialogata. Gli interlocutori sono l'Adolescente, l'Uomo, Clio che rappresenta la meditazione sopra il corso degli eventi, il Coro che rappresenta una certa unanimità di sentimenti, Eco che rappresenta le cose lontane, la memoria, la nostalgia, la speranza⁵¹⁴.

Il poeta di Alessandria procede nella trattazione accostando vari passi di Leopardi e Valéry che possiedono tra loro, invero, solo generiche attinenze⁵¹⁵, ma rendono ragione del processo di ricerca elaborato da Ungaretti nel passaggio dalla prima alla seconda stagione poetica, convergente verso la definizione del canone di un'«Arte nuova classica» impostato sul modello dei suoi autori di riferimento: siamo in presenza di una proclamata confessione di comunanza di spirito, assolta dall'urgenza di appropriazione dei propri archetipi letterari, attraverso un progressivo processo di adattamento strutturale finalizzato alla creazione di un'ideale genealogia nella quale Ungaretti intende collocarsi a livello di erede e continuatore. Ne sarebbe ulteriore riprova il fatto che tale «parallèle absurde» con Leopardi sia instaurato da Ungaretti, nella versione francese dello scritto *Innocenza e memoria*, anche in riferimento alla concezione del linguaggio espressa da Mallarmé, in quanto entrambi gli autori avrebbero saputo «mettre au service de la versification une langue extrêmement assouplie»⁵¹⁶.

Leopardi e Valéry sono inoltre due modelli funzionali a illustrare, legittimandola, l'opposizione ungarettiana alla funzione del sogno secondo le declinazioni del surrealismo, tanto che Diacono ritiene, con ogni probabilità, di poter porre in relazione a Valéry il richiamo alle *fancies* di Poe di cui si parla nella famosa intervista del 1929 con Angioletti⁵¹⁷. È tuttavia in chiusura del saggio che emerge in piena chiarezza quanto

⁵¹⁴ G. Ungaretti, *Punto di mira*, cit., p. 302.

⁵¹⁵ Si parla di generiche attinenze perché nel merito del discorso sussistono evidenti divergenze. Ci troviamo in questo caso a convenire con Moestrup, che in riferimento all'uso specifico della lingua nei due autori, scrive: «Leopardi usa l'espressione "lingua popolare" con un senso particolarissimo, intendendo una completa disponibilità espressiva in tutti i campi, dal tecnico al poetico, che non tutte le lingue possiedono. Nel passo di *Rhumbs*, invece, citato da Ungaretti, Valéry parla di una determinata fase nell'evoluzione della lingua letteraria francese, contrapponendo Hugo, Mallarmé e altri a Racine e La Fontaine, in quanto creatori di una nuova forma linguistica, discontinua perché tende a rompere il rapporto diretto scritto-parlato. per il grande scrittore le rispettive concezioni dell'opera virgiliana divergono profondamente», in Id., *Ungaretti e Valéry*, cit., p. 239.

⁵¹⁶ G. Ungaretti, *Innocence et mémoire*, cit., p. 136.

⁵¹⁷ Cfr. *infra*, pp. 150-153. Scrive Ungaretti: «In un passo di Poe si tratta di *fantasie (fancies)*, di squisita delicatezza, d'ordine piuttosto psichico che intellettuale. "Esse", cito Poe "si manifestano all'anima (ahimè, di rado) nei soli periodi di profonda pace, quando la salute corporale e spirituale è nella sua perfezione – e solo si manifestano in quei punti della durata dove i confini del mondo della veglia si fondono con quelli del mondo dei sogni..." [...]. Alcuni poeti d'oggi hanno cercato [...] d'interpretare queste "fancies". Era un'indagine avanzata in una sfera di meraviglia quasi primigenia. [...] Tali ricerche hanno avuto soprattutto il merito di aprire uno spiraglio sull'eterno», *Intervista con G.B. Angioletti: La poesia contemporanea è viva o morta?*,

profondamente i versi di Valéry abbiano condizionato l'elaborazione delle liriche del *Sentimento del Tempo*. Citando un estratto valéryano da *Minutes (Rhumbs)*, Ungaretti scrive:

Sono grato a Valéry di avermi fatto, dicendo:

Sono sulla china. I miei peidi in una sabbia insieme con essa scendono

sentire il tempo come non saprà mai nessun collezionista di clessidre⁵¹⁸.

Il sentimento del tempo in Valéry è posto implicitamente in relazione a quello leopardiano: entrambi differiscono dalla concezione bergsoniana del tempo come durata in quanto modellati sull'uso linguistico, e segnatamente poetico della parola, piuttosto che stabiliti a partire da uno stato interno alla coscienza. È a questo punto che viene introdotto, a testimonianza dell'azione di mediazione svolta dalla lettura di Valéry nell'approccio ai padri letterari ungarettiani, un sintomatico elemento di distanza tra Leopardi e Valéry da una parte, e tra Valéry e Mallarmé dall'altra: significativamente, si tratta dei medesimi fattori a segnare un netto margine di distacco con Ungaretti stesso, e, per estensione, tra la poesia del XIX° e quella del XX° secolo. Accostando i nomi di Leopardi e Mallarmé, infatti, Ungaretti vedeva possibile riassumere «il contributo dell'Ottocento alla poesia: una speranza inappagabile d'innocenza»⁵¹⁹; ora invece, «poesia non è più per Valéry, com'era per Mallarmé, una divinità verbale»⁵²⁰.

Analogamente, tanto per Leopardi quanto per Valéry la poesia si diceva nascere da un drammatico rapporto dialettico tra "l'essere" e il "conoscere". Per il poeta di Recanati, tuttavia, – qui la capitale distinzione – era possibile «scioglie[re] il dramma, dissimulando la preziosità delle parole, nel *dolce naufragio* del sentimento»⁵²¹: gli *interminati spazi* potevano pertanto essere *finti*, laddove il verbo fingere, a sottolineare la coincidenza tra illusione e immagine, andrebbe inteso, risillabando Auerbach, nel suo significato etimologico di formare, modellare. Per Leopardi, insomma, differentemente da Valéry, esiste un limite cui tendere, non importa quanto impenetrabile, poiché su questo limite il poeta inesorabilmente *naufraga*. Si potrebbe obiettare che in *Esordio*, proprio Proust e Valéry (ma il velato riferimento è ancora una volta alla propria produzione poetica), erano convocati per la capacità di «sciogliere il dramma raciniano in melodia»⁵²². Occorre tener presente

cit., pp. 195-196. Sulle influenze del modello di Poe in Ungaretti si veda soprattutto C. Ossola, *Ungaretti, poeta*, cit., alle pp. 169-176.

⁵¹⁸ G. Ungaretti, *Va citato Leopardi per Valéry?*, cit., p. 110. Il passo di Valéry è tratto da *Au hasard et au crayon, Rhumbs*, in *TQ*, p. 606.

⁵¹⁹ G. Ungaretti, *Innocenza e memoria*, cit., p. 133.

⁵²⁰ Id., *Va citato Leopardi per Valéry?*, cit., pp. 109.

⁵²¹ Ivi, pp. 109-110.

⁵²² Id., *Esordio*, cit., p. 63.

che l'utilizzo di immagini poetiche nei testi critici⁵²³ ricorre spesso in Ungaretti, soprattutto a partire dai primi anni Venti, quando si registra una più forte intertestualità con l'opera in versi. La divergenza nell'uso della stessa immagine si spiega con la necessità di improntare, in un'ottica di continuità e superamento, un raffronto col "dramma" di Racine da un punto di vista prettamente linguistico, incentrato sulla musicalità e la pregnanza fonosimbolica della parola lirica. Quello leopardiano è piuttosto il dramma dell'uomo moderno prodotto dal dimidiante dialogo tra l'essere il conoscere, una tensione dialettica che per Valéry, come per Ungaretti, è in qualche modo recisa sul nascere: ad attenderla non esiste alcun orizzonte leopardianamente inteso, poiché la condizione costitutiva del dramma è di permanere «in divenire perenne»⁵²⁴.

4.3 L'Introduzione all'"Eupalino" e la centralità del mestiere

Il binomio forma-materia

Del 1932 è la già citata Introduzione al dialogo valéryano dell'*Eupalinos* tradotto da Rafaele Contu, in cui Ungaretti «compie definitivamente il processo di identificazione fra la sostanza dell'opera di Valéry e la propria»⁵²⁵: la riscoperta di una parola innocente, iscritta nel segno religioso e realizzata attraverso l'ungarettiana «musica dei secoli»⁵²⁶, l'espressione nel suo agire primordiale, dedotta ma al contempo gravata dalla tradizione dei padri, arriva perciò ad esercitarsi sulla base della scrupolosa ricerca tecnico-formale applicata al disordine della materia.

Tale riscoperta trova *corpo* allorché l'artista "muoia" e "rinasca" a se stesso, come chiarisce Socrate a Fedro nel dialogo valéryano:

SOCRATE: Regarde et entends.

PHÈDRE: Je n'entends rien. Je ne vois pas grand chose.

SOCRATE: Peut-être n'es-tu pas *suffisamment mort*. C'est ici la limite de notre domaine. Devant toi coule un fleuve»⁵²⁷.

In altri termini, la rivelazione si attua a partire da una riflessione vicaria sul tema della morte, svolta parallelamente a quella sulla realizzazione artistica, e conseguentemente riferita al binomio immortalità-creazione: la *guarigione* dall'originaria condizione di crisi

⁵²³ Il riferimento è naturalmente alla celebre lirica *In memoria*, dedicata al compagno Mohamed Sceab, morto suicida per non aver saputo «sciogliere / il canto / del suo abbandono».

⁵²⁴ G. Ungaretti, *Va citato Leopardi per Valéry?*, cit., p. 110.

⁵²⁵ J. Moestrup, *Ungaretti e Valéry*, cit., p. 241.

⁵²⁶ G. Ungaretti, *Influenza di Vico sulle teorie estetiche d'oggi*, lettura tenuta nel giugno 1937 all'Università di San Paolo, in *SI*, p. 346. Cfr. anche la sezione Note a *SI*, pp. 938-939.

⁵²⁷ P. Valéry, *EU*, p. 81. Corsivo mio.

non può infatti che derivare dalla soddisfazione delle esigenze artistiche prodotta dal grado di *compiutezza-finitezza* (ergo morte) dell'opera:

SOCRATE: Te voilà mort, te dis-je, te voilà mort, *guéri* selon toutes les règles; car toutes les exigences de l'art et de l'opportunité étant satisfaites, la pensée cointemple son oeuvre avec amour. – Mais tu es mort⁵²⁸.

Segnalalo sin d'ora che sarà necessario tener ben presente la centralità del tema nell'opera valéryana: se nell'*Eupalinos* il focus è posto sul superamento della condizione mortale per mezzo dello strumento corporeo, assumendo rilievo specifico in relazione alla questione del mezzo espressivo, l'intera opera in versi è informata da una stessa visione che assume il profilo di una dichiarazione di poetica, come si vedrà di seguito; occorrerà semplicemente spostare il punto focale dalla fase della realizzazione artistica, a quella preliminare dell'ispirazione: che non è evidentemente ispirazione creatrice in Valéry, ma arriva a coincidere, come del resto per Ungaretti, con l'attimo transitorio di assoluto còlto e immediatamente perduto, nelle condizioni di morte descritte (o *fausse morte*, in quanto morte e rinascita, come durante l'oblio onirico, o nel viaggio dal Porto sepolto alla superficie attraverso l'elemento fecondatore dell'acqua): per tentare – benché vanamente – di riprodurre il frammento di verità percepito, il poeta si fa Eupalino, architetto del linguaggio.

Il rinnovamento del verso, la sua *guarigione*, non può insomma inverarsi, scrive Ungaretti, senza «portare la morte nel corpo d'una lingua», esprimendone la «fatalità stessa»⁵²⁹. Il segreto dell'arte di Valéry risiederebbe allora nel considerarsi «immortali da vivi»: si traduce pertanto nell'aspirazione al “superamento” dell'ordinario corso dell'esistenza – che non è chiaramente superamento dannunziano, di vagheggiata sfida alla condizione mortale – attuabile accordando un'attenzione maggiore a quell'«immediato strumento della realtà»⁵³⁰ che è il corpo. Lo spirito, infatti, non può raggiungere reale cognizione di sé se non attraverso il concorso dello strumento corporeo, il quale implica la volontà di anteporre la concretezza ad ogni possibilità d'astrazione.

La riflessione sullo strumento corporeo torna a porre, da principio, l'ossessivo problema della forma: di una parola non più persa nel silenzio, nell'oblio del ricordo, come

⁵²⁸ Ivi, p. 85. Corsivo mio.

⁵²⁹ G. Ungaretti, *Ragioni di una poesia*, cit., p. 756.

⁵³⁰ Id., *Introduzione a "Eupalino"*, «L'Italia Letteraria», IV, 41, ottobre 1932, pubblicato contestualmente come nota alla traduzione di R. Contu, Carabba, Lanciano 1932, e successivamente, con alcune varianti, nella lussuosa edizione di «Quaderni di Novissima», Roma 1933, da cui è tratto il testo riportato in *SI*, (si cita dalle pp. 112-113). Cfr. anche la sezione Note, pp. 903-904.

avviene ancora per le prime liriche dell'*Allegria*, in cui l'eclissi della memoria è intimamente legata alla contingenza storica che ne determina l'origine – talché «l'eternità si chiudeva nell'attimo»⁵³¹ –, ma bensì in grado di specchiare l'«eco dell'essere»⁵³² in una *langue commune*⁵³³. In questo senso la dialettica *Allegria-Sentimento del Tempo* traduce la medesima dualità espressa dall'opposizione innocenza-memoria⁵³⁴: se le prime prove poetiche ungarettiane miravano a «cogliere la parola in stato di crisi»⁵³⁵, compartecipando al clima di rivolgimenti e fervide sperimentazioni primo-novecentesche, in cui «la memoria aveva gli occhi bendati, poteva dirsi abolita»⁵³⁶, ora le preoccupazioni ungarettiane si mostrano interamente rivolte a un recupero memoriale che traduca lo sforzo di plasmare la materia, conferendole una forma, attraverso l'incessante lavoro sul proprio mezzo espressivo.

Onde pervenire a un'introduzione del dialogo valéryano che rappresenti al contempo un sostegno utile alla tesi che vede nella dicotomia forma-materia l'origine dei laceranti contrasti dell'uomo moderno, Ungaretti riporta alcune lunghe citazioni estrapolate dal testo dell'*Eupalino*, tracciando schematicamente, a partire da una capitale distinzione tra prodotti della natura e opera dell'uomo, i tre punti nodali dell'intero sistema speculativo che vi soggiace: il primo consiste nel rilevare lo stato di caos e disordine della struttura dell'opera umana rispetto a quella della natura; segue il principio per il quale l'uomo crei solo “per astrazione”, ovvero «ignaro e dimentico d'una gran parte delle qualità di ciò che impiega»⁵³⁷, quindi la consequenziale convinzione dell'inferiorità dell'opera dell'uomo rispetto a quella della natura. A partire dall'assunzione di tali principi programmatici, la riflessione ungarettiana si articola in una spiegazione della teoria della creazione artistica valéryana in cui è possibile scorgere anche gli elementi distintivi della sua poetica.

⁵³¹ Id., *Naufragio senza fine (Risposta a un'inchiesta sulla poesia)*, in *SI*, p. 264. Scrive nello stesso articolo Ungaretti: «Si era in tale domestichezza con la morte che il naufragio era senza fine. Non c'era oggetto che non ce lo riflettesse. [...] Quel concentrarsi nell'attimo d'un oggetto non aveva misura», *Ibidem*.

⁵³² Id., *Difesa dell'endecasillabo*, scritto che unifica i testi di tre articoli per «Il Mattino», 4-5 marzo, 31 marzo-1° aprile, 19-20 aprile 1927, poi pubblicati sotto un unico titolo per l'edizione *SI*, da cui si cita, p. 157.

⁵³³ Scrive Ungaretti: «[...] abbiamo bisogno di sentire consuete le parole, di sentirle di suono consueto», in *Anatole France immortale*, «Il Mattino», 20-21 settembre 1926, ora in Id., *Filosofia fantastica. Prose di meditazione e d'intervento (1926-1929)*, a cura di C. Ossola, Utet, Torino 1997, p. 96.

⁵³⁴ Scrive Anna Dolfi: «Là dove il linguaggio dell'*Allegria* avrebbe rappresentato il primo dei due termini, sarebbe poi stato necessario aggiungere il secondo perché la *décbirante* endiadi moderna fosse compiuta appieno, ed esperita anche in tutta la sua natura di tragica e necessaria complementarietà», Ead., *Giuseppe Ungaretti: innocenza e memoria della poesia moderna*, in «Cuadernos de Filología italiana», 2, Servicio de Publicaciones UCM, Madrid 1995, p. 184.

⁵³⁵ G. Ungaretti, *Le mie prime poesie*, in *SI*, p. 269. Le numerose occorrenze delle formule di negazione nell'*Allegria di naufragi*, se da una parte costituiscono un probabile elemento di derivazione bergsoniana, dall'altra parrebbero precisamente riferite a un percepito stato di assenza della memoria. Cfr. C. Ossola, *L'assenza memorabile*, cit., in cui viene evidenziata l'occorrenza della particella “non”, sulla base delle liste di frequenza stilate da Genot, *Sémantique du discontinu. Dans "L'Allegria" di Ungaretti*, Klincksieck, Paris 1972.

⁵³⁶ G. Ungaretti, *Innocenza e memoria*, cit., p. 133.

⁵³⁷ Id., *Introduzione a "Eupalino"*, cit., p. 113.

L'Eupalino di Valéry sostiene infatti che i vivi non utilizzino lo strumento corporeo nella sua pienezza, poiché pur percependo la natura a loro profondamente vicina, ignorano come servirsene. L'opera della natura, inoltre, diversamente da quella dell'artista, non trova la sua matrice causale in circostanze disgiunte dall'oggetto della sua creazione. L'*homo faber* non può pertanto evitare di compiere il suo lavoro senza recare "violazioni" o "turbamento" all'ordine naturale, così come l'artista, realizzando oggetti di grado inferiore rispetto a quello delle parti del tutto, non può evitare, creando, di danneggiare l'opera della natura. Tutti i suoi sforzi saranno perciò tesi a ridurre la debolezza dei suoi mezzi, enfatizzandone la potenza evocativa, nel tentativo di eliminare il disordine che è alla base di ogni sua opera. Donde la preghiera che Eupalino rinnova ad ogni aurora, riportata nello scritto da Ungaretti:

O mio corpo, che mi richiami tutti gl'istanti alla natura del mio istinto, all'equilibrio dei tuoi organi ed alle giuste proporzioni delle tue parti essenziali onde tu esisti e torni in seno alle cose mobili: vigila sull'opera mia, insegnami le schiette necessità della natura, comunicami la magistrale arte che tu possiedi e dai cui sei fatto, di sopravvivere alle stagioni e di vincere il caso⁵³⁸.

Solo per questa via potrà esercitarsi l'aspirazione umana all'immortalità: riaffermando ciò che dal «cantare più remoto» è stato definito poesia, Ungaretti fa un passo ulteriore giungendo alla conclusione che Diacono ritiene l'intenzione perseguita lungo tutto l'arco della sua produzione critica: «Un poeta necessariamente risolve ogni problema proponendo un'arte poetica»⁵³⁹. Come ha notato tra i primi D'Arco Silvio Avalle, infatti, se nell'auto-esegesi dell'Ungaretti degli anni Venti e Trenta è riscontrabile «qualche preoccupazione di ordine contenutistico», via via «le considerazioni formali prendono il sopravvento, il problema della parola si fa più impellente, quasi ossessivo»⁵⁴⁰. Diacono ritiene più opportuno spostare il termine cronologico di riferimento dall'altezza del *Sentimento del Tempo* al periodo brasiliano, ma non mi sembrerebbe peregrino, al contrario, persino anticiparlo: basti pensare che il lungo lavoro di lima cui sin dal principio sono sottoposte le liriche dell'*Allegria* risponde a una medesima inquietudine di perfezionamento formale e prosodico; ne è poi un esempio dimostrativo quell'autentico manifesto di poetica costituito dallo scritto *Difesa dell'endecasillabo*, risultato dell'unione di

⁵³⁸ *Ibidem*. L'originale estratto valéryano recita: «Ô mon corps, qui me rappelez à tout moment ce tempérament de mes tendances, cet équilibre de vos organes, ces justes proportions de vos parties, qui vous font être et vous rétablir au sein des choses mouvantes; prenez garde à mon ouvrage; enseignez-moi sourdement les exigences de la nature, et me communiquez ce grand art dont vous êtes doué, comme vous en êtes fait, de survivre aux saisons, et de vous reprendre des hasards», in P. Valéry, *EU*, p. 99.

⁵³⁹ G. Ungaretti, *Introduzione a "Eupalino"*, cit., p. 115.

⁵⁴⁰ D.S. Avalle, *L'analisi letteraria in Italia*, Ricciardi, Milano-Napoli 1970, pp. 24-25.

tre articoli pubblicati per «Il Mattino» nel 1927, in cui Ungaretti organizza sistematicamente l'ordine di pensieri dei saggi precedenti e anticipa l'esito dei successivi, suggellati dall'Introduzione all'*Eupalinos* valéryano.

Gli articoli nascono in risposta a una lunga polemica con Francesco Flora, cui aveva preso parte anche Emilio Cecchi, sulla natura e la funzione del metro italiano⁵⁴¹: per Ungaretti l'endecasillabo costituisce «l'ordine poetico naturale delle parole italiane»⁵⁴², poiché apre la strada a illimitate possibilità musicali e a molteplici risorse fonico-ritmiche, permettendo «la più varia, la più espressiva, la più libera combinazione di sillabe, le articolazioni più sorprendenti»⁵⁴³. Sono le stesse ideali ragioni che inducono Valéry all'adozione dell'alessandrino: «ma polymorphie», scrive il poeta di Sète, «entre tout entière dans l'ancien alexandrin, qui va en devenir hydrophobe. Je compte garrotter tous les rythmes imaginables, 9 pieds, 11, 13 ou 14 même – dans l'alexandrin». E ancora: «[...] il contient tous les rythmes, et toutes les coupes»⁵⁴⁴.

Se infatti, nella ricerca di una parola pura, occorre risalire dalla memoria della forma lirica tradizionale verso l'innocenza oriunda del linguaggio, il rinnovamento dei mezzi espressivi converge necessariamente verso l'impiego degli stessi elementi metrici, sintattici e ritmici che ne costituiscono la natura primaria. Sono questi, secondo Ungaretti, i criteri sui quali basarsi per rinnovare il verso, tenendo conto delle aspirazioni musicali del proprio tempo («le maggiori rivoluzioni in arte sono quelle che avvengono rispettando la tradizione»⁵⁴⁵, scriverà nell'ultimo articolo consacrato a Valéry): è quindi il canto dei padri a rinascere continuamente nelle elaborazioni contemporanee volte a recuperare la propria natura creativa.

Torna a questo punto il nome di Valéry, e in particolare del Valéry dell'*Adonis*, che aveva mostrato come i versi di Racine potessero assumere «un altro senso» dopo Baudelaire, allo stesso modo in cui Mallarmé aveva donato un senso nuovo, in virtù della trama armonica dei suoi versi, alle *parole della tribù*⁵⁴⁶. Torna, funzionalmente, anche la nozione di “mestiere”: inteso come «l'unica ginnastica da raccomandarsi a chi voglia

⁵⁴¹ Cfr. Note a *SI*, pp. 912-913.

⁵⁴² G. Ungaretti, *Difesa dell'endecasillabo*, cit., p. 161. Cfr. anche la sezione Note a *SI*, pp. 912-913 e Id., *Introduzione alla metrica* (1937), in *VL*, pp. 519-548.

⁵⁴³ Ivi, p. 156.

⁵⁴⁴ P. Valéry, lettere del 25 gennaio e del 29 aprile 1891 a Pierre Louÿs, *Onze lettres de Paul Valéry à Pierre Louÿs*, in *Poétique et poésie, (Cahiers Paul Valéry, I)*, textes rassemblés par A. Rouart-Valéry, J. Levaillant, Gallimard, Paris 1975, pp. 23-56, poi in *Correspondances à trois voix: A. Gide, P. Louÿs, P. Valéry*, édition de P. Fawcett, P. Mercier, Gallimard, Paris 2004.

⁵⁴⁵ G. Ungaretti, *Discorso per Valéry*, cit., p. 633.

⁵⁴⁶ Cfr. Id., *Difesa dell'endecasillabo*, cit., p. 157.

acquistare eleganza spirituale, e profondità spirituale»⁵⁴⁷, il mestiere, per il poeta, non è in alcun modo da ritenersi un esercizio fine a se stesso, ma al contrario un passaggio obbligato e vincolante, poiché, scrive in prima persona Ungaretti, «più sarà agile e ricco il mezzo, meglio saprò *scandagliarmi* e con pudore più fine *manifestarmi*»⁵⁴⁸. In questo senso la metrica deve essere considerata nel suo statuto primario di architettura fondante il linguaggio lirico, la cui espressione somma coincide con l'endecasillabo, nella lingua italiana, e col decasillabo nella lingua francese⁵⁴⁹. «Il numero», prosegue Ungaretti, «non è un'opinione», e dal caos delle parole sarà possibile risalire all'ordine mediante il compimento di una scelta che le riunisca «secondo un ritmo umano, e cioè secondo l'indole di una civiltà e [...] il segreto della natura»⁵⁵⁰: se la più limpida causa dell'arte risiede nell'impiego del *medium* tecnico, negando alla tradizione del mezzo il proprio valore, si negherebbe, in ultimo, anche il valore stesso dell'espressione artistica.

Il modello di musicalità proposto da Valéry e accolto da Ungaretti, nel seguire «le proporzioni, gli accordi, le simultaneità, le simmetrie»⁵⁵¹, elementi scanditi da una metrica regolare che concorre a bandire la relatività del senso individuale, è certo il frutto di una convenzione, e tuttavia precisamente in simili convenzioni operano «sovrane leggi, il segreto della natura»⁵⁵², un segreto avvicicabile solo se inserito in un complesso di norme ed espresso attraverso un sistema codificato di segni. Non è casuale l'ampio ricorso al campo semantico del “fabbricare” – che ritorna, significativamente, anche nell'Introduzione al *Sentimento del Tempo* –⁵⁵³, a marcare l'ideale elemento verbale di congiunzione con l'Introduzione all'*Eupalinos*: si tratta di riaffermare la necessità dell'azione distinta e complementare, per ciò stesso non consustanziale, dei processi di ideazione e realizzazione dell'opera artistica. La velata strategia di trapasso di focus, dallo studio degli «organi d'una combinazione, sia pure umanissima, di sillabe e di consonanti», al «metodo di risolvere la difficoltà dividendola a scomporre l'opera stessa di Dio»⁵⁵⁴, è a questo stadio più che mai operante e rende ragione del sopracitato proposito di «risolve[re]

⁵⁴⁷ Ivi, p. 164.

⁵⁴⁸ *Ibidem*.

⁵⁴⁹ Può essere interessante rilevare che, secondo quanto riportato in una conversazione con Pastonchi, Valéry avrebbe dichiarato di aver pensato molto all'endecasillabo dantesco nel comporre il decasillabo del *Cimitero marino* (cfr. F. Pastonchi, *Giorni con Paolo Valéry*, cit., p. 21).

⁵⁵⁰ G. Ungaretti, *Difesa dell'endecasillabo*, pp. 160-161.

⁵⁵¹ Ivi, p. 159.

⁵⁵² Ivi, p. 165.

⁵⁵³ Scrive Ungaretti: «In qualsiasi forma, per esempio, di cui l'uomo si sia appropriato con la poesia, o l'architettura, o la pittura, c'è sempre una specie d'abisso che lo attrae, nell'interno stesso della forma che ha inventato, edificato. C'è sempre nella sua opera, come in sé, un'assenza, e quell'assenza produce vertigine, spavento», Id., Note a *Sentimento del Tempo*, in *TP*, p. 534.

⁵⁵⁴ Id. *Difesa dell'endecasillabo*, cit., p. 165.

ogni problema proponendo un'arte poetica», innalzandosi al pari di «abilissimo artiere»⁵⁵⁵. Un intendimento teso a compiersi in un'urgenza di appropriazione primaria e permanente che si proietta sulla nozione stessa di religiosità del segno poetico ungarettiano, per il quale «non si ha nozione di libertà se non per l'atto poetico che dà nozione di Dio»⁵⁵⁶, ma similmente valéryano, se è vero che «[...] c'est dans les actes, et dans la combinations des actes, que nous devons trouver le sentiment le plus immédiat de la présence du divin»⁵⁵⁷. La considerazione dell'uomo dinnanzi alla sua creazione si riverbera infatti sulla misura del legame col mistero del creato: benché a Valéry siano in qualche modo invisibili i concetti di “mistero” e “ispirazione”, essendo l'uno gradualmente eliminabile, e l'altro operante solo in quanto impulso teso a illuminare una realtà priva di forma, Ungaretti si spinge ad asserire – in ciò si compie in via definitiva il processo di identificazione – che il cartesiano Valéry riconosce, senza volerlo, il carattere misterioso dell'esistenza, la coincidenza stessa di vita e mistero: un mistero paradossalmente tanto «più profondo quanto maggiori saranno i lumi della mente», essendo questa nostra «infelice imitazione del creato ispiratore»⁵⁵⁸, ovvero l'aspirazione all'immortalità, concepibile solo nelle condizioni di morte illustrate. Da Valéry pertanto, conclude Ungaretti, si apprende la natura religiosa del segno nell'opera d'arte, giacché è in ragione di tale morte e rinascita da se stesso che il poeta può arrivare a *specchiarsi e riconoscersi* (termini cari a Valéry), *scandagliarsi e manifestarsi*, (scrive invece Ungaretti), nell'*aere* del suo canto. Come ripete Fedro al Socrate valéryano, è esattamente attraverso la ricerca continua attorno al proprio mestiere, nello sforzo profuso per plasmare una materia informe, che l'artista *costruisce* se stesso: «à force de construire [...] je crois bien que je me suis construit moi-meme»⁵⁵⁹. Stando alla nozione valéryana dell'incompiutezza di ogni opera⁵⁶⁰, lo stesso processo variantistico e di elaborazione del testo, la scelta di ogni singola parola nel verso, ancorché concluso e concretato, rappresenta allora solo una tappa, un approdo temporaneo del lavoro inesauribile dell'artista sul divenire della forma, e per questa ragione egli continua incessantemente a costruire, prosegue Fedro, «je ne sais quels monuments, de qui la figure

⁵⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁵⁶ Id., *Ragioni di una poesia*, cit., p. 759.

⁵⁵⁷ P. Valéry, *EU*, p. 141.

⁵⁵⁸ Id., *Introduzione a "Eupalino"*, cit., p. 115.

⁵⁵⁹ P. Valéry, *EU*, p. 92.

⁵⁶⁰ Scrive Valéry: «Un poème n'est jamais achevé – c'est toujours un accident qui la termine, c'est-à-dire qui le donne au public», Id., *Rhétorique*, in *TQ*, p. 553. E ancora: «Une œuvre n'est jamais nécessairement finie, car celui qui l'a faite ne s'est jamais accompli, et la puissance et l'agilité qu'il en a tirées, lui confèrent précisément le don de l'améliorer et ainsi de suite... Il en retire de quoi l'effacer et la refaire. C'est ainsi, du moins, qu'un artiste *libre* doit regarder les choses.», Id., *Calepin d'un poète*, in *MP*, pp. 1450-1451.

vénéérable et gracieuse participât directement de la pureté du son musical ou dût communiquer à l'âme l'émotion d'un accord inépuisable»⁵⁶¹.

Eleggendo il fare artistico a grado massimo dell'espressione umana, si accorda al potere del pensiero uno statuto ineluttabilmente legato alla sua forma, possedendo, anche l'espressione, una sua memoria: la dialettica tra forma e materia, principali termini referenziali del metodo di Valéry, consente l'istituzione di un parallelismo chiastico con quella tra innocenza-memoria in Ungaretti, a partire dalla considerazione del conflitto dell'artista col caos della materia finalizzato a superare la dualità ibridata tra anima e corpo, «tra convenzione e creazione, tra miracolo e mestiere, tra classicismo e romanticismo»⁵⁶²: l'esempio di Valéry, scrive Ungaretti, risolve tale dissidio perché «al massimo turbamento» oppone «il massimo rigore»⁵⁶³, conciliandoli nella sua poesia.

È questa l'intenzione perseguita dal poeta di Alessandria lungo tutto il percorso di ricerca che dall'*Allegria* conduce al *Sentimento del Tempo*, scandendone le tappe: se infatti nello scritto *Innocenza e Memoria* il poeta accennava alla possibilità di risoluzione del dramma in termini avveniristici⁵⁶⁴, nell'articolo di risposta all'*Inchiesta mondiale sulla poesia* promossa dalla «Gazzetta del Popolo» nel 1931, che ripropone in parte il testo di quello stesso scritto, dimostra di aver acquisito una rinnovata fede nella possibilità di conciliare innocenza e memoria, «il vero col mistero»⁵⁶⁵, in un equilibrio dialettico: «Noi Italiani siamo figli della misura. Noi, e in questo vediamo riconciliabile la memoria coll'innocenza, torniamo a credere che la luce del mistero scatta ogni volta che nell'opera è raggiunto l'equilibrio»⁵⁶⁶.

Ma benché il rapporto tra innocenza e memoria evolva progressivamente da dicotomico tra componenti opposte, a dialettico tra elementi complementari⁵⁶⁷, la

⁵⁶¹ Id., *EU*, pp. 94-96.

⁵⁶² G. Ungaretti, *La rinomanza di Paul Valéry*, cit., p. 103. La serie di coppie oppositive contiene un'esplicita allusione alla notoria «querelle de la tradition e de l'invention / De l'Ordre de l'Aventure» formulata da Apollinaire (cfr. *La jolie rousse*, in *Le Guetteur mélancolique suivi de Poèmes retrouvés*, Notice de Michel Décaudin, Gallimard, Paris 1970).

⁵⁶³ G. Ungaretti, *La rinomanza di Paul Valéry*, cit., p. 103.

⁵⁶⁴ Scrive Ungaretti: «Credo che la poesia 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 dell'innocenza, tornata nella memoria al suo posto oscuro, le lusinghe saranno vane», in Id., *Innocenza e memoria*, cit., p. 134.

⁵⁶⁵ Id., Risposta all'*Inchiesta mondiale sulla poesia*, «Gazzetta del Popolo», 21 ottobre 1931, poi confluita nello scritto *Naufragio senza fine*, cit., p. 264.

⁵⁶⁶ Ivi, pp. 265-266. Anche Paul Valéry fu chiamato a rispondere alla stessa inchiesta: nel breve articolo il *maître* francese tentava di chiarire i suoi rapporti con la poesia, escludendo però aprioristicamente ogni intento di tipo prescrittivo o programmatico e dichiarando di ignorare «quello che la Poesia deve essere», in *Opinione sulla poesia*, «Gazzetta del Popolo», 18 novembre 1931, poi pubblicato in «Poesia», II, Quaderni III/IV, cit., pp. 126-128, p. 128.

⁵⁶⁷ Si legga questo importante passaggio di autoesegesi ungarettiana: «Consideravo – dopo il '19 [...] – consideravo quasi – dico quasi perché temevo, a francamente confessarlo, d'essere sacrilego – consideravo

contraddizione mi pare tutt'altro che risolta, o meglio, essendo sanabile solo "per attimi", assume piuttosto il profilo di un paradosso epistemologico: il poeta combatte, da una parte, contro il disordine di una materia informe al fine di plasmarla grazie al concorso del mezzo tecnico; dall'altra, contro il rigore della forma stessa nel tentativo di ritrovare una parola edenica. L'innocenza, il punto di contatto con l'attimo d'assoluto, l'istante di illuminazione reticente a emergere dal caos della materia e perduto in essa, è ostacolata dalle barriere del linguaggio, ma altresì recuperabile solo attraverso le forme dell'espressione linguistica codificate dalla tradizione dei padri: necessita pertanto, per essere avvicinata, di risalire l'alveo della memoria, nel processo di elaborazione formale, attraverso l'utilizzo del mezzo tecnico, stilema di civiltà: il ciclo torna iterativamente su se stesso rendendo ragione, una volta di più, del carattere irrisolto e mai compiuto del testo poetico teorizzato da Valéry.

Come dichiarato in apertura del saggio introduttivo all'*Eupalinos*, inoltre, imputando le ragioni del "superamento" valéryano della vita ad «una fedeltà più delicata e meno precaria all'ispirazione»⁵⁶⁸, l'esegesi ungarettiana è implicitamente riportata entro i termini del confronto con l'estetica crociana. Lo scritto in cui Ungaretti proclama con maggiore chiarezza d'intenti la sua distanza dall'estetica di Croce nasce in occasione di una conferenza tenuta all'Università di San Paolo nel 1937: tornando a evidenziare il legame tra esercizio memoriale e mezzo espressivo, Ungaretti rimprovera a Croce di «non badare alla memoria», vale a dire agli elementi storici del linguaggio e all'attenzione che un artista deve necessariamente prestare al mestiere, dunque al suo tormentarsi sul materiale linguistico, metrico, stilistico e sull'insieme dei problemi «tecnici [...] che agiscono tanto nell'intuizione quanto nell'espressione in modo primordiale»⁵⁶⁹. Alla perfetta identità crociana tra intuizione ed espressione, Ungaretti oppone, come già Valéry, il valore "formativo" della memoria e del suo agire attraverso il rigore tecnico-stilistico, al fine di avvicinare l'innocenza di un linguaggio puro.

Si è giunti a un momento particolare dell'esperienza biografica ungarettiana. Altrettanto significativo mi sembra a questo proposito rilevare, nello scritto in questione,

che il mistero abbia umanamente inizio da razionalità, intesa come termine necessario, meccanico, *d'opposizione*. [...] M'accorsi subito di quanto fosse pericoloso quel prefiggersi di rispettare canoni che [...] dal Cartesio [...] in poi, mettevano a rischio d'isterilirsi nell'accademico – e invece la rinnovavano e la salvavano sempre; ma per miracolo. Passai a altre ricerche; ma mi rimase impresso che in arte, sì, contavano la pazienza, la tradizione – e contava in realtà, solo il miracolo. [...] Così fui mosso, conducendo a termine il *Sentimento*, e meglio più tardi, a sentire e a capire come *la parola avesse un valore sacro proveniente dalle stesse difficoltà tecniche* che, conducendo a termine il *Sentimento*, aveva da superare per esprimersi un poeta del nostro tempo», in Id., *Ragioni di una poesia*, cit., p. 761-762. Corsivo mio.

⁵⁶⁸ Id., *Introduzione a "Eupalino"*, cit., p. 111.

⁵⁶⁹ Cfr. la sezione Note a *SI*, p. 938

il frapportsi di un margine di distanza con la stessa poetica valéryana, in relazione al diramarsi mitico della memoria: la ricerca di un poesia pura che da Mallarmé giungeva a Valéry innervata da una stessa *angoscia* di purezza nell'espressione, è definita da Ungaretti una disposizione in tutto petrarchesca, ma rea, (soprattutto al lume di Vico, sul quale l'attenzione ungarettiana comincia a volgersi proprio in questi anni)⁵⁷⁰, di una mancanza fondamentale: il «trascurare interamente il processo morale al quale tale purezza deve collegarsi per essere veramente tale»⁵⁷¹. Benché anche in Ungaretti «il dato essenziale dell'invenzione [...] aveva il significato di scoperta più che di ispirazione»⁵⁷², il processo della creazione artistica, che consta delle due fasi distinte dell'illuminazione e del lavoro formale, risulterebbe, in altre parole, eccessivamente orientato in favore del secondo termine dell'equazione. Con ciò Ungaretti non intende, si badi bene, riabilitare velatamente l'identità crociana tra espressione e intuizione, ma precisamente ribadire la loro equivalenza, nei rispettivi e mai contestuali campi d'azione.

Siamo nel 1937, anno del trasferimento in Brasile, a circa un decennio di distanza dalle prime prove critiche ungarettiane consacrate al *maître* francese. Nello stesso '37 inizia la stesura del *Dolore*. Anche il concetto di memoria si appresta a introdurre e riflettere una ancor più sofferente percezione dell'essere: suo ufficio primario è ora trasfigurare il momento in fatto moralmente conoscibile, con l'ausilio della facoltà immaginativa, per evitare che l'oggetto venga ricostruito nel suo tempo puramente storico, anziché essere trasfigurato in mito. La narrazione memoriale è ancora intesa nel suo statuto di prodotto dell'intelligenza antropica, già mito di dolore e lacerante contrasto, poiché responsabile dell'introduzione di un'ineliminabile scissione nel fatto poetico⁵⁷³, ma è resa *puramente umana* esclusivamente dall'attività morale. Il valore estetico della poesia, nel suo momento conclusivo, vale insomma come atto di purificazione e progresso della coscienza morale: svuotata dal suo ufficio teoretico, la parola necessita in un primo momento del travaglio memoriale, in grado di trasfigurare il caos della materia in ordine cosmico, ma il suo valore estetico acquista sostanza solo in relazione alla «qualità morale»⁵⁷⁴ di chi la esprime.

⁵⁷⁰ Le conferenze brasiliane *Influenza di Vico sulle teorie estetiche d'oggi* e *Posizione storica e grandezza di Giambattista Vico* datano entrambe 1937.

⁵⁷¹ G. Ungaretti, *Influenza di Vico sulle teorie estetiche d'oggi*, cit., p. 359.

⁵⁷² C. Bo, Prefazione a *SI*, cit., p. XVIII.

⁵⁷³ Scrive Ungaretti «È un mito che naturalmente in poesia non può avere valore se non in opposizione ad un altro mito della memoria nel quale dovrà convertirsi e purificarsi», Id., *Influenza di Vico sulle teorie estetiche d'oggi*, cit., p. 358.

⁵⁷⁴ Ivi, p. 360.

4.4 Da Mallarmé comune modello a Poe

Gli ultimi interventi

Nella tarda produzione critica ungarettiana in due ultime, distinte occasioni il poeta di Alessandria torna a riflettere sull'opera del *maître*: La *Testimonianza su Valéry* è il già citato articolo di commemorazione scritto a sei mesi dalla morte del poeta francese, un commosso omaggio che intende, per l'appunto, testimoniare il peso primario che il suo magistero ha rivestito nel corso del cammino poetico ungarettiano; il *Discorso per Valéry* è invece composto a distanza di quasi quindici anni dalla *Testimonianza*, nel 1961, in occasione della "Semaine Française" genovese: quasi come se, venuto a mancare l'interlocutore privilegiato di un percorso condotto in costante dialogo con la sua opera, fosse ora possibile fornirne soltanto un bilancio a posteriori, che ne confermi la rilevanza anche a fronte del sopraggiunto distanziamento cronologico. Si tratta del contributo più articolato che Ungaretti dedica a Valéry, nonché tra gli scritti in assoluto più prolissi della sua pagina critica: ripercorrendo gli itinerari poetici e critici dell'opera del *maître*, ne viene evidenziato il ruolo di primo piano giocato per l'immaginario di un'intera generazione di poeti nella prima metà del Novecento: «non a Yeats, né a Rilke», scrive Ungaretti prendendo a prestito le parole di Eliot, «né ad altri spetterà tale titolo»⁵⁷⁵.

Salta all'occhio un elemento primario di comunanza tra i due tardi contributi, vale a dire la riflessione, fortemente interiorizzata, sul valore e la costante ingerenza del modello mallarméano, nella cui linea di discendenza Ungaretti pone implicitamente tanto Valéry, quanto se stesso. Come notava già Liano Petroni in uno dei primi interventi apparsi sui rapporti tra Ungaretti e Valéry, l'origine dell'interesse ungarettiano per il poeta di Sète è saldamente radicato nella scelta – operata tanto consapevolmente, quanto in ragione di connaturate affinità elettive –, del comune archetipo mallarméano, sul quale Ungaretti dichiara di *gettarsi*, pur non comprendendo «alla lettera» il significato ultimo della sua «rivoluzione rinvivatrice»⁵⁷⁶, sin dagli anni della sua prima formazione:

⁵⁷⁵ Id., *Discorso per Valéry*, cit., p. 624.

⁵⁷⁶ Id., *Per Mallarmé*, «Il Tevere», 28-29 settembre 1929, in *SI*, p. 209. Scrive, inoltre, Ungaretti: «[...] nel 1906, forse, ero già lettore del "Mercure de France": era, è noto, la rivista che rivelava ogni giorno, a quei tempi, i valori nuovi, e quell'audacia sorprendevo persino gli uomini più accorti. La lettura del "Mercure de France" ebbe nella mia formazione un'importanza da non trascurare. La polemica che vi si svolgeva, s'imperniava intorno al nome e all'opera di Mallarmé. Mi gettai su Mallarmé, lo lessi con passione ed, è probabile, alla lettera non lo dovevo capire; ma conta poco capire alla lettera la poesia; lo sentivo. Mi seduceva con la musica delle sue parole, con il segreto che mi è tutt'oggi segreto», Id., Nota introduttiva a *TP*, p. 506.

l'écrivain italien portait depuis longtemps en soi les véritables, les profondes raisons de son intérêt pour Valéry; et cet intérêt s'explique par le choix qu'ont fait les deux poètes d'un même modèle, à savoir Mallarmé⁵⁷⁷.

In una cartolina dalla zona di guerra datata 10 gennaio 1917, Ungaretti informava Prezolini di un progetto – mai realizzato – sui suoi stimati “antenati”, nel cui ricordo annoverava «[...] Villon, Elskamps, Keats, Leopardi, Mallarmé, Maurice de Guérin, Papini, Benvenuto Cellini, Dostoïeschi, Maria Lunardini mia madre»⁵⁷⁸. Valéry inseriva invece Mallarmé nell'esiguo novero degli uomini «vivants et notoires» che egli ammirasse *personnellement*: «Messieurs H. Poincaré, Lord Kelvin, S. Mallarmé, J.-K. Huysmans, Ed. Degas et peut-être Mr. Cecil Rhodes. Cela fait 6 noms»⁵⁷⁹. Per entrambi gli autori Mallarmé assume un rilievo paradigmatico e rappresentativo del senso della ricerca innestata sui «miti di fondazione autobiografica e sulle radici stesse del fare poetico»⁵⁸⁰. La descrizione che negli articoli in esame Ungaretti offre del rapporto che lega Valéry al comune maestro sembra infatti risillabare l'evoluzione stessa della propria esperienza di poeta: di chiara derivazione mallarméana è certamente la primazia accordata alla musicalità del verso, considerato nel suo necessario rapporto con le sensazioni uditive:

Mi sembrava fino ad oggi che la parola avesse qualche relazione coll'udito; mi sembrava che il ritmo fisico, danza, passo, corsa, battiti del cuore, chiaroscuro delle sensazioni, e ritmo dell'anima, passioni fugaci, senso della gioventù (eternità fuggitiva), senso dell'eterno (ferma verità), cercassero, per i poeti, nelle parole, cioè in oggetti sonori, il loro ordine⁵⁸¹.

Questa estrema aspirazione alla sonorità eufonica della parola poetica, che Mallarmé raggiunge senza rinunciare al «contatto fisico delle cose», è realizzata tanto spontaneamente da sembrare avvolta e preservata da una sorta di «aura petrarchesca», e si eleva esemplarmente al di sopra delle tendenze della poesia contemporanea – il

⁵⁷⁷ L. Petroni, *De poète à poète: Giuseppe Ungaretti interprete de Paul Valéry*, in *Entretiens sur Paul Valéry*, Actes du colloque de Montpellier des 16-17 octobre 1971, Presses Universitaires de France, Paris 1972, pp. 179-189, p. 180.

⁵⁷⁸ G. Ungaretti, *Lettere a Giuseppe Prezolini, 1911-1969*, a cura di M.A. Terzoli, Ed. di Storia e letteratura, Roma 2000, pp. 37-38; il progetto è menzionato, come precisa la curatrice, in almeno altre due lettere (n. 136 e n. 175) a Giuseppe Papini.

⁵⁷⁹ P. Valéry, *C, I*, 1894, p. 116. Si ricordino, inoltre, le parole di Valéry nel celebre incipit della lettera indirizzata al *maître* parigino: «Cher Maître, un jeune homme perdu au fond de la province, à qui des rares fragments, par hasard découverts dans des revues, ont permis de deviner et d'aimer la splendeur secrète des vos œuvres, ose se présenter à vous», in P. Valéry, *Lettres à quelques-uns*, Gallimard, Paris [1952] 1997, p. 28. Sui rapporti tra Valéry e Mallarmé si vedano almeno E. Noulet, *Suites. Mallarmé, Rimbaud, Valéry*, Nizet, Paris 1964; M.T. Giaveri, *Paul Valéry et Stéphane Mallarmé: un exercice d'admiration différée*, in *Interpretare e Tradurre. Studi in onore di Luigi de Nardis*, a cura di A. Castoldi, M.T. Giaveri, G. Santangelo, G. Violato, Bibliopolis, Napoli 2000.

⁵⁸⁰ M.L. Vanorio, “Non chiamatemi maestro”..., cit., p. 100.

⁵⁸¹ G. Ungaretti, *Per Mallarmé*, cit., p. 207.

riferimento polemico è naturalmente all'avanguardia – maggiormente interessate agli aspetti puramente plastici e visivi della poesia: «oggi invece dovremo fare colle parole pittura e scultura? Non chiameremo più le poesie, odi, inni, canti, canzoni; le poesie non le ascolteremo più, le palperemo, le guarderemo»⁵⁸².

Né l'opera di Mallarmé, né la reazione di Valéry alla poesia mallarméana conoscono, tuttavia, un prototipo corrispondente o reale risonanza nel panorama dell'attualità lirica italiana, eccezione fatta per l'esempio che Ungaretti velatamente propone della propria poesia, suggerendo un rapporto di ideale filiazione, nella riconosciuta obbligatorietà del passaggio Baudelaire-Mallarmé-Valéry, per determinare le espressioni e le declinazioni di quel «dramma moderno» entro il quale la sua opera andava assumendo una propria intima fisionomia. L'importanza del magistero valéryano e la sopraggiunta presa di distanza dalla lezione mallarméana, pur nell'indiscusso e mai rinnegato valore, si chiarisce in Ungaretti esattamente nel passaggio dall'uno all'altro modello di riferimento⁵⁸³, riflettendo i mutamenti di mandato che il ruolo stesso della poesia stava attraversando. Così come Valéry, diversamente da Mallarmé, agli occhi di Ungaretti «non fu mai un decadente»⁵⁸⁴, nella famosa intervista con Angioletti il poeta di Alessandria delinea un lucido profilo di sé situato ben al di là delle barriere dell'idealismo, quanto della decadenza⁵⁸⁵. Soprattutto Valéry possedeva, «all'opposto di Mallarmé», una mente analitica, cosicché il mallarméano mito della poesia «gli s'era andato sbriciolando per via; era, al termine dell'altra guerra [...] un mito diverso: il mito dell'intelletto»⁵⁸⁶.

D'altra parte la scelta valéryana, adottata a seguito della traumatica crisi di Genova del 1892, di abbandonare l'esercizio poetico per votarsi a un sistematico lavoro di scavo nello spazio dell'intelletto, appare evidentemente inconciliabile con l'assoluta sovranità che Mallarmé accorda alla parola lirica. Un simile mutamento di direzione è illustrato nel dettaglio da Valéry, e dallo stesso prende corpo, pur non sottraendo peso all'esemplarità della lezione impartita dal *maître* suo connazionale, la complessità delle istanze in cui si snoda l'evoluzione del suo pensiero:

⁵⁸² *Ibidem*.

⁵⁸³ Scrive Ungaretti: «Valéry non volle mai essere distaccato da Mallarmé [...]. Mallarmé inseguiva un mito che in sé tutto compendiasse, il mito della poesia, e nel fissarne i variabili fantasmi, insegnava quanta pienezza di coscienza dei mezzi espressivi usati, richiedesse l'esercizio di un'arte [...]. Fu la lezione trasmessa da Mallarmé e Valéry», in Id., *Testimonianze su Valéry...*, cit., p. 620.

⁵⁸⁴ Id., *Discorso per Valéry*, cit., p. 624.

⁵⁸⁵ «L'universo non ci sembra più», scrive Ungaretti, «una creazione dell'io, come pretendeva l'Ottocento. Sia pure aggressiva la nostra brama di vita, il mondo oggettivo per noi esiste, anche per conto suo», in Id., *Intervista con G.B. Angioletti: La poesia contemporanea è viva o morta?*, cit., p. 197.

⁵⁸⁶ Id., *Testimonianze su Valéry...*, cit., pp. 620-621.

Voilà ce que je prêtais à Mallarmé: un ascétisme trop conforme, peut-être, à mes jugements sur les Lettres; que j'ai toujours regardées avec de grands doutes sur leur vraie valeur. Comme l'enchantement qu'elles peuvent produire chez les autres implique, par la nature même du langage, une quantité de méprises et de malentendus *si nécessaires que la transmission directe et parfaite de la pensée de l'auteur*, si elle était possible, *entraînerait la suppression, et comme l'évanouissement des plus beaux effets de l'art*, il en résulte, pour celui qui s'attarde en cette réflexion, je ne sais quel ennui de se dépenser à spéculer sur l'inexact et à tenter de provoquer autrui à des émotions et à des pensées étonnantes et tout imprévues pour nous-mêmes, comme le seraient les conséquences d'un acte irréfléchi. [...] J'étais conduit par ces étranges remarques à ne plus accorder qu'une valeur de pur *exercice* à l'acte d'écrire: ce jeu, fondé sur les propriétés du langage, redéfinies à cette fin et généralisées avec précision, devant tendre à nous faire très libres et très sûrs dans son usage, et très détachés des illusions que ce même usage engendre, et sur lesquelles vivent les Lettres, - et les hommes⁵⁸⁷.

Una posizione certo ben più radicale, ma a ben vedere contigua a quella sostenuta dallo stesso Ungaretti, per il quale Mallarmé, benché «il peccato fu riscattato per tante altre vie», incorre a tratti nell'errore di nutrire «un'eccessiva fiducia nella potenza allusiva della parola [...] e di non calare la propria lucidità al livello di quella comune»⁵⁸⁸.

Si consideri, inoltre, l'altro dato di rilievo emergente da questo ultimo intervento: secondo Valéry, finanche l'idea più pura (innocente, chioserebbe Ungaretti), ciò che Mallarmé definiva il Verbo (da non confondere con il Linguaggio)⁵⁸⁹, è soggetta alla corruzione e all'alterazione determinata dal suo estrinsecarsi nell'artificiosità della lingua. L'opposizione tra il verbo e il linguaggio, sulla quale già Mallarmé riteneva indispensabile interrogarsi, si chiarirà in Ungaretti nella formulazione della personale dualità innocenza-memoria: attraversando tanto l'estetica di Bergson, quanto la poetica mallarméana, ma determinandosi compiutamente soltanto in relazione all'antinomia valéryana forma-materia, vale a dire mediante la riformulazione, diremo con Franco Musarra, «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»⁵⁹⁰.

Se Ungaretti arriva a riconoscere in Valéry «il poeta rappresentativo, il simbolo [...] della prima metà del ventesimo secolo»⁵⁹¹, è esattamente perché la sua opera, in prosa e in versi, riflette questa tortuosa dicotomia caratterizzante il «dramma moderno», in

⁵⁸⁷ P. Valéry, *Lettre sur Mallarmé*, *ÉL*, pp. 642-643.

⁵⁸⁸ G. Ungaretti, *Ancora per Mallarmé*, «Il Tevere», 2-3 ottobre 1929, in *SI*, p. 210.

⁵⁸⁹ Cfr. S. Mallarmé, *Œuvres complètes. Poésie-Prose*, Introduction, bibliographie, iconographie et notes par H. Mondor et G. Jean-Aubry, Gallimard, Paris 1945, pp. 398-399.

⁵⁹⁰ F. Musarra, *Risillabare Ungaretti*, Bulzoni-Leuven University Press, Roma-Leuven, 1993, p. 158.

⁵⁹¹ G. Ungaretti, *Discorso per Valéry*, cit., p. 624.

considerazione della quale, perso ogni valore sacrale, la poesia non era più considerabile, secondo la celebre formula mallarméana, «l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspect de l'existence: elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle»⁵⁹².

La modernità di Valéry risiederebbe allora, a dispetto di ogni accusa di astrazione, nel suo pieno calarsi nella realtà del proprio tempo, poiché avendo sempre «sommamente a cuore» la perfezione perseguita attraverso la ricerca condotta intorno alle possibilità del proprio mezzo espressivo, «trarrà il suo mestiere dalla tradizione», conformemente a un'arte – Leopardi insegna – insieme «antica e nuovissima»⁵⁹³.

Già in *Va citato Leopardi per Valéry?*, si ricorderà, Ungaretti rilevava come per Valéry la poesia avesse perso il suo statuto di «divinità verbale»⁵⁹⁴, ovvero detentrica e custode in sé di un valore assoluto, e si fosse reso necessario “confinare” il mistero grazie al lavoro dell'intelletto. Ciò non giustificerebbe, in ogni caso, la semplificazione e riduzione della sua opera al banale «cliché di Commedia dell'Intelletto», poiché la sua poesia, in quanto «canto e non prosa», dunque estranea alla forma ma anche alla *sostanza*-prosa, era costituita in egual misura di *sensibilità* e *hostinato rigore*. Peculiarità caratteristica, secondo Ungaretti, «di un cuore pieno di quel fuoco supremo che non si possiede senza possedere un *pudore* supremo»⁵⁹⁵. Mi sembra interessante notare, a tal proposito, come nella sopracitata intervista ad Angioletti, la «rivincita del *pudore*» si dichiara manifestarsi secondo due direzioni a tratti convergenti: «la prima [...] è quella della preziosità tecnica; la seconda, quella che chiamerò sogno»⁵⁹⁶. Tanto più significativo, allora, che in un articolo di due anni successivo Ungaretti introduca il concetto di “pudore” in relazione a quello di “mestiere”, per illustrare come un tale sentimento di compostezza fosse insito «nell'animo dell'artista»: in simili condizioni, «per vincere il tempo, [...] il *pudore* non aveva se non una risorsa: gli accorgimenti, il funambolismo, la disperazione del puro *mestiere*»⁵⁹⁷.

⁵⁹² S. Mallarmé, lettera da 27 giugno 1884 a Léo d'Orfer, «La Vogue», le 18 avril 1886, ora in *Correspondance complète (1862-1871) suivie de Lettres sur la poésie (1872-1898)*, Éd. de Bertrand Marchal, préface d'Yves Bonnefoy, Gallimard, Paris 1995, p. 226. Cfr. S. Mallarmé, *Propos sur la poésie*, recueillis et présentés par Henri Mondor, Ed. Du Rocher, Monaco 1946.

⁵⁹³ G. Ungaretti, *Discorso per Valéry*, cit., p. 632.

⁵⁹⁴ Id., *Va citato Leopardi per Valéry*, cit., p. 109.

⁵⁹⁵ Id., *Discorso per Valéry*, cit., p. 636 e p. 638. Corsivo mio.

⁵⁹⁶ Id., *Intervista con G.B. Angioletti: La poesia contemporanea è viva o morta?*, cit., p. 195.

⁵⁹⁷ Id., *Naufragio senza fine*, cit., p. 263. Corsivo mio. (Il brano è poi confluito nello scritto *Poesia e civiltà*, cit.). Sempre vivo è il gioco dialettico di rimandi interni tra le pagine degli scritti critici: così in *Difesa dell'endecasillabo* Ungaretti aveva dichiarato che tanto «più sarà agile e ricco il mezzo», meglio avrebbe saputo scandagliare e manifestarsi «con pudore più fine», (cit., p. 164), mentre in *Ragioni di una poesia* che «le cose», collocate «al loro vero posto» nella profondità del tempo, «ci meravigliano [...] per il loro pudore», cit., p. 752. Per una più approfondita disamina sull'uso ungarettiano del termine “pudore” si veda O. Macri, il

Per queste ragioni Valéry, mosso all'estremo «dal desiderio di capire, portava [...] lo strumento meraviglioso ch'era il suo intelletto a scoprire la parola sino [...] al punto dell'indicibile», nella ricerca di un'espressione a tal punto «colma di poesia da suggerire idea e sentimento del divino, da suggerire del divino un fisico senso»: nell'identificazione di *pudore* e *purezza* si coglie tanto il carattere ultimo della poesia pura, quella che «cerca se stessa, e ha un'utilità, ma di liberazione spirituale [...]»⁵⁹⁸, quanto il mistero della rivelazione poetica che resta «una meta irraggiunta se non in qualche raro supremo verso»⁵⁹⁹.

Ribadendo la costituzione antifilosofica dell'opera di Valéry, Ungaretti riporta nell'articolo alcuni versi tratti da *Aurora* e *Palme*, si sofferma quindi a considerare *La Jeune Parque*, *Le Cimetière marin* e alcuni versi dei *Fragments du Narcisse*, espressione di un dramma costituzionalmente valéryano di cui il poeta di Alessandria si fa interprete: il dramma del «continuo dissimularsi del tragico umano alla coscienza umana che vi si riflette per interrogarlo», il cui significato riposa nel riconoscimento dell'attimo irripetibile di assoluto, colto dalla parola poetica nell'atto di rifletterlo, ma si risolve in un incessante e drammatico fallimento, poiché l'emblema si dimostra «inafferrabile»⁶⁰⁰ e al poeta-Narciso non resta che farsi Eupalino, nel tentativo di plasmare, a partire dalla sua traccia, la tangibilità di una forma.

Sulla falsariga della parabola tracciata dal Poe della creazione onirica della realtà, l'altro grande polo di riflessione nella ricognizione dell'opera del *maître* torna quindi ad essere individuato nel processo di realizzazione dell'opera d'arte, nella misura in cui determini la suprema occasione, per l'*homo faber*, di raggiungere piena consapevolezza del proprio mezzo espressivo. Da Poe Valéry apprenderebbe che «per capire la genesi d'un opera d'arte si deve partire non da un'emozione iniziale, ma dai mezzi tecnici messi in opera dall'artista per produrre tale o tal altro effetto»⁶⁰¹. Non si tratta di eclissare la componente dell'ispirazione, ma di riconoscere che «non può stanarsi l'ispirazione se non dedicando attenzione ai mezzi tecnici»⁶⁰², scrive Ungaretti in un passaggio di particolare pregnanza, poiché compendia i criteri alla base della sua ferma opposizione all'estetica crociana.

L'accostamento di Valéry a Poe si spiega inoltre, come emerge dalla breve analisi avanzata da Ungaretti sulla *Jeune Parque*, in relazione alla tematica dell'*assoluto onirico* come

paragrafo *Teoria degli effetti. Il pudore*, contenuto in Id., *Il simbolismo nella poetica di G. Ungaretti*, cit., pp. 361-365 e ss.

⁵⁹⁸ Id., *Testimonianza su Valéry*, cit., p. 622

⁵⁹⁹ Ivi, p. 623.

⁶⁰⁰ Id., *Discorso per Valéry*, cit., p. 641.

⁶⁰¹ Ivi, pp. 629-630.

⁶⁰² Ivi, p. 630.

epicentro dei moti del pensiero antagonisti alle pulsioni, nonché nucleo profondo delle operazioni votate all'atto creativo:

Orizzontalità e verticalità continue sono in questa poesia, la continua ambivalenza di aspetti diversi e contemporanei di medesimi atti. Continuo effetto d'un'evocazione del sogno, tra sonno e veglia. Continuo effetto di balzi, di belluinità in una marcia irresistibile, inesorabile la quale accade e trascorre in uno stato di sonno. L'immortalità della vita è nel succedersi delle morti. [...] Eppoi nell'assoluto del sonno, l'oblio pieno, salvo dall'istinto di cui si va degradando la furia, e torna, ammutolendo, a crescere [...] ⁶⁰³.

«Il sogno stesso», scrive Ungaretti già nel 1926, «ci riconduce alla memoria» ⁶⁰⁴, essendo l'attività onirica – è Valéry a rivelarcelo –, la significazione del formale. In questo senso, come ha illustrato Diacono, il significato attribuito da Ungaretti al sogno non può arrivare a coincidere con il *Traum* di Freud e dei surrealisti, ma piuttosto con la *fancy* di Poe: non dimensione subcosciente, ma ipercosciente della psiche, veicolo e specchio per eccellenza delle funzioni e dei meccanismi dell'intelletto (non del suo carattere inconscio e pre-logico) e dunque *consapevolmente* preposta all'attività creativa e conoscitiva.

Allo stesso modo per Valéry, in opposizione a Freud, l'attività onirica non costituisce una condizione di alterità al pensiero, luogo del dissidio tra la coscienza e le sue pulsioni contrastanti: la sfera del sogno, in quanto regime per eccellenza entro il quale il pensiero vede applicate le proprie regole, è da considerarsi nella sua relazione di reciprocità biunivoca al pensiero desto ⁶⁰⁵: l'"implexe", il *virtuel actif* della coscienza – o meglio della coscienza nella sua dimensione potenziale, ma comunque motrice – nozione chiave dell'articolata concertazione teoretica valéryana ⁶⁰⁶, si pone in diretta opposizione al

⁶⁰³ Ivi, p. 643.

⁶⁰⁴ Id., *Innocenza e memoria*, cit., p. 134.

⁶⁰⁵ Si veda sull'argomento E. Crescimanno, *Implexe, fare, vedere. L'estetica nei Cahiers di Valéry*, Aesthetica, Palermo 2006.

⁶⁰⁶ Com'è noto, la nozione viene sviluppata da Valéry principalmente ne *L'idée fixe*, dove leggiamo (IF, p. 234): – J'appelle tout ce virtuel dont nous parlions, l'IMPLEXE. [...] – Mais, dites-moi un peu: Est-ce que votre *Implexe* ne se réduit pas à ce que le vulgaire, le common des mortels, le gros public, les philosophes, les psychologues, les psychopathes, - la foule enfin, - les Non-Robinson, appellent tout bonnement et simplement l'*Inconscient* ou le *Subconscient*? – Voulez-vous que je vous jette à la mer? ... Savez-vous que je hais ces gros mots... Et d'ailleurs, ce n'est pas du tout la même chose. Ils entendent par eux je ne sais quels ressorts cachés, et parfois, de petits personnages plus malins que nous, très grands artistes, très forts en devinettes, qui lisent l'avenir, voient à travers les murs, travaillent à merveille dans nos caves... Je ne veux à présent faire leur procès... Non, l'*Implexe* n'est pas *activité*. Tout le contraire. / Il est *capacité*. Notre capacité de sentir, de réagir, de faire, de comprendre, – individuelle, variable, plus ou moins perçue par nous, – et toujours imparfaitement, et sous des formes indirectes (comme la sensation de fatigue), – et souvent trompeuses». La sua elaborazione è però retrodatata alla prima decade del secolo, affidata ad alcune pagine dei *Cahiers*, dove si legge: «Implexes. / Un des faits les plus étonnants qui soient est l'état de disponibilité "discrète" qu'acquière les impressions et perceptions qui DEVIENNENT des éléments séparément APPELABLES et combinables, – comme les caractères mobiles. / L'ensemble des signes phono ou grapho-psychiques se constitue comme celui des "objets", celui des actes. Ils sont comparables à un clavier, et ceci

“complexe” dell’incosciente psicanalitico prescritto dal freudiano meccanismo di rimozione. Tanto il sogno, quanto la visione – matrice figurale del poema –, quali funzioni della coscienza, si intendono infatti per Valéry riconducibili entro il dominio dell’attività vigile.

Certamente non estraneo al contesto epistemico contemporaneo entro cui la “théorie motrice” conosce il suo sviluppo (contesto che non manca di influenzare la nozione stessa di memoria in Bergson, intesa quale «habitude automatique» preservata nei «mécanismes moteurs»)⁶⁰⁷, Valéry elabora una complessa teoria del sogno priva di precedenti, a questa altezza cronologica, poiché non soltanto del tutto irriducibile alle istanze freudiane, ma anzi profondamente divergente rispetto alle stesse. Il poeta di Sète torna a interrogarsi a lungo sulle modalità di applicazione delle sue regole: è l’immagine, o meglio il frammento figurale, il riconosciuto elemento di connessione tra la – seppur prossima – distanza tra il sogno e il pensiero vigile. Attraverso il formarsi di stadi successivi alla sua cellula germinativa, esso favorisce il costituirsi progressivo delle sequenze del pensiero, – inteso come potere corporeo, immaginativo e intellettuale a un tempo – assicurando alla coscienza il raggiungimento di quello stato vitale di *conscience de conscience*, dato dall’acquisizione delle proprie competenze metalinguistiche: la dimensione psicologica si fa propriamente poetica.

Ungaretti, che pure aveva esplorato con interesse la natura del processo per il tramite valéryano, non arriva mai – né del resto parrebbe sua intenzione – alla formulazione di simili postulati teorici in relazione alla tematica del sogno nella pratica gnoseologica⁶⁰⁸. Eppure, quella certa insofferenza per le istanze freudiane lamentata apertamente in più di un’occasione si fonda, in accordo con le teorie valéryane, su una premessa essenziale per la sua attività poetica: la convinzione che la nozione di “mistero” quale matrice intima, patrimonio embrionale della coscienza, dunque dell’esperienza esistenziale, necessiti, per generarsi, dell’esperienza verbalmente rappresentata, da cui ha origine il verso. Proprio a livello di prassi poetica, l’accezione surrealista del sogno e l’ideale di memoria ungarettiana ribadiscono la propria inconciliabilità:

fait invinciblement imaginer une simultanéité cachée d’éléments», cfr. Id., *CA*, XXII, p. 668; ivi, IV, p. 295; p. 546; p. 716.

⁶⁰⁷ H. Bergson, *Matière et Mémoire*, cit., p. 224 e p. 227. Il riferimento è in particolare agli studi di T. Ribot, *Les maladies de la mémoire*, Librairie Germer Baillière et Cie, Paris 1883; Id., *La vie inconsciente et les mouvements*, Félix Alcan, Paris 1914; e P. Janet, *Névroses et idées fixes*, Société Pierre Janet, Paris 1898.

⁶⁰⁸ Cfr. Id., *Freud e il freudismo*, «Lo Spettatore italiano», 12, 15 ottobre 1924, ora in R. Tordi, *Ungaretti e i suoi maîtres à penser*, cit. pp. 193-198. Negli articoli riportati da C. Ossola in *Filosofia fantastica...*, cit., emerge inoltre l’insofferenza di Ungaretti per quelle “scienze dello spirito”, polemicamente accostate ai nuovi “Maghi” della psicanalisi; cfr. in particolare la sezione *Dignità dell’uomo*, alle pp. 25-50.

Pensavo alla memoria, e non potevo non essere ingiusto col sogno. In verità non era ingiustizia; ma la persuasione, che stava maturandosi in me, che la poesia italiana non fiorisce se non in uno stato di perfetta lucidità: tecnica, sensazioni, logica, sogno o fantasia e sentimento: tutte queste cose per noi non hanno senso se simultaneamente non vivano oggettivate – oggettivate per un poeta, in una parola che canti⁶⁰⁹.

In conclusione di questa disamina sulla pagina critica ungarettiana nei suoi rapporti con il *maître* d'oltralpe, mi sembra possibile affermare che finanche il commosso ricordo di stima e ammirazione, affetto e gratitudine che Ungaretti tributa a Valéry in una fase così avanzata della sua esperienza umana e poetica, ne confermi il carattere profondo e operante ben oltre l'ufficialità della circostanza. Tenendo a rivendicare, con sostanziale onestà d'intenti, l'esito di un fecondo sodalizio intellettuale, la comunanza di spirito che lega *maître* e *disciple* è infatti allusa e al contempo sigillata dal sincero auspicio formulato nelle battute finali di quest'ultimo, lungo intervento: «[...] possa il nome di Paul Valéry sempre rammentare che Francia e Italia furono felici e donarono all'umanità sublimi opere quando si amarono sentendosi sorelle»⁶¹⁰.

4.5 In margine a un articolo ungarettiano:

Nota su Leopardi e Valéry

Se, come sostiene Hans Blumenberg, «l'invenzione è l'atto più significativo del mondo moderno» in quanto «forza plasmante di quell'impulso omogeneo che spinge l'uomo ad articolare un'autocomprensione radicale»⁶¹¹, la generale rivisitazione che Leopardi opera del concetto di *mimesis* lo pone al centro del discorso sulla modernità⁶¹². Già nel 1817, infatti, all'età di diciannove anni, poteva affermare con convinzione che «Non il Bello ma il Vero o sia l'imitazione della Natura qualunque, si è l'oggetto delle Belle Arti»⁶¹³.

Prendendo in esame alcune capitali riflessioni affidate alle pagine dello *Zibaldone*, del *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* e del *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, si intende, in questa breve sezione parentetica inserita *a latere* dell'oggetto primario della

⁶⁰⁹ Id., *Ragioni di una poesia*, cit., p. 752 (già in *Riflessioni sulla letteratura*, «Gazzetta del Popolo», 13 marzo 1935, in *SI*, p. 275).

⁶¹⁰ Id., *Discorso per Valéry*, cit., p. 644.

⁶¹¹ H. Blumenberg, *La legittimità dell'età moderna* (trad. it. a cura di C. Marelli), Marietti, Genova 1992, p. 206.

⁶¹² Per uno sguardo complessivo sull'evoluzione delle forme della rappresentazione è imprescindibile la lettura del celebre saggio di E. Auerbach, *Mimesis*, (trad. it. a cura di A. Romagnoli), Einaudi, Torino 1939; si veda anche C. Gentili, *Poetica e mimesis*, Mucci, Modena 1984.

⁶¹³ G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, I, ed. critica a cura di G. Pacella, Garzanti, Milano 1991, p. 77.

ricerca, ripercorrere gli itinerari leopardiani diretti a illustrare i fondamenti paradigmatici della categoria di *mimesis*, secondo un processo di risemantizzazione tale da modificare, ampliandolo, il concetto stesso del “vero”⁶¹⁴. Del resto, a partire dagli ultimi decenni del Settecento, la possibilità di concretizzare quanto auspicato dalla nascente teoria estetica nel segno di una rinnovata aspirazione ad una totale autarchia immaginativa, è conquista comune e prefigurata già dalla *Critica del Giudizio* di Kant, in cui il genio è definito quale «talento di produrre ciò per cui non si può dare una regola determinata»⁶¹⁵. Stante allora l’acquisito affrancamento della scrittura da ogni genere di scopo pedissequamente mimetico, l’annoso interrogativo di fondo resta da indagare: è possibile, attraverso il linguaggio, “raffigurare” la realtà? Concepire un’espressione linguistica, direbbe Valéry, in grado di dare forma all’idea?

Pur trattandosi, questo è evidente, di autori troppo diversi per essere accomunati nel tentativo di stabilire i termini di un’ipotetica influenza, tanto Leopardi quanto Valéry mi pare abbiano fornito la più articolata riflessione di età moderna sull’argomento.

Si è illustrato come lo stesso Ungaretti, a distanza di alcuni anni dall’intervento in cui istituiva un supposto parallelo tra i due autori, fosse disposto a riconoscere tutta l’ardita spregiudicatezza del raffronto; eppure, sia anche in forza di «passaggi obbligati dove due menti somme fatalmente s’incontrano»⁶¹⁶, un oggetto condiviso di riflessione ribadiva la legittimazione dell’accostamento: la capillare indagine sulle modalità di raffigurazione della realtà da parte del linguaggio letterario e sulla conseguente possibilità, per quest’ultimo, di tradurla in un sistema di segni che resta, irrimediabilmente, arbitrario («Quel paradoxe», scrive Valéry, «que l’art de manier les choses par des signes qui leur sont extérieurs et étrangers!»)⁶¹⁷.

⁶¹⁴ Notoriamente, esiste sul tema una vastissima bibliografia critica di riferimento, si vedano: C. Luporini, *Leopardi progressivo*, Editori riuniti, Roma [1947] 2006; G. De Robertis, *Saggio sul Leopardi*, Vallecchi, Firenze 1952; C. Galimberti, *Linguaggio del vero in Leopardi*, Olschki, Firenze 1973; W. Binni, *La protesta di Leopardi*, Sansoni, Firenze 1982; S. Gensini, *Linguistica Leopardiana. Fondamenti teorici e prospettive politico-culturali*, Il Mulino, Bologna 1984; C. Ferrucci, *Leopardi filosofo e le ragioni della poesia*, Marsilio, Venezia 1987; C. Ferrucci (a cura di), *Leopardi e il pensiero moderno*, Feltrinelli, Milano 1989; R. Damiani, *L’impero della ragione. Studi leopardiani*, Longo, Ravenna 1994; F. Ferrucci, *Il formidabile deserto. Lettura di Giacomo Leopardi*, Fazi, Roma 1998; G. Savoca, *Leopardi: profilo e studi*, Olschki, Firenze 2009; G. Manitta, *Giacomo Leopardi. Percorsi critici e bibliografici (2004-2008). Con appendice (2009-2012)*, Il Convivio, Castiglione di Sicilia 2015.

⁶¹⁵ I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, (trad. it. a cura di E. Garroni e H. Hohenegger), Einaudi, Torino 1999, p. 67.

⁶¹⁶ G. Ungaretti, *Discorso per Valéry*, cit. p. 624; un parallelo esplicito è proposto a più riprese nello scritto: «Valéry non fu mai un Decadente [...]. Ma Valéry ebbe a volte a provare un forte sentimento di decadenza, analogo a quello che ispirò il Leopardi. [...] La sua arte è antica e nuovissima, come al Leopardi piaceva fosse sempre un’arte degna del nome d’arte. [...] Mi sia anche lecito di segnalare la loro analoga ansia d’impossessarsi del sapere del proprio tempo e di ricercarne le origini e le conseguenze e di ragionarci su, e la loro analoga volontà di interpretare l’agitarsi del proprio tempo», ivi, p. 624; p. 632; p. 634.

⁶¹⁷ P. Valéry, *CA*, III, p. 793.

Le risposte offerte dal panorama letterario al medesimo interrogativo si moltiplicano nel corso del Novecento, percorrendo strade anche molto diverse tra loro; il comune terreno d'incontro si situa nel rilevare la necessità del "falso", vale a dire la possibilità, da parte della parola letteraria, di avvicinare in varia misura la realtà solo sottoponendola a un processo di alterazione-distorsione. Ascritte entro queste coordinate le illusioni di Leopardi, non meno che i sogni di Valéry⁶¹⁸, lungi dal costituire una dimensione di evasione necessariamente altra rispetto a quella della realtà fenomenica, svolgono al contrario un'operazione costruttiva della stessa, di funzionale mediazione alla sua rappresentazione.

Occorre a questo punto procedere per gradi cominciando col ricordare la necessaria premessa costituita, per Leopardi, dal magistero del cosiddetto *libertinage erudit* e delle dottrine filosofiche di Sei e Settecento (Da Cartesio e Leibniz a Vico a Herder), che pongono in essere la necessità di interrogarsi sulla natura dell'errore, dunque dell'illusione e della finzione. È esattamente da questo punto che diparte l'ininterrotta riflessione sul vero inaugurata da Leopardi nel 1815 con il *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*:

il mondo è pieno di errori e prima cura dell'uomo deve essere quella di riconoscere il vero [...]. È ben più facile insegnare una verità, che stabilirla sopra le rovine di un errore; è ben più facile l'aggiungere che il sostituire. [...] Bene spesso, però, come tutto giorno avviene, i dotti parteciparono ai pregiudizi del volgo, o ne accrebbero il numero, col persuaderlo di qualche errore, e sotto tale aspetto essi non debbono considerarsi separatamente dal resto del popolo⁶¹⁹.

Se ne potrebbe agevolmente dedurre che l'errore, identificato – conformemente a un retaggio certo di stampo illuministico – con l'insieme dei pregiudizi determinati per la maggior parte dalla credenza popolare, è per sua natura opposto al vero. Come si spiega allora il suo perdurare nel tempo e il suo trasmettersi in epoche anche molto diverse tra loro, oltreché la sua presenza diffusa presso filosofi e poeti? «Ho cercato bene spesso», prosegue Leopardi,

⁶¹⁸ A partire dal 1897 il sogno diventa uno degli argomenti privilegiati di riflessione nelle pagine dei *Cahiers* per la possibilità che offrirebbe, secondo Valéry, di analizzare i meccanismi che presiedono alla rappresentazione nei suoi automatismi interni. Nel *Monsieur Teste* si afferma infatti che il carattere puramente "mentale" della realtà può essere restituito attraverso le immagini che appaiono nei sogni. Si vedano nello specifico J. Robinson, *L'analyse de l'esprit dans les Cahiers de Paul Valéry*, Corti, Paris 1963; A. Pasquino, *I "Cahiers" di Paul Valéry. Una scienza in forma di metafora*, Bulzoni, Roma 1979; F.C. Papparo, *L'inquieto senso del possibile. Saggio sui "Cahiers" di Paul Valéry*, Liguori, Napoli 1990; M. Jarrety, *Paul Valéry devant la littérature. Mesure de la limite*, Puf, Paris 1992; G. Fedrigo, *Valéry et le cerveau dans les "Cahiers"*, L'Harmattan, Paris 2000; E. Crescimanno, *Implexe, fare, vedere: l'estetica nei "Cahiers" di Paul Valéry*, cit.

⁶¹⁹ G. Leopardi, *Poesie e prose, II*, a cura di R. Damiani e M.A. Rigoni, Mondadori, Milano 1988, p. 641.

di paragonare gli antichi coi moderni, e di far vedere che taluno degli errori, dei quali avea parlato, sussisteva tuttora nel popolo. Ho giudicato che potesse essere assai vantaggioso l'applicare ai moderni ciò che avea detto gli antichi, e il far servire alla nostra istruzione i loro falli. L'antichità somministra grandi lezioni ad un filosofo, quando è considerata in un modo proprio a farci profittare dell'esempio degli antichi⁶²⁰.

Ipotizzando che:

gli errori, come le comete, abbiano un periodo; che dopo qualche secolo, quando si è cessato di declamare contro di loro, ricompariscano essi sulla scena sotto un nuovo aspetto; e che gli uomini, sempre curiosi, sempre inquieti, sempre avidi di scoperte, dopo avere immaginate, adottate e rigettate successivamente opinioni e sistemi, tornino ad abbracciare ciò che aveano rifiutato, e a calcare, senza avvedersene, le pedate impresse dai loro maggiori⁶²¹.

Caratteristiche simili attribuite all'errore, pertanto, non appaiono negativamente connotate, ma imputabili altresì a un senso diffuso di inquietudine, sete di "curiosità" e "avidità di scoperte", inclinazioni antitetiche al pregiudizio popolare e afferenti piuttosto alla necessità di ampliamento dell'orizzonte conoscitivo. I presupposti della critica degli errori di ascendenza illuministica vengono a cadere nel momento stesso in cui si ammetta che l'errore possa annidarsi nella natura della ragione, che sia in qualche modo connaturato alla ricerca del vero, essendo la curiosità non solo «madre del sapere e degli errori», ma anche «quello che doveva necessariamente esser preceduto da questi»⁶²². L'acquisita consapevolezza della radicata tendenza umana all'errore, della sua forza inestinguibile, cui non è più assegnato, come voleva la cultura dei Lumi, uno statuto puramente negativo di semplice "non verità", legittima e rinforza, paradossalmente, l'evidenza del vero, la sua presenza sensibile: «una gran parte delle verità, che i filosofi hanno dovuto stabilire, sarebbe inutile se l'errore non esistesse. Un'altra parte delle medesime è resa tutt'ora inutile per molti dagli errori che in effetti sussistono»⁶²³. Ecco allora che ciò che inizialmente si palesava agli occhi del poeta come semplice errore subisce un decisivo processo di assimilazione all'interno della più articolata sfera semantica dell'"illusione":

Le illusioni non possono esser condannate, spregiate, perseguitate se non dagli illusi, e da color che credono che questo mondo sia o possa essere veramente qualcosa, e qualcosa di bello. Illusione capitalissima: e quindi il mezzo filosofo combatte le illusioni perché appunto è illuso, il vero filosofo

⁶²⁰ Ivi, p. 642.

⁶²¹ Ivi, pp. 754-755.

⁶²² Ivi, p. 761.

⁶²³ Ivi, p. 681.

le ame e predilige, perché non è illuso: e il combattere le illusioni in genere è il più certo segno d'imperfettissimo e insufficientissimo sapere, e di notevole illusione⁶²⁴.

La contiguità che lega realtà e finzione è testimoniata, ricorda Leopardi, tanto dall'evoluzione della voce "favella", quanto riproposta da quella dei termini *mythos* e *logos*, per la quale l'uno rappresenterebbe la connaturale espressione linguistica dell'altro e non il suo puro stato progettuale:

Favella e favellare derivano evidentemente da fabula e fabulari mutato al solito il b in v, come da fabula diciamo pure favola; onde è come se dicessimo fabella e fabellare. Qui non c'è niente di notevole o strano [...]. Ma che ha da far la favella e il favellare col favoleggiare e colle favole? Qui appunto consiste il singolare e l'osservabile di questa derivazione. Perocché l'antico e primitivo significato di fabula, non era favola, ma discorso, da *for faris*, quasi piccolo discorso, onde poi si trasferì al significato di *ciancia nūgae*, e finalmente di finzione e racconto falso. Appunto come il greco *mythos* nel suo significato proprio, valeva lo stesso che *logos* [...]. Del resto come *mythos* e fabula vuol dire al tempo stesso discorso e favola, e da quel primo significato fu trasferito al secondo così viceversa nella nostra lingua novella e novellare, dal significato di favola o racconto, trasferiti a quello di ciancie o di favella, hanno parimente nel tempo stesso il valore di favola e di discorso. V. la Crusca⁶²⁵.

È singolare osservare come anche Valéry rintracci nel "falso" la radice originaria del discorso "vero"⁶²⁶: «le rôle de l'inexistant existe; la fonction de l'imaginaire est réelle; et la logique pure nous enseigne que *le faux implique le vrai*»⁶²⁷. L'indiscussa posizione di centralità attribuita all'"inesistente", tale che «le faux supporte le vrai» e «le vrai se donne le faux pour ancêtre, pour cause, pour auteur, pour origine et pour fin, sans exception ni remède», secondo una sorta di *loi absolue*, fa sì che «toute origine, toute aurore des choses est de la même substance que les chansons et que les contes qui environnent les berceaux [...] toute antiquité, toute causalité, tout principe des choses sont inventions fabuleuses»; e poiché «mythe est le nom de tout ce qui n'existe et ne subsiste qu'ayant la parole pour cause»⁶²⁸, la costruzione del linguaggio, l'origine di ogni discorso, coincidono con la favola:

La parole est ce moyen de se multiplier dans le néant. [...] On ne peut même en parler sans mythifier encore, et ne fais-je point dans cet instant le mythe du mythe pour répondre au caprice d'un mythe? Oui, Je ne sais que faire pour sortir de ce qui n'est pas, chères âmes! Tant la parole nous peuple et

⁶²⁴ G. Leopardi, *Zibaldone*, I, cit., p. 1715.

⁶²⁵ Ivi, pp. 497-499.

⁶²⁶ Per la formulazione dell'ipotesi concettuale e ulteriori approfondimenti cfr. A. Mazzarella, *La potenza del falso. Illusione, favola e sogno nella modernità letteraria*, Donzelli, Roma 2004, in particolare alle pp. 85-90.

⁶²⁷ P. Valéry, *Au sujet d'Eureka*, *ÉP*, p. 862.

⁶²⁸ Id., *Petite lettre sur les mythes*, ivi, p. 966 e pp. 693-694.

peuple tout, que l'on ne voit comment s'y prendre pour s'abstenir des imaginations dont rien ne se passe... [...] C'est pourquoi il m'est arrivé d'écrire certain jour: Au commencement était la Fable!⁶²⁹

Una favola non più qualificata come declinazione particolare del linguaggio o contenuto specifico del discorso, ma in quanto articolazione stessa del *logos*: alterando il corso dell'ordinario processo dialettico che determina la costituzione della realtà in quanto tale, il *logos* torna, come già in Leopardi, a ribadire la sua equivalenza al *mythos*.

A tre anni di distanza dal *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, Leopardi torna sull'argomento spostando l'oggetto della sua riflessione dalle caratteristiche antropologiche dell'errore al paradigma che ne favorisce la trasmissione: l'inganno fantastico. Esso è prerogativa peculiare di quella che Leopardi definisce facoltà immaginativa, poiché è informato da principi diversi ma non opposti a quelli del vero, e per tale ragione non soltanto vi coesiste ma persino lo presuppone. È infatti la natura stessa a richiederne il costante appello, giacché, nel suo corso immutabile, «non si palesa ma si nasconde» alle leggi della ragione e ai suoi schemi restrittivi: «non vogliamo», scrive Leopardi, che

il poeta imiti altri poeti, ma la natura, né che vada accattando e cucendo insieme ritagli di roba altrui; non vogliamo che il poeta non sia poeta; vogliamo che immagini e trovi, vogliamo ch'avvampi, ch'abbia mente divina, che abbia impeto e forza e grandezza di affetti e di pensieri, vogliamo che i poeti dell'età presente e delle passate e avvenire sieno simili quanto è forza che sieno gl'imitatori di una sola e stessa natura, ma diversi quanto conviene agl'imitatori di una natura infinitamente varia e doviziosa⁶³⁰.

I romantici italiani ai quali è indirizzato il discorso, semplicemente, non ne hanno coscienza, e si ostinano a rivendicare come proprio e innovativo l'appello ad una facoltà immaginativa che intendono unicamente avulsa dalla tirannia dei modelli, ignorando che il suo principio costitutivo risiede da sempre nella capacità di aderire alla “maraviglia” della natura nella sua varietà multiforme, «da quale non si cambia né incivilisce»⁶³¹. Perciò, scrive Leopardi:

Il Cavaliere dunque e col Cavaliere i romantici quando gridano che il poeta nel fingere s'adatti ai costumi e alle opinioni nostre e alle verità conosciute presentemente, non guardano che il poeta non inganna gl'intelletti né gl'ingannò mai [...] ma solamente le fantasie; [...] infatti sappiamo che il poeta si come per cristiano e filosofo e moderno che sia in ogni cosa, non c'inganna mai l'intelletto, così

⁶²⁹ Ivi, pp. 963-966.

⁶³⁰ G. Leopardi, *Poesie e prose, II*, cit., p. 389.

⁶³¹ Ivi, p. 365.

per pagano e idiota e antico che si mostri, c'ingannerà l'immaginazione ogni volta che fingerà da vero poeta⁶³².

Ecco finalmente chiarito l'assunto dal quale questa breve appendice ha preso le mosse: essendo la natura intrinsecamente caratterizzata dalla tendenza alla varietà, il tentativo di aderire quanto più possibilmente alle sue fattezze si risolve nella capacità di riprodurre tale impulso dinamico assecondando una *vis* inventiva svincolata da legami normativi di sorta. Ne risulta che gli "inganni fantastici", in quanto unico veicolo di mediazione e riproduzione della natura medesima, sono al contempo una via d'accesso privilegiata al vero, poiché permettono di addentrarsi in quel territorio *assai più vasto* in cui il *caro immaginar* esercita il suo potenziale conoscitivo:

qui potrei discorrere della foggia d'imitare tenuta dai romantici, e considerandola rispetto al fine della poesia ch'è il diletto, rammemorare ch'esso diletto quando scaturisce dalla imitazione del vero, non procede soltanto dalle qualità degli oggetti imitati, ma in oltre specialissimamente ed essenzialmente dalla meraviglia che nasce dal vedere quei tali oggetti quasi trasportati dove non pareva appena che si potesse, e rappresentati da cose che non pareano poterli rappresentare; di modo che infiniti oggetti i quali in natura non dilettono punto, imitati dal poeta o dal pittore o da altro tale artefice dilettono estremamente; e altri che diletavano anche reali, dilettono da vantaggio imitati⁶³³.

Se le illusioni e gli *ameni inganni* si rivelano necessari a Leopardi non è insomma perché suggeriscono una via di fuga dalla realtà contingente, ma proprio perché, all'opposto, costituiscono l'unico strumento di mediazione attraverso cui è possibile avvicinare le molteplici parvenze del vero.

In quanto tramite sensibile dell'idea, l'illusione necessita dell'immagine, veicolata dalla parola, per mostrarsi nella sua evidenza: idea, illusione e immagine non sussistono in quanto parti di un rapporto giustappositivo, ma coesistono contestualmente l'una all'altra:

Un'idea senza parola o modo di esprimerla, ci sfugge, o ci erra nel pensiero come indefinita e mal nota a noi medesimi che l'abbiamo concepita. Colla parola prende corpo, e quasi forma visibile, e sensibile, e circoscritta⁶³⁴.

La polemica di Leopardi è infatti rivolta verso coloro i quali, romantici italiani compresi, tendono a considerare le immagini come integrale espressione del vero. Ma se la verità non arriva mai a corrispondere l'oggetto in sé, ne consegue facilmente che neppure la forza figurativa del linguaggio potrà aspirare alla rappresentazione esaustiva del vero. Si

⁶³² Ivi, p. 353.

⁶³³ Ivi, pp. 418-419.

⁶³⁴ G. Leopardi, *Zibaldone*, I, cit., pp. 94-95.

tratta, come si è accennato, della tesi già avanzata nel *Discorso*, in un contesto in cui tuttavia non era ancora pienamente chiaro all'autore il ruolo determinante del linguaggio nei processi cognitivi, o, in termini valéryani, il suo statuto di demarcatore dello spazio della coscienza.

In altre parole, la percezione della realtà circostante sarebbe condizionata dal linguaggio che utilizziamo e dai limiti imposti dal suo prodursi: «I limiti del mio linguaggio significano i limiti del mondo»⁶³⁵, scrive Ludwig Wittgenstein nel suo *Tractatus* enunciando uno degli assiomi più pervasivi della moderna filosofia del linguaggio: Leopardi ne aveva raggiunta piena coscienza circa un secolo prima. Sarà infatti a partire dal 1820 che la questione comincerà a porsi in termini più specifici, o meglio propriamente filosofici, come avrà a definirli Leopardi, tali da domandare «tanta profondità di concetti quanta può capire nella mente umana»⁶³⁶:

L'uomo senza la cognizione di una favella, non può concepire l'idea di un numero determinato. Immaginatevi di contare trenta o quaranta pietre, senz'averne una denominazione da dare a ciascheduna, vale a dire una, due, tre, fino all'ultima denominazione, cioè trenta o quaranta, la quale contiene la somma di tutte le pietre e desta l'idea che può essere abbracciata tutta in uno stesso tempo dall'intelletto e dalla memoria, essendo complessiva ma definitiva ed intera⁶³⁷.

Delle teorie semiologiche lockiane-condillachiane, inserite nell'ambito di un più radicale indirizzo materialistico («la mente nostra non può non solamente conoscere, ma neppure concepire alcuna cosa oltre i limiti della materia»)⁶³⁸, Leopardi faceva derivare l'ipotesi per la quale l'ufficio primario del segno risiedesse nella facoltà di condizionare la genesi dell'idea, piuttosto che in quella di limitarsi a rifletterla: essendo, però, l'esperienza della realtà un dato inconsistente, non esiste neppure alcun reale fondamento pre-esistente a questo atto poetico, come lo definirebbe Valéry, cosicché la materialità del segno arriva a determinare un'assoluta coincidenza tra processo di «simbolizzazione» e processo di «definizione» dell'idea, tra le figure di pensiero e quelle di stile. Queste figure, scrive Valéry

⁶³⁵ L. Wittgenstein, *Tractatus logicus-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, (trad. it. a cura di A.G. Conte), Einaudi, Torino 1964, p. 28. Di contro, spiega Mazzarella: «[...] il linguaggio non può oltrepassare l'ambito della propria articolazione materiale, non può mai designare un'essenza che non sia già linguisticamente predicabile. Per questo è costretto a evocare la propria preistoria attraverso favole, attraverso immagini destituite di qualsiasi fondamento, di qualsiasi verità accreditata», in Id., *La potenza del falso...*, cit., p. 88.

⁶³⁶ G. Leopardi, *Zibaldone*, I, cit. p. 342.

⁶³⁷ Ivi, pp. 360-361.

⁶³⁸ Ivi, p. 601.

[...] jouent un rôle de première importance, non seulement dans la poésie déclarée et organisée, mais encore dans cette poésie perpétuellement agissante qui tourmente le vocabulaire fixé, dilate ou restreint le sens des mots, opère sur eux par symétries ou par conversions, altère à chaque instant les valeurs de cette monnaie fiduciaire; [...] Personne ne recherche dans l'examen approfondi de ces substitutions, de ces notations contractées, de ces expédients, si vaguement définis jusquici par les grammairiens, les propriétés qu'ils supposent et qui ne peuvent pas être très différentes de celles que met parfois en évidence le génie géométrique et son art de se créer des instruments de pensée de plus en plus souples et pénétrants⁶³⁹.

La funzione del segno dev'essere radicalmente ripensata una volta che, in base alla teoria dell'immaginazione,

si acceda a una visione unitaria e insieme dinamica della conoscenza, in cui l'accensione del processo gnoseologico dipende da principi non "razionali" ma [...] "naturali", ovvero sia immaginativi sia intellettivi. [...] Così, fin dalla già ricordata pagina 1650 dello Zibaldone, la dinamica dell'immaginare, vista come costitutiva della poesia e della filosofia, ha il suo luogo precipuo nel linguaggio⁶⁴⁰.

La parola, in ultima istanza, si offre come indispensabile supporto alla creazione, oltreché alla fissazione e all'oggettivazione dell'idea; in termini più ardimentosi: noi vediamo solo ciò che siamo in grado di nominare, giacché lo spirito umano:

non ha mai potuto formarsi un'idea totalmente chiara di una cosa non affatto sensibile, se non ravvicinandola, paragonandola, rassomigliandola alle sensibili, e così, per certo modo, incorporandola. [...] Ma tutte queste idee non le ha espresse se non che nel sopraddetto modo, cioè o con metafore ec. Prese immediatamente dal sensibile, o con nuove modificazioni e applicazioni di quelle parole applicate già [...] a cose meno soggette ai sensi, facendosi scala da quelle applicazioni già fatte, ricevute, e ben intese, ad altre più sottili, ed immateriali⁶⁴¹.

Sarà a questo punto utile considerare il ruolo decisivo svolto dalla metafora, figura discorsuale che presiede all'istituzione dell'analogia: se l'immaginazione possiede il mirabile potere di far «vedere dei rapporti tra cose disparatissime, trovare dei paragoni, delle similitudini astrusissime e ingegnosissime», accomunando poeta e filosofo nella facoltà di «ravvicinare e rassomigliare»⁶⁴², la metafora risulta essere la modalità espressiva che meglio favorisce lo sviluppo del processo cognitivo: «né ciò [accade] solo mediante

⁶³⁹ P. Valéry, *Questions de poésie*, TPE, pp. 1289-1290.

⁶⁴⁰ S. Gensini, *Leopardi filosofo del linguaggio e la tradizione italiana*, in *Leopardi e il pensiero moderno*, cit., pp. 182-197, p. 190.

⁶⁴¹ G. Leopardi, *Zibaldone*, I, cit. pp. 1389-1390.

⁶⁴² Ivi, p. 1650.

esprese similitudini o paragoni, ma col mezzo di epiteti nuovissimi, di metafore arditissime, di parole contenenti esse sole una similitudine ec.»⁶⁴³.

Anche Valéry si sofferma a lungo a considerare la *divine analogie* in relazione all'uso privilegiato che permette di «varier les images, de les combiner, de faire coexister la partie de l'une avec la partie de l'autre et d'apercevoir, volontairement ou non, la liaison de leurs structures»⁶⁴⁴. Esattamente a partire dai procedimenti analogici, «fondamenti della filosofia moderna e anche della stessa nostra cognizione»⁶⁴⁵, Leopardi fa discendere la possibilità di approssimare le sembianze del vero: occorre perciò che le parole tentino di figurare le idee malgrado la distanza che vi è incolmabilmente frapposta, poiché se mai l'immagine arriverà ad aderire perfettamente alla realtà, è altresì vero che non può costituzionalmente esistere una verità al di fuori dell'immagine che ne restituisce il linguaggio, unica espressione dell'idea, ancorché imperfetta, realmente tangibile. La potenza del linguaggio risiede precisamente in tale carattere "ipotetico" del segno, e vi permane anche laddove la desolante constatazione del Nulla giunga a imporsi, nella riflessione leopardiana, come essenza costitutiva della realtà: «la scrittura stessa», scrive Giuseppe Leonelli,

[...] è oggetto dell'opera in prosa del Leopardi. Le Operette come fiumi allargano nel vuoto i dati di una realtà che non esiste se non come fantasma: tutto quel che traspare dalla pagina appare come mera possibilità, assenza di realtà al di fuori del linguaggio. Anche i dati più corposi, quelli che mostrano [...] una possibilità di richiamo alle *choses*, sottolineano nell'organismo espressivo il proprio carattere di parole: parole che sprigionano i propri errori secolari, mere parvenze d'essere, uniche realtà del linguaggio restituite con la consistenza delle immagini oniriche al mondo del Nulla⁶⁴⁶.

Elaborando in forma compiuta siffatti principi teorici, Leopardi anticipa gli esiti a cui giungerà, in tempi più maturi, un altro nume della modernità come Charles Baudelaire: «Preferisco contemplare certi scenari teatrali, dove trovo», scrive Baudelaire, «espressi con la sapienza dell'arte e concentrati in figura tragica, i miei sogni più cari. Queste cose, proprio perché false, sono infinitamente più vicine al vero; mentre la maggioranza dei nostri paesaggisti mentono, appunto perché hanno tralasciato di mentire»⁶⁴⁷. Intendendo l'immaginazione come «regina del vero, e il possibile è una provincia del vero», essa si palesa «concretamente congiunta con l'infinito»⁶⁴⁸; ed eleggendola a principio formativo

⁶⁴³ *Ibid.*

⁶⁴⁴ P. Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard De Vinci*, cit., p. 1159.

⁶⁴⁵ G. Leopardi, *Zibaldone*, I, cit., p. 66.

⁶⁴⁶ G. Leonelli, *Le Operette Morali e le illusioni della scrittura*, in Id., *Il lettore di se stesso. Da Voltaire a Pasolini*, Aragno, Torino 2004, pp. 11-15, p. 14.

⁶⁴⁷ C. Baudelaire, *Scritti sull'arte*, (trad. it. a cura di G. Guglielmi e E. Raimondi), Einaudi, Torino 1981, p. 265.

⁶⁴⁸ Ivi, pp. 223-224.

privilegiato degli impulsi cognitivi, si converte al contempo in tramite per eccellenza di ogni possibile corrispondenza che si voglia libera di interagire arbitrariamente grazie al potere associativo esercitato dall'analogia e dalla metafora. Nell'affermare che i sensi morali «del colore, del contorno, del suono e del profumo»⁶⁴⁹ siano all'origine di ogni immaginazione, inoltre, Baudelaire sembra quasi risillabare la famosa teoria del piacere leopardiana, ferme restando, va da sé, la distanza storico-culturale che separa i due autori e le dissonanti premesse speculative che ne informano il rispettivo pensiero, prima su tutte la matrice di ordine materiale, piuttosto che spirituale, della succitata teoria in Leopardi differentemente da Baudelaire.

Se dunque, come si è tentato di illustrare, è possibile risalire – in chiave puramente ideale – da Valéry a Leopardi passando per Baudelaire (ma il tessuto di riferimenti potrebbe potenzialmente ampliarsi ancora oltre seguendo il filo rosso dell'implicazione metaletteraria) è perché esiste un dato di naturale continuità che lega fatalmente le menti superiori di ogni epoca, permettendo loro di incontrarsi e riconoscersi sulla falsariga di alcune tappe obbligate: le stesse, percorse in tempi straordinariamente precoci da Leopardi, ne fanno, una volta di più, un nume della nostra modernità.

⁶⁴⁹ Ivi, p. 240.

CAPITOLO V

SUGGERZIONI TEMATICHE E FONDAMENTI METODOLOGICI DELLA POETICA UNGARETTIANA

5.1 Matrici figurali della simbologia identitaria ungarettiana

È nella città natale di Alessandria d'Egitto che Ungaretti inizia a dar prova delle sue prime sperimentazioni poetiche⁶⁵⁰. Culla dell'infanzia e degli anni della prima formazione, la più grande città del paese situata sulla costa mediterranea, nonché principale nodo portuale egiziano, era allora popolata da abitanti provenienti da ogni parte del mondo: lo stesso poeta, nato da genitori toscani, cresciuto con una balia sudanese e una domestica croata, ricorda con queste parole la vivace atmosfera respirata in quegli anni giovanili:

I miei compagni erano ragazzi che appartenevano a tutte le credenze religiose e alle più varie nazionalità. È un'abitudine presa fin dall'infanzia quella di dare, certo, un'importanza alla propria nazionalità, ma insomma di non ammettere che non potesse essermi fratello chi ne avesse un'altra⁶⁵¹.

Su questo scenario multietnico e al contempo così ricco di tradizione va collocata l'inclinazione a un certo autobiografismo lirico messo in rilievo dall'autore nel rintracciare l'impulso originario alla sua ispirazione. Di certo, già nel 1919, con l'edizione Vallecchi di *Allegria di Naufragi*, l'esperienza poetica di Ungaretti presenta in sé un carattere compiuto, il cui nucleo primigenio è intimamente legato all'Egitto, poiché è in un simile contesto geografico-culturale che trovano soluzione le linee conduttrici della produzione lirica

⁶⁵⁰ La notizia di un primo componimento lirico, scritto per un coetaneo e amico intorno ai quindici anni, ci è fornita da Ungaretti stesso, che scrive: «[...] Era nostro vicino un funzionario d'origine francese, francese ed alto funzionario dello Stato egiziano. Aveva un figlio della mia età. Quel bimbo era fisicamente o forse anche di mentalità l'opposto di quello che ero io. Aveva perduto la mamma; ma la tenerezza che aveva trovato in suo padre, e negli zii e nelle zie, sostituiva in qualche modo l'affetto materno. Era di molta grazia, d'una grande agiatezza nei modi. M'attraeva come attraeva nello spiazzo dove giocavamo tutti i nostri compagni. Era una specie di re. C'è stata per me quell'idolatria, un'idolatria, ed è forse il più forte affetto, la più grande amicizia che io abbia avuto nella vita. Nulla so di paragonabile a quell'attaccamento. [...] Dopo la morte di suo padre, [...] egli era in collegio, e io ne stavo fuori allora. Credo che la data di nascita di quel ragazzo fosse il primo maggio. Certo, rammento bene, era nato il primo maggio, e, per il suo compleanno, ecco, mi nacque un sonetto. [...] Quel sonetto, dove esprimevo allora un po' tutto il cumulo di sentimenti che Alcide - questo il nome del ragazzo - faceva vivere in me, glielo feci pervenire. Avevamo compiuto, lui ed io, quindici anni, non eravamo più bambini e quel ragazzo, la sera, era un ragazzo avventuroso, scappava dalla scuola e venne anche a vedermi per ringraziarmi del sonetto che gli avevo mandato. È uno dei ricordi più commoventi della mia vita.», in Id., Nota introduttiva a *TP*, pp. 498-502.

⁶⁵¹ Ivi, p. 504.

coeva e futura. In primo luogo, grazie al clima culturale autonomo che svincola il poeta dalla necessità una scelta, più o meno consapevole, più o meno suggestionata, rispetto alle vocazioni del panorama letterario italiano contemporaneo, sia pure per rifiutarle, come avvenne per tutti i maggiori poeti italiani della generazione di Ungaretti: non era debito, per l'autore, fare i conti con l'accademismo carducciano, non con il dannunzianesimo né con il pascolismo di maniera. La novità riguarda principalmente la metrica: in una lettera a Giovanni Papini del 2 giugno 1916 dalla Zona di guerra, Ungaretti scrive: «Benché faccia poesia da quattordici anni ([...]) non ho mai scritto un verso “a ritmo di piedi” mai, neanche da ragazzo. [...] Quando in Italia erano tutti dannunziani, ero in un'altr'aria, di già), son giovane»⁶⁵².

Il poeta può insomma beneficiare della felice sorte di stabilire in autonomia le fondamenta della propria identità poetica, che non sarà, certo, scevra di influenze esterne, segnatamente francesi, ma in virtù di questa autodeterminazione di nascita manterrà sempre una totale unicità d'espressione. Mengaldo parla a tal proposito di “extraterritorialità” culturale che permette al poeta di «aggredire i nostri istituti formali con un tale urto rivoluzionario»⁶⁵³. Del resto, una verosimile possibilità di subire influenze letterarie è dimostrata dalla *facies* delle prime liriche pubblicate, su «Lacerba», a seguito di una iniziale presa di contatto con l'Italia, e definite da De Robertis “palazzeschiane” (ma, aggiungo, viva è anche lezione di Pea) in riferimento all'andatura dell'insistito ritornello del *Paesaggio d'Alessandria d'Egitto* – che recita «E chi se ne frega» – o al beffardo «Marameo!» di *Cresima*. Sarà tuttavia lo stesso Ungaretti a precisare come tale inclinazione palazzeschiana-crepuscolare sia in realtà da imputare a un processo di derivazione di grado secondario:

[...] De Robertis suggerisce come primo mio incontro con altri poeti quello con i crepuscolari. È inesatto. Se si esaminano le poesie che precedono l'apparato del De Robertis e anche le poesie che precedono Il Porto Sepolto, ci si accorge di due contraddittorie influenze francesi, quella di Laforgue e quella di Mallarmé: già, Mallarmé. Sono influenze dovute al fatto della mia educazione francese. Se si studia la letteratura di quei tempi ci si accorgerà che Laforgue ha esercitato una grande influenza sui poeti, su T.S. Eliot e su Pound, e sullo stesso Apollinaire, e, da noi, su Corazzini e su Palazzeschi. L'influenza di Laforgue fu dunque fortissima anche sui crepuscolari. Dunque non si tratta nel mio caso di derivazione da crepuscolari, prima che trovassi la mia originale espressione, che non sarà più quella di Laforgue né di altri⁶⁵⁴.

⁶⁵² Id., *Lettere a Giovanni Papini 1915-1948*, cit., p. 43.

⁶⁵³ P.V. Mengaldo, (a cura di) *Poeti italiani del Novecento*, cit., p. 384.

⁶⁵⁴ G. Ungaretti, Note a *La Terra Promessa, (Prima Lezione)*, TP, pp. 547-548.

Unitamente a *Notte di maggio*, *Fase d'oriente*, *Fase*, *Tramonto* e *Silenzio*, sono queste le liriche in cui è da principio rivenuto «il famigliare miraggio d'Alessandria»⁶⁵⁵ e nelle quali trova fondamento uno stato psicologico tanto dipendente dall'esperienza biografica da indurre il poeta a descriverle come «ciò che saranno tutte le [...] poesie che verranno dopo»⁶⁵⁶. Le liriche appartengono alla stagione poetica che precede *Il Porto sepolto* (1916, allargato in *Allegria di naufragi* nel 1919 e poi ricostituito nelle edizioni dell'*Allegria*, tra il 1931-36 e il 1942), anticipando pertanto il ciclo della poesia di guerra che raccoglie i “versicoli” dal fronte elaborati, già, sotto forma di vestigia della memoria: dall'infanzia alla giovinezza trascorse in un quartiere periferico della città di Alessandria d'Egitto, sino all'incontro con l'Italia, la *Terra promessa* dei suoi genitori, i temi dell'esordio artistico rinvergono nel favoloso racconto dell'antico porto sepolto di Alessandria il nucleo della preistoria poetica ungarettiana:

[...] mi parlavano d'un porto, d'un porto sommerso, che doveva precedere l'epoca tolemaica, provando che Alessandria era un porto già prima d'Alessandro, che già prima d'Alessandro era una città. Non se ne sa nulla. Quella mia città si consuma e s'annienta d'attimo in attimo. Come faremo a sapere delle sue origini se non persiste più nulla nemmeno di quanto è successo un attimo fa? Non se ne sa nulla, non ne rimane altro segno che quel porto custodito in fondo al mare, unico documento tramandatoci d'ogni era d'Alessandria⁶⁵⁷.

Il porto *sommerso* allude, notoriamente, a ciò che «rimane in noi, indecifrabile»⁶⁵⁸ e all'essenza della poesia come strumento di ricerca di un simile «inesauribile segreto»⁶⁵⁹, attraverso l'attimo di folgorante illuminazione concesso dalla parola, per rimbaudiano dono di veggenza poetica. Tale evidente rifiuto di ogni indugio naturalistico viene sconfessato dal riaffiorare delle immagini del vissuto che lo ancorano alla dimensione contingente dell'esistenza; eppure, le stesse liriche di guerra, senza dubbio più concentrate sulla misura del presente, nascono da una vibrazione nostalgica che rende la contemplazione del presente immediato ricordo: eccovi il tema del deserto «nel solleone del miraggio»⁶⁶⁰ e le cantilene arabe che costituiscono la memoria degli anni egiziani; quindi il mare, il porto e il motivo del viaggio che si legano alla dolorosa vicenda dell'emigrante, dell'esule. La poesia del *Porto Sepolto* nasce infatti nel deserto e da esso

⁶⁵⁵ Id., Note a *L'Allegria*, TP, 517.

⁶⁵⁶ Id., Nota introduttiva a TP, p. 511. Sul primissimo tempo della poesia ungarettiana si veda l'importante studio di L. Rebay, *Le origini della poesia di Ungaretti*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1962.

⁶⁵⁷ Ungaretti, Note a *L'Allegria*, cit., p. 520.

⁶⁵⁸ *Ibid.*

⁶⁵⁹ Id., *Il Porto sepolto*, A, p. 23, vv. 6-7.

⁶⁶⁰ Id., Nota introduttiva a TP, p. 497.

subito volge verso la *Terra promessa*, dimensione fisica e al contempo mentale, in un tracciato che disegna, in germe, l'intera parabola della ricerca ungarettiana, individuando una costante nella narrazione di un paesaggio che si fonde e si armonizza con le strutture poetiche del linguaggio. Il poeta è ammaliato non già dal pittoresco dei *bazar*, ma dall'«infinito dei grandi spazi [...] nel sentimento dell'incommensurabile»⁶⁶¹ in cui nasce la grande poesia araba, dalla musicalità fascinosa dei canti popolari che suggestiona l'incisione della sua stessa melodia, nata dal deserto:

Ho udito, ora ci penso, questa malinconia dolcissima espressa nella cantilena del beduino. Il beduino ha un canto che si mescola a gridi fuggitivi di bestie partite da molteplici e indeterminabili luoghi, ai silenzi della luna altissima, a voli di lunghe ombre sul nuvolo solare, dopo il crepuscolo ondeggiante come per sempre sulla sabbia: è cantilena fatta tutta d'una sola parola, iterata all'infinito: Dove?, dove?, dove?⁶⁶²

Persino la religione musulmana praticata in Egitto, lungi dal rappresentare un elemento di inconciliabile dissomiglianza per il poeta, che aveva ricevuto un'educazione cattolica derivata dall'esempio materno, si presenta come un'occasione di incontro, di apertura a una comprensione superiore che consenta di varcare la soglia limitanea della differenza tra l'Io e l'Altro. Ciò che colpisce sin dal principio Ungaretti sono i *precetti* che aderiscono alla sensualità: essendo Allah creatura immanente alla vita del Tutto, il fedele musulmano può godere di ogni atto dell'esistenza, comprese le manifestazioni dei sensi, in lieta comunanza con la divinità. La spinta sensuale alle altalenanti stagioni della lirica d'amore ungarettiana rintraccia proprio ora il suo oriundo archetipo: «Il deserto è un vino, ed è una droga, e accende un'ira che non si sfoga se non nel sangue, o in lentissimi amori»⁶⁶³. Questa affezione agli elementi che definiscono lo spirito arabo e compongono il paesaggio nordafricano appare fondamentale nel suo singolare dettato, in quanto non è scandita dalla volontà di un recupero culturale di ancestrali o barbare civiltà, né vi si riscontra il fattore di scoperta della *negritudine*, sulla quale ad esempio Marinetti proiettava una sorta di emancipazione futurista, in un'ottica storica e mitologica. L'incanto dei paesaggi, i monumenti secolari della civiltà egizia, le superstizioni, il profumo delle acacie, il coraggio di un popolo, il porto di Alessandria che dalla *casbah* si snoda verso la periferia, alle soglie del deserto: sono le immagini che affollano il bagaglio della memoria, è il panorama che fa da sfondo all'infanzia e del quale il poeta assorbe le sollecitazioni nella prima giovinezza; è l'ambiente legato all'elaborazione del lutto per la scomparsa del padre, operaio

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 504.

⁶⁶² L. Piccioni, Prefazione a *TP*, p. XVI.

⁶⁶³ G. Ungaretti, *La risata dello Dginn Rull*, *VL*, pp. 87-88.

specializzato presso i cantieri del Canale di Suez, dove troverà la morte a causa di una malattia contratta sul lavoro; è soprattutto l'ambiente legato al ricordo della madre, figura caritatevole e forte, che risolleverà le sorti della famiglia all'indomani della morte del padre, coniugando una religiosità devota a un'infaticabile operosità.

Al panorama del deserto si contrappone una pluralità di situazioni paesaggistiche che si succedono incorporandosi l'una nell'altra: a cominciare dagli scenari ricchi di vegetazione, segnati dalla presenza innovatrice dell'uomo e animati dall'agitazione delle folle assurte a metafora del tumulto interiore e dell'aspirazione alla libertà, che è ancora «una libertà anarchica, ma più fondatamente libertà»⁶⁶⁴; quindi, «i grigi di Parigi» nelle loro sfumature «all'infinito smorzate dal colore»⁶⁶⁵, le nebbie di Milano e soprattutto la sorprendente scoperta della montagna, che «sta ferma contro il tempo»⁶⁶⁶ e vi resiste; sino al paesaggio delle doline carsiche e ai panorami sinistri della trincea, dove Ungaretti toccherà con mano lo sconvolgente dramma della morte, e dunque, trarrà esperienza di vita: «un'intera nottata / buttato vicino / a un compagno / massacrato / con la sua bocca / digrignata / [...] Non sono mai stato / tanto / attaccato alla vita»⁶⁶⁷. Con effetto di inattesa palinodia, sono ora il senso del miraggio e la speranza giovanile dell'oasi a manifestarsi come immagini *promesse*⁶⁶⁸. In un'altra significativa lettera dalla Zona di guerra del 25 luglio 1916, Ungaretti scrive ancora a Papini: «Amo le mie ore di allucinazione [...] anche le mie ore di randagio, d'immaginario perseguitato in esodo verso una terra promessa»⁶⁶⁹. Siamo nel 1916, anno di pubblicazione del *Porto Sepolto*. Non apparirà allora peregrino isolare questa esigua *plaque* in un'ottica non meramente cronologica, bensì nell'intento di segnalare le matrici figurali dell'intera ricerca poetica ungarettiana, il nucleo generatore dei grandi miti del naufragio, dell'esilio, dello sradicamento, della *quête* di riconoscimento e dell'eterno vagabondare sino, appunto, alla *Terra promessa*, i quali appaiono già ampiamente attestati a questa altezza cronologica. La ricerca di un'identità definita, costantemente dettata dal bisogno di riconoscersi, affiora infatti in Ungaretti sin dal momento del suo trapianto da Alessandria d'Egitto a Parigi («In nessuna / parte / di terra / mi posso / accasare [...] E me ne stacco sempre / straniero»⁶⁷⁰). Appare perciò

⁶⁶⁴ Id., Nota introduttiva a *TP*, p. 510.

⁶⁶⁵ *Ivi*, p. 509.

⁶⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁶⁷ Id., *Veglia, A*, p. 25, vv. 1-6 e 14-16.

⁶⁶⁸ Si veda la lirica *Giugno*, in cui vanno contaminandosi il paesaggio di guerra e quello di Alessandria. Così al v. 13: «Quando mi risveglierò/nel tuo corpo», è allusa la donna amata ad Alessandria. E ancora la «piana» cui si fa riferimento in *Sogno* è quella di Alessandria d'Egitto.

⁶⁶⁹ Id., *Lettere a Giovanni Papini 1915-1948*, cit., p. 67.

⁶⁷⁰ Id. *Girovago, Allegria*, p. 85, vv. 1-5 e 16-17.

altrettanto sintomatico quanto espresso dal poeta in una lettera indirizzata a Giuseppe Prezzolini del novembre 1914, in cui dichiara:

Sono uno smarrito. A che gente appartengo, di dove sono? Sono senza gente nel mondo, senza prossimo. [...] Alessandria d'Egitto, Parigi, Milano, tre tappe, ventisei anni, e il cantuccio di terra per il mio riposo non me lo posso trovare. [...] è questa la mia sorte? [...] Sono un estraneo. Dappertutto»⁶⁷¹.

L'ansia di ricerca identitaria è acuita dal tragico avvenimento del suicidio dell'amico di giovinezza, poi compagno d'emigrazione, Moammed Sceab, che si tolse la vita proprio per la disperazione di non sapersi *riconoscere*. «I suicidi miei coetanei», confessa Ungaretti,

si tolsero la vita per ragioni profonde, perché si sentivano lontano dalla loro civiltà, senza potersene interamente staccare e senza potere interamente appartenere a un'altra. [...] È angoscia dalla quale non è immune la mia poesia. Sono cose che a capirle bisognerebbe [...] sapere ciò che fu fin al '14 da un lato la certezza che la terra fosse per tornare un Eden, e d'altro lato, il sogno di Patria che turbava, per definirsi, ogni sangue. Sentimenti contrastanti; ma si viveva in quegli anni sotto il segno del dramma, e già sotto un segno tragico⁶⁷².

Il drammatico avvenimento del suicidio del compagno di giovinezza provoca nel poeta un effetto psicologico profondo e permanente, tanto che a distanza di quarant'anni dall'accaduto, chiamato a intervenire in una trasmissione radiofonica in occasione del compimento dei suoi settant'anni, Ungaretti sceglie di riassumere la sua esperienza di poeta rievocando la famosa lirica *In Memoria*, dedicata appunto all'amico «discendente / di emiri di nomadi / suicida / perché non aveva più / patria»⁶⁷³, vinto dall'incapacità di aderire a una tradizione culturale precisa, la stessa che anche il poeta, *africano a Parigi*, faticherà a recuperare. Ciononostante, a differenza dell'amico che per naturale disposizione amava piuttosto Nietzsche che Mallarmé e non era riuscito a «sciogliere / il canto / del suo abbandono»⁶⁷⁴, Ungaretti tenta di percorrere la sua *via del rifugio* accordando un valore salvifico alla poesia eternatrice di memoria, di foscoliana eco, ma soprattutto mallarméano raccordo di ogni speranza, unico strumento in grado di incidere sul tempo umano; essa, chiarisce il Poeta, «non è un esercizio di retorica, né un esercizio puramente estetico, ma la sua funzione è più profonda e ha il carattere di una espressione veramente di salvezza»⁶⁷⁵.

⁶⁷¹ Id., *Lettere a Prezzolini 1911-1969*, cit. p. 24.

⁶⁷² Si cita dalla Prefazione di L. Piccioni a *TP*, p. XXVI.

⁶⁷³ G. Ungaretti, *In Memoria*, *A*, p. 21, vv. 3-7.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, vv. 19-21.

⁶⁷⁵ Ivi, *Ragioni d'una poesia*, cit., p. 766.

Come si è potuto notare a fronte della disamina fin qui condotta, gli scritti epistolari, parimenti alle prose giornalistiche e di viaggio, oltreché all'inesausta attività critica, costituiscono in Ungaretti un corredo indispensabile alla produzione poetica: si veda, nel caso specifico, come alcune *Poesie disperse*, nate direttamente dall'esperienza egiziana, richi amino altrettante sezioni del *Quaderno egiziano*, la raccolta di articoli di *reportage* scritti come inviato per «La Gazzetta del Popolo»⁶⁷⁶, in cui è passata in rassegna la storia millenaria dell'Egitto sulle tracce della storia personale del «vagabondo indolente»⁶⁷⁷ alla ricerca indefessa di una collocazione identitaria; allo stesso modo, i solenni inni dedicati a Didone e Palinuro presentano evidenti affinità con la seconda prosa della raccolta *Il Deserto e dopo*; il poeta coglie qui l'occasione per istituire un parallelo tra Diomede, eroe dell'Adriatico, ed Enea, il quale attende al Tirreno e il cui viaggio appare intimamente familiare a Ungaretti. La stessa raccolta, inoltre, costellata del resto di intarsi poetici, costituisce la cellula germinativa della lirica *Monologhetto* e del XXIV° degli *Ultimi cori per la Terra Promessa*. Ritorna poi, costante invariabile nelle prose di viaggio, la narrazione di un paesaggio oggettivo così nettamente diverso da quello europeo e cittadino, nei suoi usi e costumi locali (i *bazar*, i *fellah*, il *fachir*), nella presenza, anche allegorica, delle locuste come rappresentazione emblematica delle religioni arabe, nel profumo immutato delle acacie e dei tamarindi, nella visione delle odalische ormai occidentalizzate come nelle tracce stesse dell'incombenza europea, cui si legano quasi immediatamente il percepito senso dell'origine e il ricordo degli amici d'infanzia, in una «mistione di sublime e umile, di patetico e osceno»⁶⁷⁸ che costituisce anche la misura dell'ironia ungarettiana delle prime prove poetiche. Tra il ricordo degli amici c'è Enrico Pea, conosciuto in Egitto nel 1906, dove anch'egli era emigrato dopo essersi imbarcato come mozzo all'età di sedici anni. La sua personalità appare fondamentale per la formazione culturale del giovane Ungaretti: i due condivideranno l'intensa esperienza della “Baracca rossa”, una soffitta diventata

⁶⁷⁶ Gli articoli apparsi negli anni 1931-1934 sulla «Gazzetta del popolo» di Torino furono in un secondo momento pubblicati in volumi diversi: il libretto *Il povero nella città* (Milano, Edizioni della Meridiana, 1949) che raccoglie alcuni brani del 1931 e del 1932, oltre a due poesie e a un saggio sul *Don Chisciotte* di Cervantes; *Il Deserto e dopo* (Milano, Mondadori, 1961) che ha catalizzato l'attenzione critica in quanto raggruppa la quasi totalità delle prose di viaggio e di invenzione ungarettiane e si presenta articolato in sei sezioni (*Quaderno Egiziano*; *Monti, marine e gente di Corsica*; *Mezzogiorno*; *Il paese dell'acqua*; *Fiandre e Olanda*; *Le Puglie*, più una settimana, dal titolo *Páu Brasil*, costituita da una serie di traduzioni di poeti brasiliani contemporanei e di favole indiane della Genesi); il libretto *Viaggetto in Etruria* (Roma, ALUT, 1966) che contiene gli scritti *Sfinge etrusca* e *Inno al ponte etrusco*, entrambi del 1935; gli scritti sono ora raccolti in *VL*.

⁶⁷⁷ G. Ungaretti, *Il paesaggio d'Alessandria d'Egitto*, PD, p. 369, v. 25.

⁶⁷⁸ G. Bàrberi Squarotti, *La poesia italiana contemporanea dal Carducci ai nostri giorni. Con appendice di poeti stranieri*, ed. D'Anna, Messina-Firenze 1971, p. 121.

luogo di ritrovo per esuli, anarchici, socialisti e ogni sorta di transfugo della vita. «I ricordi di quegli anarchici, di quei socialisti», racconta Ungaretti,

mi rimarranno sempre nella mente tra gli stimoli più commoventi del mio animo. Anarchici, evasi dal domicilio coatto, ne conobbi fin da bambino [...] spesso conoscenti dei miei da ogni tempo. La nostra casa era certo una casa dove la tradizione si rispettava, una casa di gente rigorosamente religiosa; ma una casa dove non si respingeva chi forse era un illuso; ma per la sua fede pativa in esilio⁶⁷⁹.

Figura importantissima, si diceva, perché per il tramite di Pea Ungaretti farà pratica d'immedesimazione nella condizione di questi esuli, arriverà gradualmente a prendere contatto con la percezione di un'umanità sofferente con la quale condividere uno stesso destino di naufragio, giungendo a strutturare una solidale coscienza umana ben presto rinsaldata dall'esperienza della guerra in trincea, che costituirà un decisivo, seppur temporaneo, momento d'approdo. La guerra fornisce il presupposto per alcune delle liriche più sofferte ed è vissuta da Ungaretti nel segno di una duplice condotta, coagulo di istanze apparentemente contraddittorie eppure intimamente complementari: da un lato costituisce lo stimolo per una «naturale fuoriuscita dalla condizione storica»⁶⁸⁰, aprendo a un'esperienza che si potrebbe a tratti definire panica, laddove l'individuo pervenga a riconoscersi «docile fibra/dell'universo»⁶⁸¹, riscoprendo la forza di uno slancio vitale che nasce in diretta reazione alla brutalità delle morte, fonte di quell'attimo di *Allegria* che altro non è se non il sentimento della presenza della morte da scongiurare, la «volontà di vivere nonostante tutto»⁶⁸²; dall'altro, la dimensione contingente della realtà storica riaffiora per il tramite delle confessioni lucide del vissuto, ma, lungi dall'annichilirsi all'ombra dei devastati scenari bellici, trova la capacità di sublimarsi nei grandi miti della fratellanza universale e del popolo «portato/dalla stessa terra»⁶⁸³. Non è casuale la ricorrente e ben nota presenza di metafore mutuate dal mondo naturale: il proposito è quello di affrancare l'inumana condizione di segregazione vissuta dai soldati nei reggimenti attraverso l'accostamento della loro apparenza isolata, nella realtà della trincea, all'elemento naturale, a tutto ciò che è natura e che fa parte dunque della natura terrena del soggetto lirico: non quella di soldato, ma quella di uomo, considerato nella sua umana fragilità («Di che reggimento siete/fratelli?»)⁶⁸⁴. Tale necessità di vicinanza umana, che ricorda per certi

⁶⁷⁹ Si cita dalla Prefazione di L. Piccioni a *TP*, p. XXVI.

⁶⁸⁰ F. Fortini, *I poeti del Novecento*, Laterza, Bari 1977, p. 98.

⁶⁸¹ G. Ungaretti, *I Fiumi*, *A*, p. 44, vv. 30-31.

⁶⁸² Id., Note a *L'Allegria*, cit., p. 518.

⁶⁸³ Id., *Italia*, *A*, p. 57, vv. 7-8.

⁶⁸⁴ Id., *Fratelli*, ivi, p. 39, vv. 1-2.

aspetti la *social catena* della *Ginestra* leopardiana, sebbene teorizzata dal poeta di Recanati a partire da ben differenti presupposti, viene approfondita e riformulata da Ungaretti in considerazione della violenta brutalità della guerra. Per questa via, un'altra costante dei modi narrativi ungarettiani si legittima, ancora una volta, in partenza: la tendenza a trarre esemplarità dalla propria esperienza personale tradotta in versi, poiché la «bella biografia»⁶⁸⁵ individuale aspira a coincidere con un'esperienza comune, un dramma collettivo scandito dall'impostazione diaristica dell'*Allegria*, racconto del quotidiano viaggio dell'«uomo di pena»⁶⁸⁶ accompagnato nel percorso dalle immagini dei suoi doppi, compagni e complici, quella del nomade, dell'emigrante, dell'esiliato, del soldato e di quanti condividano con il poeta uno stesso destino di dolore.

Alla fine della guerra, il nuovo paesaggio proposto dal rigoglio della vita corrisponde una mutata disposizione d'animo, in consonanza con «l'ora che annuvola e smemora»⁶⁸⁷, ed è dischiuso già dall'ultima sezione dell'*Allegria*, che titola emblematicamente *Prime*, inaugurando la nuova stagione del canto aperto del *Sentimento del tempo* (raccolta che, in dichiarata continuità, presenta nella sezione d'apertura una lirica del 1919). L'atteggiamento che traspare, di revisione dell'esperienza del deserto, è funzionale ad un suo reinserimento nel percorso dell'età matura grazie al raggiungimento di un'acquisita consapevolezza, ancora una volta presentata sotto le spoglie dell'esemplarità che era propria già dell'*Allegria*: essa è tuttavia trasferita da un piano storico-esistenziale – l'innocenza dell'infanzia, i tumulti della giovinezza, la sconvolgimento fisico e morale della guerra – ad uno più propriamente culturale, che tende a sviluppare nei miti eterni della tradizione e «in grandi metafore mentali il parallelismo di concreto e astratto che formava il tessuto retorico dell'*Allegria*»⁶⁸⁸. Tra questo e il terzo tempo della ricerca lirica ungarettiana si colloca *Il Dolore*, la raccolta che nasce dal grido di straziante disperazione per la morte del fratello prima, del figlio Antonietto poi, e dalla meditazione sui segni *schiantati* della civiltà, sul dolore personale che torna a farsi unanime e collettiva «somma del dolore / Che va spargendo sulla terra l'uomo»⁶⁸⁹. Il rapporto dialettico *Allegria-Sentimento del Tempo* è in un certo senso riproposto da quello sussistente tra *Il Dolore* e *La*

⁶⁸⁵ Id., Note a *L'Allegria*, cit., p. 528.

⁶⁸⁶ Id., *Pellegrinaggio*, *A*, p. 46, v. 12.

⁶⁸⁷ Id., *Ricordo d'Affrica*, *S*, p. 110, v. 23.

⁶⁸⁸ V. Boarini, P. Bonfiglioli, *Avanguardia e restaurazione. La cultura del Novecento: testi e interpretazioni*, Zanichelli, Bologna 1976, p. 41. Si legga ad esempio nella lirica *L'isola*: «A una proda ove sera era perenne / Di anziane selve assortite, scese, / E s'inoltrò [...] Ritornato a salire vide / Ch'era una ninfa e dormiva / Ritta abbracciata a un olmo. // In sé da simulacro a fiamma vera / Errando, giunse a un prato ove / L'ombra negli occhi s'addensava / Delle vergini come / Sera appiè degli ulivi», *S*, p. 114, vv. 1-3 e vv. 9-16.

⁶⁸⁹ G. Ungaretti, *Mio fiume anche tu*, *D*, p. 229, vv. 2-3.

Terra Promessa: il secondo conflitto mondiale, come già la Grande guerra, determinano e connotano storicamente il dolore, allo stesso modo in cui il mistero è ricondotto, dalla sofferenza, alla sua dimensione umana. Il paesaggio del *Sentimento del Tempo* è infatti inquadrato in un *continuum* di stati d'animo dolenti e tormentati per il persistere della minaccia della distruzione bellica, ma insiste sui «funebri moniti»⁶⁹⁰ della natura che figurano la sorte dei *cari morti* e appaiono disfatti da «dissimulate lacrime»⁶⁹¹ che non concedono all'anima «nemmeno la risorsa di spezzarsi»⁶⁹², procrastinando in parte l'alternativa del ritorno al deserto, che riapparirà in maniera più netta, unitamente alla dimensione del frammento, nelle raccolte della vecchiaia, dove finalmente «A bufera s'è aperto, al buio, un porto / che dissero sicuro»⁶⁹³. Se *La Terra promessa* rivisita i «fondali-archetipi» del porto come «sogno, delirio, bufera, quiete, inganno e funereo nunzio»⁶⁹⁴, anche gli *Ultimi cori* del *Taccuino del vecchio*, al termine di un'intera epoca di poesia, ritornano al deserto «con residui / Di qualche immagine di prima in mente»⁶⁹⁵.

E tuttavia «Le immagini», si domanda ormai da tempo il poeta, «[...] a che prò?»⁶⁹⁶. La stessa dimensione memoriale appartiene ora a un'età sorpassata, è *fama*. Ed è dunque la misura della contraddittorietà e del dubbio, diremo con Leone Piccioni, a orientare la direzione d'indagine dell'ultima stagione poetica ungarettiana:

Verso meta si fugge:
 Chi la conoscerà?
 [...] È sopravvivere alla morte vivere?
 [...] Vagammo forse vittime del sonno?
 Gli atti nostri eseguiti
 Furono da sonnambuli, in quei tempi?
 [...] O saprò finalmente che la morte
 Regno non ha che sopra l'apparenza?
 [...] Forse succederà che di quel fremito
 Rifrema che in un lampo ti faceva
 Felice, priva d'anima?

 Darsi potrà che torni
 Senza malizia bimbo?

 Con occhi che non vedano

⁶⁹⁰ Id., *Tu ti spezzasti*, 1, ivi, p. 216, v. 29.

⁶⁹¹ Id., *Folli i miei passi*, ivi, pp. 224-225, v. 31.

⁶⁹² *Ibid.*, v. 25.

⁶⁹³ Id., *Cori descrittivi di stati d'animo di Didone*, XII, LTP, p. 247, vv. 1-2.

⁶⁹⁴ C. Ossola, C. Segre, *Antologia della poesia italiana, Novecento*, Einaudi, Torino 2003, p. 330.

⁶⁹⁵ G. Ungaretti, *Ultimi cori per la Terra Promessa*, 5, TV, p. 275, vv. 1-2.

⁶⁹⁶ Id., *Cori descrittivi di stati d'animo di Didone*, IX, LTP, p. 246, vv. 6-7.

Altro se non, nel mentre a luce guizza,

Casta l'irrequietezza della fonte?

(*Ultimi cori per la Terra Promessa*, 4, vv. 1-2; 7, v. 4;
8, vv. 3-5; 9, vv. 10-11; 20, vv. 2-4; 21, vv. 1-5)

Le esplorazioni conducono al paesaggio della necropoli di *Sakkarah* in Egitto, sepolta sotto la sabbia, dove il poeta conclude il mito personale del viaggio principiato alla ricerca di quel porto, anch'esso sepolto, in fondo al mare. Nel proseguo del viaggio che è «tale per nostra sorte»⁶⁹⁷, mentre l'incalzare del tempo «nell'incastro d'un giorno nei giorni»⁶⁹⁸ su cui la meditazione che muove i versi del poeta sempre ritorna, il deserto è inserito, per contrasto, nella narrazione dei simboli del progresso e delle ipocrisie della società dei consumi e, per affrancamento, nel ricordo di tutte queste immagini della memoria che traggono forza sostituendosi l'una all'altra. La simbologia geografica dell'errare continua a figurarsi come metafora del vagabondaggio verso una meta sognata e irraggiungibile, con la differenza che ora «non d'Itaca si sogna / smarriti in vario mare, / ma va la mira al Sinai sopra le Sabbie / che novera monotone giornate»⁶⁹⁹. *L'alternativa dell'oasi* insomma, richiamando la felice espressione di Piccioni, si fa di passo in passo più remota («Accadrà di vedere / Espandersi il deserto / Sino a farle mancare / Anche la carità feroce del ricordo»)⁷⁰⁰.

Si noti preliminarmente come i luoghi eletti dall'Ungaretti-girovago come mete, reali o ideali, delle sue peregrinazioni, siano sempre morfologicamente caratterizzati da un'estensione pianeggiante (distese d'acqua, tavolieri, pianure) rappresentativa dell'ossessiva reiterazione della metafora del deserto come «primo percepire dell'infinito»⁷⁰¹. Ora, tuttavia, il Sinai non rappresenta soltanto la desertica penisola egiziana in cui giunse, secondo la tradizione biblica, il popolo ebraico liberato dalla schiavitù dell'Egitto, dunque un simbolo di salvezza e la meta ultima del viaggio errabondo attraverso il deserto; essa costituisce anche il luogo dove quel medesimo popolo, a seguito dell'empia ribellione che lo condusse a costruire il sacrilego Vitello d'oro che avrebbe dovuto sostituire il Dio di Mosè, riprenderà l'eterno pellegrinaggio verso la Terra Promessa macchiato da una permanente colpa; esattamente come a Ulisse, che aveva ripreso il suo viaggio non verso Itaca, ma oltre le colonne d'Ercole, per poi smarrirsi *in vario mare*, sarà preclusa la dantesca spiaggia della salvezza. Al viaggio, insomma, non è

⁶⁹⁷ Id., *Ultimi cori per la Terra Promessa*, 1, *TV*, p. 273, v. 11.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, 2, v. 1.

⁶⁹⁹ *Ivi.*, 4, p. 274, vv. 1-4.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, 2, vv. 16-19.

⁷⁰¹ Id., Nota introduttiva a *TP*, p. 498.

concesso approdo, se non nella morte, i cui richiami, quali «estrema trasfigurazione a cui è giunto l'antico clima egiziano»⁷⁰², si fanno più urgenti nelle raccolte della vecchiaia.

Oltre «gli strappi dell'emigrazione, / La stolta iniquità/delle deportazioni»⁷⁰³, seguendo il filo rosso che da *I Fiumi* arriva alle profetiche anticipazioni de *La pietà*, sino ai *Ricordi* del 1942-46, sigillati dal celebre monito «cessate di uccidere i morti / non gridate più, non gridate»⁷⁰⁴, nulla appare dimentico delle diverse vicende dell'uomo di pena: la scoperta della condizione umana «nella sua essenza»⁷⁰⁵ parrebbe allora trovare compimento, da una parte, nella volontà ultima di armonizzarsi e riconoscersi nell'Altro, significativamente definito dal poeta «popolo nella sua totalità storica»⁷⁰⁶; o per meglio dire nell'agnizione di se stesso nell'Altro, in considerazione del suo aspetto umano riconosciuto come tale pur nelle manifeste diversità, negli immensi e incerti divari, colmati, in ultimo, dalla consapevolezza che «nel principio e nei sospiri sommi / Da una stessa speranza consolati, / Gli uomini sono uguali»⁷⁰⁷.

Incombe però l'insanabile contraddizione di un viaggio che nel suo scalo finale appare tornare al principio: così dagli abissi del Porto sepolto risale per approdare al mistero della sepolta necropoli di *Sakkarah*, colmo però di acquisiti riflessi. Uno schema iterativo, come scrive Folco Portinari, che «si direbbe fatto per saggiare la forza e la resistenza della parola», nel quale si arriva a comprendere davvero il senso ultimo e a cogliere il «frutto di quell'assiduo lavoro [...] di recupero e riconquista della parola che Ungaretti aveva intrapreso dai tempi di *Il Porto sepolto*»⁷⁰⁸.

5.2 *Il fondo platonico-parmenideo del significato*

Vi arriva il poeta
e poi torna alla luce con i suoi canti
e li disperde

Di questa poesia
mi resta
quel nulla
d'inesauribile segreto
(*Il Porto sepolto*, vv. 1-7)

⁷⁰² L. Piccioni, *Pazienza ed impazienze*, Sansoni, Firenze 1968, p. 203.

⁷⁰³ G. Ungaretti, *Mio fiume anche tu*, 2, D, p. 229, vv. 5-7.

⁷⁰⁴ Id., *Non gridate più*, ivi, p. 236, vv. 1-2.

⁷⁰⁵ Id., Nota introduttiva a *TP*, p. 505.

⁷⁰⁶ Id., Note a *L'Allegria*, cit., p. 519.

⁷⁰⁷ Id., *Accadrà*, D, p. 231, vv. 8-10.

⁷⁰⁸ F. Portinari, *Giuseppe Ungaretti*, Ed. Stampatori, Torino 1975, p. 119.

È contenuta in questi versi così famosi degli esordi dell'opera ungarettiana, ritengo di credere, la matrice ideologico-concettuale da cui l'intera produzione del poeta di Alessandria diparte e si sviluppa, trovando la sua sintesi ideale in quella celebre *Canzone*, posta in apertura a *La Terra Promessa*, di sapore e registro tipicamente valéryani: è il fondo platonico-parmenideo del significato, veicolato da un'inesausta ricerca formale sul piano del significante, a costituirne il filo conduttore a livello di retaggio speculativo.

Mario Petrucciani ha efficacemente evidenziato e ripercorso le tappe dell'ascendenza platonica che attraversa l'immaginario del viaggio ungarettiano, individuando la prima attestazione di un richiamo esplicito al discepolo di Socrate nell'articolo *L'estetica di Bergson*⁷⁰⁹. Non sarà un caso, allora, se a distanza di quasi cinquant'anni dalla pubblicazione del suddetto articolo, il poeta chiarisca come tutto il suo «modo di sentire le cose» sia in grado di indicare e riconoscere, nel campo dello spirito, due principali maestri: «da una parte Platone e i Platonici; dall'altra Bergson»⁷¹⁰. Significativamente, Petrucciani individua lo scarto tra il collegamento “correttivo”(e sarebbe forse più appropriato parlare di atteggiamento correttivo-oppositivo), applicato dalla lettura ungarettiana al percorso *verso e attraverso* Platone (il continuo divenire del tempo bergsoniano, di contro al tempo platonico inteso come privazione di eternità), in un'inclinazione esemplata sullo stesso Valéry: nello specifico, «su quel Valéry [...] intercettato nel punto in cui si incrociano Petrarca e Leonardo da Vinci: dove nel metallico bagliore metafisico di rarefatte astrazioni resiste l'ictus passionale dei sensuali affetti terrestri»⁷¹¹.

Occorre in effetti considerare che le potenziali acquisizioni dogmatiche della filosofia platonica potevano giungere a Ungaretti filtrate, o mediate, da contestuali suggestioni di ordine teoretico: a cominciare dalla teoria rimbaudiana del *voyant*, della quale varrà la pena riportare un prolungato estratto:

En Grèce, ai-je dit, vers et lyres rythment l'Action.. Après, musique et rimes sont jeux, délassements. L'étude de ce passé charme les curieux: plusieurs s'éjouissent à renouveler ces antiquités: — c'est pour eux. L'intelligence universelle a toujours jeté ses idées, naturellement ; les

⁷⁰⁹ Scrive Ungaretti: «Platone non è risorto e ha profferito il suo monito: *il tempo è provazione d'eternità*», in *L'estetica di Bergson*, cit., p. 82. L'espressione è presente anche nell'articolo, di un anno precedente, *Una filosofia dell'effimero e Bergson umorista*, cit., p. 184. Cfr. M. Petrucciani, *Ungaretti e Platone: memoria, nuova nascita*, in Atti del convegno *Ungaretti e i classici*, cit., pp. 21-39, il quale ipotizza con convincenti argomentazioni che l'approfondimento ungarettiano della filosofia platonica sia da collocarsi intorno al 1920, a Parigi, grazie alla mediazione di Mario Meunier, traduttore di Saffo, Sofocle e Platone. Si veda anche L. Pupilli, *Il mito della memoria-anamnesi in Ungaretti e in Platone*, in Atti del convegno Internazionale su Giuseppe Ungaretti (Urbino, 3-6 ottobre 1979), cit., pp. 1249-1258.

⁷¹⁰ Id., Note a *La Terra promessa, (Quarta lezione)*, TP, pp.560-561. Il testo è tratto dall'ultima delle quattro lezioni tenute da Ungaretti nel maggio 1964 presso la Columbia University.

⁷¹¹ M. Petrucciani, *Ungaretti e Platone: memoria, nuova nascita*, cit., p. 22.

hommes ramassaient une partie de ces fruits du cerveau: on agissait par, on en écrivait des livres : telle allait la marche, l'homme ne se travaillant pas, n'étant pas encore éveillé, ou pas encore dans la plénitude du grand songe. Des fonctionnaires, des écrivains: auteur, créateur, poète, cet homme n'a jamais existé! [...] La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière; il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, l'apprend. [...] — Mais il s'agit de faire l'âme monstrueuse: à l'instar des comprachicos, quoi! Imaginez un homme s'implantant et se cultivant des verrues sur le visage.

Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant.

Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, — et le suprême Savant — Car il arrive à l'inconnu! [...] *Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues!* Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innombrables: viendront d'autres horribles travailleurs ; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé!⁷¹².

Scrivo a questo proposito Ungaretti:

Nacque a quel modo il gusto e la passione di slanciarmi, di tuffarmi, di imbozzolarmi in miraggi. Era un puerile scoprimento del proprio esistere interiore; insieme, l'abbaglio di un'immagine, e quasi il nulla, dentro di me, d'una realtà, di quella realtà che più tardi m'occorrerà afferrare, domarla ed avvincermela, di quella realtà rugosa familiare a Rimbaud⁷¹³.

Ma benché il poeta di Alessandria mostri anch'egli di accogliere la reciproca corrispondenza di vita e poesia, manca nella sua opera quell'atteggiamento di violenta ribellione, cui si lega, nei versi di Rimbaud, un senso di allucinazione, dismisura e sregolatezza, limitato e confinato in Ungaretti entro il «[...] delirante fermento»⁷¹⁴ di *Commiato*. La discesa ungarettiana verso il Porto sepolto non conosce dannazione, né baudelairiana equivalenza tra *Enfer* e *Ciel* («Plonger au fond / du gouffre, Enfer / ou Ciel, / qu'importe?»)⁷¹⁵; è un viaggio alle fonti del mistero, che trova il nulla e riscopre la fatalità dell'assenza, ma la colma della parola, attraverso un'estenuata ricerca formale.

Scrivo Ossola:

⁷¹² A. Rimbaud, *Lettre du Voyant*, à Paul Demeny, 15 mai 1871, in Id., *Œuvres complètes*, Éd. établie par André Guyaux avec la collaboration d'Aurelia Cervoni, Gallimard, Paris 2009, pp. 24-36.

⁷¹³ G. Ungaretti, Nota introduttiva a *TP*, p. 503.

⁷¹⁴ Id., *Commiato*, *A*, p. 58, v. 8.

⁷¹⁵ C. Baudelaire, *Le Voyage*, *VIII*, in *Les Fleurs du mal*, Gallimard, Paris 2005, p. 344, vv. 21-24.

A differenza di tutti i poeti “dannati”, nell’opera o nella vita, da Baudelaire a Campana, quello di Ungaretti è un viaggio di ritorno, nell’alvo materno [...]. Non è un percorso centrifugo ma centripeto, dalla dispersione all’unità, dalla disarmonia all’armonia⁷¹⁶.

Di questa estrema aspirazione all’estenuazione formale Mallarmé è certo ritenuto maestro, ma la positività del suo istituto pare compiersi nella difficoltosa acquisizione di una perfetta corrispondenza tra significato ideologico e significante verbale. Per Ungaretti questo è piuttosto un punto di partenza che volge al ristabilimento di un ordine, cosicché «da Mallarmé si passa alla idealizzazione stilizzante [...] di Valéry», e la sua poetica può agevolmente dirigersi verso «questo ideale di “pensiero” e “impressione”», temperando il rischio intellettualistico «al fuoco della poesia che riaccende la poetica sul primo fondamento del tesoro biografico-esistenziale»⁷¹⁷.

Proprio alla lingua italiana è attribuita da Ungaretti la proposta di un fondo platonico, che Petrarca avrebbe il merito di riscoprire:

Qual è la novità del Petrarca? Il Petrarca ha scoperto una cosa molto semplice, ma le maggiori scoperte possono sembrare l’uovo di Colombo a chi viene dopo: il Petrarca ha scoperto che la lingua italiana era platonica, che la sua forza era nella forma, ch’era una lingua che poteva dare corpo, bellezza immortale al mondo diventato memoria. Il Petrarca ha coscienza di questa potenza della lingua italiana: questa sua coscienza, questa coscienza che appare per la prima volta in un italiano, questa è la sua scoperta⁷¹⁸.

L’ipotesi di un fondamento platonico della lingua italiana è in effetti abbozzata già nell’articolo del 1923 *Considérations sur la littérature italienne moderne*⁷¹⁹, e ridefinita in un secondo momento alla luce dell’interpretazione vichiana del senso storico del linguaggio⁷²⁰. Ma la sua causa resta di marca petrarchesca e riposa nell’interpretazione cristiana del senso dell’esistenza come perenne «stato di separazione senza pace» che Petrarca, scrive il poeta, «volgerà in interpretazione platonica»⁷²¹; risiede, pertanto, in quello che Ungaretti ritiene essere il “nuovo messaggio” dell’aedo di Laura, tale da

⁷¹⁶ C. Ossola, *Giuseppe Ungaretti*, cit., p. 234.

⁷¹⁷ O. Macrì, *Il simbolismo nella poetica di G. Ungaretti*, cit., pp. 334-335.

⁷¹⁸ G. Ungaretti, *Indole dell’italiano*, VL, pp. 515-516.

⁷¹⁹ Scrive Ungaretti: «Langue du “S?”, langue allégorique, d’extrême pudeur platonicienne, puisant sa jeunesse à la source provinciale, parcourant le monde au pas de promenade, changeant les passions de la réalité en émotions et en divertissements de l’esprit, nous la reconnaissons enfin», in Id., *Considérations sur la littérature italienne moderne*, Id., «L’Europe Nouvelle», 6 octobre 1923, in *SI*, p. 59.

⁷²⁰ Cfr. soprattutto Id., *Posizione storica e grandezza di Giambattista Vico*, VL, pp. 206-216.

⁷²¹ Id., *Sul sonetto del Petrarca: “Quand’io son tutto volto in quella parte”*, VL, p. 575. E ancora, nello scritto *Il poeta dell’oblio*, Ungaretti scrive: «Un cristiano, ma nella mente del quale viveva purissima e fertile l’eredità di Platone, e che nell’eloquio caldo ritrovava la grazia originale della retorica latina, Sant’Agostino non fu invano l’autore più meditato del Petrarca», cit., p. 408.

riverberare la metafisica mnesica in quella platonica, affidandola al canto: «et m'è rimasa nel pensier la luce» (*Ryf* 18, v. 3). Il verso è ripetutamente citato da Ungaretti come «uno dei [...] più belli del Petrarca, e della poesia umana», nonché espressione del Petrarca «più puro»⁷²², quello che fa appello alla «[...] grande fissità dello sguardo mentale»⁷²³: giacché l'immagine, scomparsa alla vista, rivive unicamente grazie alla mediazione dei petrarcheschi occhi della mente.

La postura mentale, meditativa, intellettuale, propriamente raziocinante che connota la personalità di un Valéry *pensatore poetante* costituisce il *trait d'union* tra la tradizione platonica e la poesia moderna, al lume di Petrarca: per questa ragione Valéry è arditamente definito «“cinquecentesco” scolare di Platone»⁷²⁴ e la sua arte può considerarsi legata, scrive Ungaretti, «a quella di un Petrarca, di un Fidia, è l'arte che dà immagine alle idee, che fiorisce dalla contemplazione», come «l'arte dell'intelletto»⁷²⁵. In questo senso lo statuto sancito dalla convergenza tra il “pensiero” di Petrarca e “l'intelletto” di Valéry si rivela utile alla decifrazione del discorso ungarettiano:

Più sfugga vera, l'ossessiva mira,
E sia bella, più tocca a nudo calma
E, germe, appena schietta idea, d'ira,
Rifreme, avversa al nulla, in breve salma
(*Canzone*, vv. 21-24)

«L'ossessiva mira» diventa un'*idea* per scoperta della mente, e assume una forma corporale degradata («breve salma») che il poeta, pur disponendo di mezzi limitati, tenta di ravvicinare al suo germinale stato di edenica purezza. È, in altre parole, il poeta Narciso che si fa Eupalino, plasmando una realtà sublimata a simbolo: l'interpretazione del simbolo come rappresentazione formale di una traccia, quella della sparizione dell'idea di assoluto e suprema verità, è anch'essa riconducibile in via diretta a un comune fondo platonico. Come scrive Valéry nel *Monsieur Teste*, tale percezione non può prolungarsi a lungo nel reale:

[...] observant que l'existence d'un type de cette espèce ne pourrait se prolonger dans le réel pendant plus de quelques quarts d'heure, je dis que le problème de cette existence et de sa durée suffit à lui

⁷²² Ivi, pp. 574-575. Il verso è richiamato anche in *Prima invenzione della poesia moderna...*, cit., p. 753. Si veda sull'argomento M. Petrucciani, *Il condizionale di Didone*, cit., in particolare alle pp. 76-77.

⁷²³ G. Ungaretti, *Il poeta dell'oblio*, cit., p. 406.

⁷²⁴ Id., *La rinomanza di Paul Valéry*, cit., p. 103.

⁷²⁵ Id., *L'estetica di Bergson*, cit., p. 85.

donner une sorte de vie. Ce problème est un germe. Un germe vit; mais il en est qui ne sauraient se développer⁷²⁶.

Simbolizzare è allora tentare di far «survivre à spi ce que l'on obtint de plus rare»⁷²⁷, ricostruire a posteriori l'immagine imperfetta della percezione di assoluto e della spontaneità innocente grazie all'industriosa operosità dell'architetto Eupalino, *artifex* del linguaggio e demiurgo della parola, la cui conquista è il prodotto di un laborioso esercizio di mestiere e *hostinato rigore*. Tale principio, che Ungaretti mostra di condividere sin dalle sue prime prove critiche quale fondamento della creazione artistica, è proiettato nell'elaborazione dell'idea del classico come «raggiungimento della libertà espressiva per la precisione di regole e la loro esatta osservanza»⁷²⁸.

Si tratta, in definitiva, di un processo in seno al quale è possibile distinguere l'evidenza di svariate suggestioni, o variazioni sulla tematica di derivazione platonica: da quella petrarchesca della morte-assenza, passando per le attribuzioni fideistiche mallarméane al valore della parola – la stessa parola che diventa per Valéry «filtro incantatorio»⁷²⁹ –, sempre considerando la componente spirituale e religiosa che dal filone agostiniano attraversa i mistici spagnoli sino ad arrivare a Pascal.

Apparirà utile, a tal proposito, soffermarsi a considerare le osservazioni ungarettiane in merito al commento offerto da Valéry all'opera di San Juan de la Cruz, tradotta da P. Cyprien de la Nativité de la Vierge⁷³⁰. Valéry esamina a fondo l'opera del poeta mistico spagnolo fino a scorgervi, come rileva Macri, «la presenza dell'anima come somma indicazione dell'attimo-frammento di clausura, del momento-anima tra due silenzi, perfetta coincidenza con la poetica ungarettiana»⁷³¹.

Scrive Ungaretti in riferimento al commento valéryano:

«Mi sembra che l'anima» scrive in esso Valéry «mi sembra che l'anima ben sola con se stessa, di tempo in tempo, tra due silenzi assoluti, non impiega mai se non un *piccolo numero di vocaboli e nessuno*

⁷²⁶ P. Valéry, Préface à *SMT*, p. 13.

⁷²⁷ *Ibid.*

⁷²⁸ G. Ungaretti, *Immagini del Leopardi e nostre*, cit., p. 447. Sulla base della presente riflessione Ungaretti istituisce un parallelo tra Racine e l'*Adonis* di La Fontaine, accostamento che rivela la mediazione del Valéry di *Au sujet d'Adonis*, cit., secondo quanto acutamente rilevato già da C. Ossola nel saggio "Nell'abisso di sé": *Ungaretti e Racine*, in *Miscellanea di studi in onore di Marco Pecoraro*, a cura di B.M. Da Rif, C. Griggio, Olschki, Firenze 1991, vol. I, pp. 343-371.

⁷²⁹ Secondo l'espressione valéryana, citata da Ungaretti nel suo *Discorso per Valéry*, cit., p. 642.

⁷³⁰ Il saggio valéryano, dal titolo *Cantiques spirituels*, è contenuto in *ÉL*, pp. 445-457.

⁷³¹ O. Macri, *Il simbolismo nella poetica di G. Ungaretti*, cit., p. 357.

straordinario. A questo si riconosce che *c'è anima in quel momento* [...]. Per i posteri, Valéry non resterà se non per la sua poesia, per l'anima⁷³².

I «due silenzi assoluti» sono i due limiti esistenziali estremi, il mistero dell'Essere e quello della morte, tra i quali il demone meridiano, il «Midi là haut» del *Cimetière marin* non può che restare «sans mouvement»⁷³³. Alla base base della concertazione è chiaramente l'antinomia pascaliana tra l'infinito del Tutto divino e quello del Nulla umano, conformemente alla quale Ungaretti definisce l'uomo come «un punto *tra due infiniti oblii*. Il silenzio della tomba è uguale a quello di prima della culla. È l'eternità»⁷³⁴. Ma dal commento valéryano il poeta di Alessandria coglie soprattutto l'evidenza di una teoria del simbolo, inteso quale «mediatore tra il massimo di astrazione e alienazione della parola dalla realtà e la sua conversione nell'impressione di essa realtà»⁷³⁵, cui presiede un procedimento metodologico corrispondente in sé alle fasi del processo creativo. Si tenterà quindi di ripercorrerne gli stadi evolutivi, a partire da un'indispensabile premessa: tanto in Ungaretti quanto in Valéry il viaggio dal Porto sepolto alla superficie, vale a dire il passaggio dalle tenebre del baudelairiano *abîme* (in cui dimora il mistero dell'Essere), verso la luce della vita dei sensi (dove svanisce dolorosamente la percezione dell'attimo di suprema verità in esso colto), attraversa un mare calmo ed è, come ha magistralmente illustrato Ossola, un viaggio che tende a ricomporre la dispersione, mira al ritrovamento di un'intima armonia; è insomma un percorso, in termini propriamente valéryani, «du désordre à l'ordre, de l'informe à la forme ou de l'impur au pur, de l'arbitraire au nécessaire [...]»⁷³⁶. Rappresenta per ciò stesso il tracciato di un itinerario certamente ascensionale⁷³⁷, ma che tuttavia non si conclude nell'approdo ad una vetta apicale di chiara rivelazione: si tratta piuttosto di un palinodico processo di occultamento del mistero dell'Essere, immediatamente smarrito poiché abbacinato dalla luce del ritorno. La parola attraverso la quale il poeta tenta di riprodurre un breve frammento è infatti definita «allucinante di memoria, vacillante di solitudine» per la sopraggiunta assenza, ma al contempo «colma di presentimento»⁷³⁸: il presentimento della presenza di un assoluto sancito dalla sua stessa assenza, la cui rappresentazione è svolta attraverso numerose variazioni sul tema: quella propriamente orfica, del ritorno dal regno dell'Ade alla vita dei sensi; quella della morte

⁷³² G. Ungaretti, *Discorso per Valéry*, cit., pp. 641-642.

⁷³³ P. Valéry, *Le Cimetière marin*, CH, p. 149, v. 75.

⁷³⁴ G. Ungaretti, *Punto di mira*, cit., p. 302.

⁷³⁵ O. Macri, *Il simbolismo nella poetica di G. Ungaretti*, cit., p. 357.

⁷³⁶ J. Hytier, *La Poétique de Valéry*, Colin, Paris 1953, p. 210.

⁷³⁷ La «verticalità» di Ungaretti è contrapposta da Umberto Saba alla «profondità» di Montale; cfr. in particolare E. Giachery, N. Paolini Giachery, *Ungaretti "verticale"*, Bulzoni, Roma 2000.

⁷³⁸ G. Ungaretti, *Innocenza e memoria*, cit., p. 133.

apparente, resa mediante la vita del sogno e il risveglio da essa, nel doloroso passaggio alla coscienza desta; quella che sfrutta le metafore legate alle ore del giorno, nella modulazione dall'atmosfera notturna al paesaggio aurorale, emblema di luce.

«Quanto alla luce», scrive Ungaretti,

ogni poeta dovrebbe avere la sua; il Petrarca ha quella della Toscana e della Provenza, una luce che da sonetto a sonetto vuole solo un lieve passaggio di chiaroscuro; se *la mia ha molti specchi, se ha sete d'acqua e di luna*, se è morsa, se ho passato gli anni più impressionabili sulla soglia del deserto, è colpa mia?⁷³⁹

La luce ungarettiana «ha sete» perché il suo percorso, stando a quanto illustrato, tra i primi, da Macrì, «ha come filo conduttore l'acqua»⁷⁴⁰, l'elemento archetipo e fecondatore del viaggio verso e attraverso le origini («Anima ignara che torni dall'acqua / E ridente ritrovi / L'oscuro»)⁷⁴¹. La partita è giocata sul crinale della rappresentazione delle diverse forme d'acqua (dal mare, al lago, al fiume, agli specchi d'acqua come la fontana), comparate al viaggio onirico o a quello attraverso la morte. Troviamo allora la superficie dell'acqua spesso associata all'immagine funebre:

Stamani mi sono disteso
in un'urna d'acqua
e come una reliquia
ho riposato
(*I Fiumi*, vv. 9-12)

Scade flessuosa la pianura d'acqua
Nelle sue urne il sole
Ancora segreto si bagna
(*Silenzio in Liguria*, vv. 1-3)

Col mare
mi sono fatto
una bara
di freschezza
(*Universo*, vv. 1-4)

Già verso un'alta, lucida
Sepoltura si salpa
(*Le Stagioni*, vv. 19-20)

E in Valéry:

Glisse! Barque funèbre
(*La Jeune Parque*, v. 148)

Tire le noir navire épuisé de vapeur
(*Profusion du soir*, v. 67)

⁷³⁹ Id., *Argomento*, premesso a una ristampa delle *Stagioni* pubblicata per «La Gazzetta del Popolo» il 30 settembre 1931, ora riportata in Id., *Sentimento del Tempo*, ed. critica a cura di R. Angelica e C. Maggi Romano, Mondadori, Milano 1988, pp. 32-33.

⁷⁴⁰ O. Macrì, *Aspetti retorici e essenziali dell'«Allegria»*, in Id., *Realtà del simbolo. Poeti e critici del Novecento italiano*, Vallecchi, Firenze 1968, pp. 26-27.

⁷⁴¹ G. Ungaretti, *Lido*, S, p. 130, vv. 8-10.

La mer fidèle y dort sur mes tombeaux!

(*Le Cimetière marin*, v. 60)

Rimasto solo con ciò che resta della visione còlta al fondo del *gonffre du moi*, il poeta scorge, al ritorno dal suo viaggio nell'abisso, che «[s]on apparence ondule»⁷⁴²: l'onda portata dal vento, la schiuma, l'alga, rappresentano in entrambi i poeti la traccia fenomenica del mistero svanito, inafferrabile emblema, confusa eco «des regrets / de trompeaux sonores»⁷⁴³:

Helas! De mes pieds nus qui trouvera la trace

Cessera-t- il longtemps de ne songer qu'à soi?

Terre trouble, et mêlée à l'algue, porte-moi!

(*La Jeune Parque*, vv. 256-258)

Azur! C'est moi... Je viens des grottes de la mort

Entendre l'onde se rompre aux degrés sonores

(*Hélène*, vv. 1-2)

Écho lointaine est prompte à rendre son oracle

De son rire enchanté, le roc brise mon cœur,

Et le silence, par miracle,

Cesse !... parle, renaît, sur la face des eaux

(*Fragments du Narcisse*, vv. 96-99)

E in Ungaretti:

La salma stringo colle braccia fredde,

Calda ancora,

Che già tutta vacilla

In un ascoso ripullulamento

D'onda

(*Leda*, vv.5-9)

Ed, astuta amnesia, afono sonno,

Da echi remoti inviperiva pace

Solo accordando a sfinitezze onde [...]

D'augure sciolse l'occhio allora emblema

Dando fuoco di me a sideree onde; [...]

Piloto vinto d'un disperso emblema,

Vanità per riaverlo emulai d'onde;

(*Recitativo di Palinuro*, vv. 10-12; 19-20; 34-36)

Il momento del risveglio è tradizionalmente connotato dalle tinte solari: la luce determina la sparizione delle tenebre dove il mistero dell'Essere dimora e il suo propagarsi cresce proporzionalmente all'allontanamento dell'immagine di assoluto percepita; è infatti solo all'altezza dell'alba, quando la luce compare ibridata alle tinte notturne sulla linea dell'orizzonte, che il poeta può averne traccia.

⁷⁴² P. Valéry, *Narcisse parle*, *AL*, p. 83, v. 46.

⁷⁴³ *Ibid.*, v. 48.

In questo senso la luce aurorale assume l'analogia carica semantica altrove attribuita alla luce del Mezzogiorno: la sua potenza di abbacinante illuminazione, permanente ossimoro, (il cui utilizzo, in entrambi i poeti, si fa incalzante soprattutto nella resa del contrasto chiarezza-oscurità, in espressioni quali: «Ora di luce nera nelle vene»; «crepuscolo dell'aurora [...] notte della luce»⁷⁴⁴; o «Je priais à tâtons dans vos ténèbres d'or!»⁷⁴⁵): è la luce che abbagliando cela il mistero, fornendone al contempo l'unica traccia tangibile ai sensi⁷⁴⁶. Ecco perché, nonostante l'offuscamento, quando il sole tocca lo Zénith e la percezione dei sensi è potenziata, in un'atmosfera di estatica sospensione tra due *silenzii assoluti*, dove il frammento d'eterno si fissa per istanti, la sua luce è *giusta*, schietta, latrice di verità:

E per la *luce giusta*
 Cadendo solo un'ombra viola
 Sopra il giogo meno alto
 (*Sentimento del tempo*, vv. 1-3)

Laddove in Valéry:

Midi le juste y compose des feux
 [...]

 Midi là-haut, Midi sans mouvement
 (*Le Cimetière marin*, v. 3 e v. 75)

L'intensità della luce zenitale sembra sigillare l'istante in un'atmosfera fuori dal tempo umano: è la manifestazione del nulla noumenico e al contempo la sua negazione, è il *Midi*

⁷⁴⁴ Id., *Ti svelerà*, S, p. 127 v. 5; la seconda citazione è tratta dalla prosa *Dolore di Rembrandt* de *Il deserto e dopo*, ora in *VL*, pp. 278-279. Baroncini sottolinea come l'espressione ossimorica "luce nera", di origine biblica, si affermi nella poesia dell'Ottocento francese (con particolare riferimento a Nerval), ma assuma in Ungaretti una connotazione che «richiama l'accecamento meridiano, ora ossimorica dell'oblio e della "memoria demente"», in Ead., *Ungaretti e il sentimento del classico*, cit., p. 238. Si legga, inoltre, nella prosa ungarettiana *Il demonio meridiano* compresa nella raccolta *Il povero nella città*: «Il sole cade a piombo; tutto ora è sospeso e turbato, ogni moto è coperto, ogni rumore soffocato. Non è un'ora d'ombra, né un'ora di luce. È l'ora della monotonia estrema. Questa è l'ora cieca [...]. Essa entra nel sangue come l'esperienza di questa luce assoluta che si logora sull'aridità», ora in *VL*, p. 93.

⁷⁴⁵ P. Valéry, *JP*, p. 99 v. 112.

⁷⁴⁶ L'idea di abbacinamento associata alla luce meridiana, di ascendenza romantica, torna anche nell'*Anabase*, VII, di Saint-John Perse, che Ungaretti aveva iniziato a tradurre nel 1926, dove si legge: «Et à midi quand l'arbre jujubier fait éclater l'assise des tombeaux, l'homme clôt ses paupières et rafraîchit sa nuque dans les âges...», in *Œuvres complètes* Gallimard, Paris 1982. La traduzione ungarettiana recita: «E a mezzogiorno, quando l'albero di giuggiole fa scoppiare il basamento delle tombe, l'uomo chiude le sue palpebre e rinfresca la sua nuca negli evi...», in *TR*, p. 43.

sans mouvement ma anche il sogno della *Jeune Parque*, quando «cent fois dans le soleil joue avec le néant»⁷⁴⁷.

Tanto in Ungaretti quanto in Valéry, inoltre, le tinte solari assumono sin dalle prime sperimentazioni poetiche iridescenze variabili dall'azzurro all'oro, spesso accostati per analogia diretta. L'azzurro, certo, è elemento cromatico prediletto dalla tradizione romantico-simbolista: connota il paesaggio equoreo ed è figurazione privilegiata di infinito astratto, ansia di ideale, cifra dell'assoluto. Così in Mallarmé l'azzurro traduce l'idea di impalpabile purezza, richiama una tonalità glaciale o di trasparenza: per il poeta del *Faune*, scrive Stefania Spada, il colore non deve «rappresentare figurativamente, ma è un'idea; non ha un valore cromatico vero e proprio ma esprime un concetto», precisando come per Mallarmé «l'azzurro ed il blu possiedono implicazioni [...] complesse, sono spazi incontaminati, si apparentano al bianco e al nero; [...] i “grands trous bleus” sono forse quelle “grottes marines” cui accenna il poeta, cioè vaste aperture verso l'inconscio»⁷⁴⁸. L'azzurro di Ungaretti e Valéry, invece, oltre a risultare costituzionalmente legato a stimoli sensoriali (spesso affidati a figurazioni sinestetiche vista-udito), è al contrario soprattutto bruciante calore, splendore abbagliante; è l'equivalente della luce solare, ed è quindi *oro*:

Soleil, soleil !... Faute éclatante !
Toi qui masques la mort, Soleil,
Sous l'azur et l'or d'une tente
Où les fleurs tiennent leur conseil
(*Ébauche d'un serpent*, vv. 21-24)

E in Ungaretti:

In veli
Varianti
d'azzurr'oro
alga
(*Sogno*, vv. 8-11)

⁷⁴⁷ P. Valéry, *JP*, p. 101, v. 172. Ossola osserva come tale estenuata tensione nel *Cimetière marin*, «modello più autorevole, così nella poetica come nella poesia», sia proiettata anche nelle versioni da Góngora, «ove l'immobile vertice zenitale del mezzogiorno muta in vortice siderale grazie alla traduzione, di cui Ungaretti si serve, di Milner», Id., *Ungaretti, poeta*, cit., p. 63.

⁷⁴⁸ S. Spada, *I colori nelle Poésies di Mallarmé*, in «Quaderni di filologia e lingue romanze», V, 1983, p. 137; pp. 171-172.

A sua volta, infatti, la metafora aurea identifica il momento dell'alba, dell'istante prolungato in cui la luce «croît jusqu'à l'or»⁷⁴⁹ e, per estensione, del risveglio, che Valéry definisce «l'or des adieux»⁷⁵⁰.

Troviamo, similmente, in Ungaretti:

E d'oro le ombre, tacitando alacri
Inconsapevoli sospiri,
I solchi mutano in labili rivi
(*Nascita d'aurora*, vv. 12-14)

È all'altezza dell'alba che il poeta torna a vedere, come resuscitato, il frammento eterno di verità colto e immediatamente perduto:

Et je revois les galères dans les aurores
Ressuscirter dans l'ombre au fil des rames d'or
(*Hélène*, vv. 3-4)

Il momento del risveglio diventa allora progressivamente più doloroso man mano che l'immagine percepita, di cui l'aurora suggerisce l'esistenza, si allontana:

Dall'ampia ansia dell'alba
Svelata alberatura.
Dolorosi risvegli.
(*O Notte*, vv. 1-3)

Malinconiosa carne
Dove una volta pullulò la gioia,
Occhi socchiusi del risveglio stanco,
Tu vedi, anima troppo matura,
Quel che sarò, caduto nella terra?
(*La pietà*, vv. 40-44)

E in Valéry:

J'interroge mon cœur quelle douleur l'éveille,
Quel crime par moi-même ou sur moi consommé?
[...]
Et sur toute ma peau que morde l'âpre éveil
Alors, malgré moi-même, il le faut, ô Soleil,

⁷⁴⁹ P. Valéry, *Air de Sémiramis*, *AL*, p. 91, v. 4

⁷⁵⁰ Id., *Profusion du soir, poème abandonné...*, ivi, p. 88, v. 71.

Que j'adore mon cœur où tu te viens connaître
Doux et puissant retour du délice de naître.
(*La Jeune Parque*, vv. 27-28 e vv. 508-601)

Il ritorno alla luce determina pertanto, nella fase transitoria che precede la creazione, una lacerante sofferenza, cui il poeta sceglie consapevolmente di non sottrarsi: «[...] eppure griderei: / Veloce gioventù dei sensi / Che all'oscuro mi tieni di me stesso / E consenti le immagini all'eterno, / Non mi lasciare, resta, sofferenza!»⁷⁵¹; eppure, «[...] je crie aux échos les noms des dieux obscurs!»⁷⁵². Benché il grido, come ha documentato Giuseppe Savoca, possieda in Ungaretti un più profondo grado di emotività⁷⁵³, in quanto legato alla dolorosa esperienza biografica, l'atto del gridare si caratterizza peculiarmente per esprimere, in entrambi i poeti, la disperazione e l'impotenza dell'uomo di fronte alla precarietà della sua condizione finita e alla limitatezza dei propri mezzi («Sono stanco di urlare senza voce»)⁷⁵⁴: è a questo punto che l'io lirico prende coscienza della vanità della protesta, ridotta a sterile lamento:

Volti al travaglio
come una qualsiasi
fibra creata
perché ci lamentiamo noi?
(*Destino*, vv. 1-4)

E in Valéry:

Je n'ai fait que bercer de lamétation
Tes flancs chargés de jour et de création!
(*La Jeune Parque*, vv. 155-156)

Et vers vous, Nymphes ! nymphes, nymphes
des fontaines
Je viens au pur silence offrir mes larmes vaines
(*Narcisse parle*, vv. 3-4)

Quando l'immagine archetipa è ormai lontana dalla vista, al poeta non resta che adoperarsi nel ridurre la finitezza dei propri mezzi per tentare di ricreare il ricordo della visione colta, attraverso lo strumento corporeo, che plasma la materialità di una forma imperfetta.

Scrive Ungaretti nell'Introduzione all'*Eupalinos* valéryano:

⁷⁵¹ G. Ungaretti, *Auguri per il proprio compleanno*, S, p. 194, vv. 15-19.

⁷⁵² P. Valéry, *Narcisse parle*, AL, p. 82, v. 29.

⁷⁵³ Sulla centralità del campo semantico del 'gridare' si veda G. Savoca, "Parola", "silenzio", "grido" e "voce" nella poesia di Ungaretti, in Id., *Parole di Ungaretti e Montale*, Bonacci, Roma 1993.

⁷⁵⁴ G. Ungaretti, *La Pietà*, S, p. 169, v. 39.

[...] ci sarà agevole ammettere che l'uomo, per prolungare il più possibile qualche momento dell'avventura unica di cui il suo corpo mortale è sede singolare, dovrà ricorrere a qualche mezzo che muova a lungo il sentire e il pensare di altri. Tutti i suoi sforzi tenderanno dunque, nella sua disperata aspirazione, a ridurre il più possibile la debolezza dei suoi mezzi, accrescendone il potere di evocazione e si proverà a eliminare il disordine che è al principio d'ogni sua opera [...] studiandosi e imitandosi per quanto possibile, come complessità vivente di forme⁷⁵⁵.

Ecco perché, se la *Phythie* esorta un popolo di parole a farsi *blocco immoto* d'idoli:

Et par les glaces de mon œil,
Puisse un peuple de leurs paroles
Durcir en un peuple d'idoles
Muet de sottise et d'orgueil !
[...] Mon chet corps... Forme préférée
[...] Douce matière de mon sort,
Quelle alliance nous vécûmes,
Avant que le don des écumes
Ait fait de toi ce corps de mort!
(*La Phythie*, vv. 67-70; v. 81 e vv. 87-90)

Ne *La Pietà* leggiamo:

Ho popolato di nomi il silenzio.
Ho fatto a pezzi cuore e mente
Per cadere in servitù di parole?
[...] La carne si ricorda appena
Che una volta fu forte.
È folle e usata, l'anima.
Dio, guarda la nostra debolezza.
[...] Son o stanco di urlare senza voce
(*La Pietà*, 1, vv. 10-12; vv. 26-29 e v. 39)

E ancora:

Qui me parle, à ma place même?
Quel écho me répond: Tu mens!
Qui m'illumine?... Qui blasphème?
(*La Pythie*, vv. 41-43)

⁷⁵⁵ Id., *Introduzione a "Eupalino"*, cit., p. 114.

Cui Ungaretti sembra idealmente rispondere:

La luce che ci punge
È un filo sempre più sottile.

Più non abbagli tu, se non uccidi?

Dammi questa gioia suprema.
L'uomo, monotono universo,
[...] Ripara il logorio alzando tombe,
E per pensarti, Eterno,
Non ha che le bestemmie.

(*La Pietà*, 3, vv. 1-4; 4, v. 1 e vv. 9-11)

Per le stesse ragioni i gesti delle mani, in quanto atti alla creazione, assumono attributi di purezza:

Voici mes bras d'argent dont les gestes sont purs! Mes solitaires mains appellente les monarques
Mes lentes mains dans l'or adorable se lassent Dont la barbe de sel amusait mes doigts purs;
D'appeler ce captif quel es feuilles enlacent (*Hélène*, vv. 5-6)

(*Narcisse parle*, vv. 26-28)

L'immagine ritorna con una stessa connotazione simbolica nella composizione ungarettiana *L'isola*, dove il lavoro di astrazione e purificazione della parola poetica è rappresentato dalle mani del pastore che compiono, come un vetro, uno sforzo di costante *levigazione* del testo («Le mani del pastore erano un vetro / Levigato da fioca febbre»)⁷⁵⁶. La lirica è densa di motivi e atmosfere che riecheggiano il Virgilio bucolico, il Petrarca di *Chiare, fresche et dolci acque*, il Góngora della *Fábula de Polifemo y Galatea* (che Ungaretti si accingeva a tradurre negli stessi anni), il Leopardi di *Alla Primavera o delle favole antiche*, nonché il Mallarmé dell'*Après Midi d'un faune*. L'onnipresente componente metaletteraria è però comprovata dal motivo soggiacente all'intera composizione, in riferimento al petrarchesco stato di calma e isolamento interiore come necessaria premessa alla creazione artistica. È quella che Valéry definisce «[...] une même absence hagarde / D'îles plus belles que l'oubli»⁷⁵⁷, in cui l'anima del poeta, «ivre de soi, de silence et de gloire, / Prête à s'évanoïur de sa propre mémoire»⁷⁵⁸, raggiunge la condizione dello spirito propizia alla creazione.

⁷⁵⁶ Id., *L'Isola*, ST, p. 114, vv. 23-24.

⁷⁵⁷ P. Valéry, *La Pythie*, CH, p. 134, vv. 169-170. Corsivo mio.

⁷⁵⁸ Id., JP, p. 107, vv. 317-318.

Scrive Valéry:

... J'ai dû commencer vers l'âge de neuf ou dix ans à me faire une sorte d'île de mon esprit, et quoique d'un naturel assez sociable et communicatif, je me réservais de plus en plus un jardin très secret où je cultivais les images qui me semblaient tout à fait miennes...⁷⁵⁹

Il perché di questa valéryana (e in tutto petrarchesca) sorta di necessità esistenziale potrebbe essere spiegato ricorrendo alle parole di Ungaretti, che scrive: «Perché *l'isola*? Perché è il punto dove io mi isolo, dove sono solo: è un punto separato dal resto del mondo, non perché lo sia in realtà, ma perché nel mio stato d'animo posso separarmene»⁷⁶⁰. Si tratta di una condizione puramente mentale che da stato preliminare e in qualche modo propedeutico alla creazione, arriva a definire e riflettere l'immagine della poesia stessa. Patrizia Epistolari sostiene che proprio nella figurazione dell'espressione poetica come *insula* Valéry e Ungaretti trovino «il più autentico punto di contatto», poiché «il termine *fragment*, col quale essi designano la composizione poetica, sta ad indicare una costruzione aperta, non delimitata da uno spazio logico». Al contempo «le folgorazioni, l'immagine sintetica prendono pregnanza proprio dagli spazi bianchi in cui esse sono poste: diventano un'isola in mezzo all'oceano»⁷⁶¹.

La lirica è dunque metafora dell'atto creativo nella sua interezza, dalle sue premesse situazionali sino al momento della realizzazione materiale, che affida allo strumento corporeo un ruolo decisivo di costruzione della realtà e conoscenza del sé, (come nella preghiera che l'Eupalino valéryano rinnova, si ricorderà, ad ogni aurora), e lungo una direzione di ricerca che vede nella morte e rinascita da se stessi la via d'accesso alla creazione artistica, previo il petrarchesco approdo all'isola del silenzio interiore:

In sé da simulacro a fiamma vera
Errando, giunse a un prato ove
L'ombra negli occhi s'addensava
Delle vergini come
Sera appiè degli ulivi;
(*L'isola*, vv. 12-16)

⁷⁵⁹ Estratto di una pagina valéryana inedita, riportata nell'*Introduction biographique* a cura di A. Rouart-Valéry, cit., p. 14.

⁷⁶⁰ G. Ungaretti, Note a *Sentimento del Tempo*, TP, p. 537.

⁷⁶¹ P. Epistolari, *I saggi di Ungaretti su Paul Valéry*, cit., p. 225.

5.3 *La caduca immortalità della forma: una questione di metodo*

La linea evolutiva della poesia di Ungaretti risillaba le tappe di un incessante lavoro revisionale su testi già editi. Le ragioni che presiedono a un simile processo elaborativo si direbbero rapportabili alla concezione valéryana del testo come prodotto in sé mai concluso, assunta dallo stesso Contini quale principio fondante la sua critica delle varianti. Scrive l'illustre filologo:

Rappresentazione inerente alla riflessione di Mallarmé e soprattutto di Valéry, del testo come prodotto d'un'infinitudine elaborativa di cui quello fissato è soltanto una sezione, al limite uno spaccato casuale [...]. Torna opportuno rilevare un prolungamento che la critica delle varianti ha potuto avere sul comportamento dell'autore [...] Giuseppe De Robertis [...] pubblicò (1945) una raccolta delle Poesie disperse «con l'apparato critico delle varianti di tutte le poesie» e un suo proprio studio. Da questa pubblicazione il poeta dovette trarre incoraggiamento a lasciar stampare due suoi libri successivi [...] e pochi mesi prima della sua morte, vera edizione postuma in vita, il volume di Tutte le poesie [...] con lo stesso allestimento critico. Questa restituzione fisica del testo alla sua condizione di caleidoscopica variabilità [...] rappresenta un caso limite probabilmente da non riprodursi, che è giusto sia legato all'ultimo, a quanto pare, dei poeti simbolisti⁷⁶².

Considerando, poi, che la lettura ungarettiana di Valéry agisce segnatamente nel passaggio al secondo tempo della sua produzione poetica, apparirà di una non trascurabile utilità, ai fini del nostro studio, soffermarsi a considerare l'ininterrotto e capillare processo di revisione che la raccolta dell'*Allegria* ha subito per oltre un ventennio, ribadendo la necessità di un nesso *Allegria-Sentimento del Tempo* in termini di reciproco condizionamento.

Come precisa De Robertis,

Dall'esame delle varianti vedrà il lettore che cosa costò a Ungaretti questa fatica, e apprezzerà il valore d'una tal fatica. Che fu, direi, un modo di chiarire, prima a sé che ad altri, il nascere delle nuove armonie. Egli si diceva quelle parole (e pare non avesse altro scopo), secondo una metrica interna variante da lettura a lettura; e la lettura variava secondo l'animo e l'estro [...]⁷⁶³.

Gli albori della vicenda editoriale dell'*Allegria* si collocano alla fine del 1916, quando «il tenentino»⁷⁶⁴ Ettore Serra dà alle stampe *Il Porto Sepolto*, raccolta in ottanta copie numerate

⁷⁶² G. Contini, *Filologia*, in *Breviario di eadotica*, Ricciardi, Milano-Napoli 1986, pp. 11-12.

⁷⁶³ G. De Robertis, *Sulla formazione della poesia di Ungaretti*, cit., p. 413.

⁷⁶⁴ Ungaretti aveva definito così l'amico ed editore Ettore Serra, conosciuto al fronte: «A dire il vero, quei foglietti [...] sui quali da due anni andavo facendo giorno per giorno il mio esame di coscienza, ficcandoli poi alla rinfusa nel tascapane, portandoli a vivere con me nel fango della trincea o facendomene capezzale nei rari riposi, non erano destinati a nessun pubblico. [...] Questo era l'animo del soldato che se ne andava quella mattina per le strade di Versa, portando i suoi pensieri, quando fu accostato da un tenentino. Non ebbi il coraggio di non confidarmi a quel giovine ufficiale che mi domandò il nome, e gli raccontai che non avevo altro ristoro se non di trovarmi e cercarmi in qualche parola e ch'era il mio modo

che comprende le poesie scritte da Ungaretti durante i duri mesi di trincea. All'inizio del 1919 esce la plaquette francese *La Guerre*, che anticipa di qualche mese l'edizione Vallecchi di *Allegria di naufragi*, rielaborata nella lussuosa edizione spezzina del *Porto Sepolto* del 1923, e poi ricostituita nella decisiva edizione Preda del 1931 con il titolo definitivo *L'Allegria*; a questa farà seguito l'edizione romana di Novissima del 1936, oramai quasi del tutto prossima alla mondadoriana *editio ne varietur* del 1942. L'uscita editoriale della silloge nella sua fisionomia pressoché finale concomita pertanto con quella del *Sentimento del Tempo*, che data 1933: se ne deduce facilmente che il processo correttivo della prima raccolta coincide cronologicamente con la composizione delle liriche della seconda.

In questa sede, si assumeranno come termini di raffronto i due estremi dell'elaborazione allegresca, ovvero l'edizione vallecchiana del 1919, in quanto redazione assunta come testo-base dell'edizione critica allestita da Cristiana Maggi Romano, e la mondadoriana del 1942⁷⁶⁵. Si pone preliminarmente la necessità di una precisazione: come chiarisce la stessa Maggi Romano, già nel 1919 «l'*Allegria di naufragi* sarebbe potuta uscire corredata da un suo apparato di varianti», poiché «il *labor limae* ungarettiano nasce quasi assieme alla stessa espressione poetica»⁷⁶⁶. È infatti in ragione del precoce bilancio critico cui l'autore sottopone il proprio lavoro che l'iniziale esperienza lacerbiana verrà presto licenziata come il frutto di un giovanile apprendistato avvertito come anacronistico: eccezione fatta per *Sbadiglio* (poi *Noia*) e *Le suppliche* (poi *Nebbia*), cadono con *L'Allegria* vallecchiana sia gli stilemi di impronta più marcatamente crepuscolare (o piuttosto laforguiana), unitamente alle maniere tipiche di un sensibilismo di derivazione decadente, sia soprattutto le insistenti divagazioni discorsivo-descrittive di matrice futurista.

Anche per queste ragioni ritengo si possa convenientemente considerare l'edizione vallecchiana un primo tentativo di sistemazione organica di una produzione lirica che resta *in fieri*, ma della quale costituisce un saldo punto di partenza e riferimento. Si segnaleranno a partire da questo stadio le principali linee direttrici di correzione della raccolta, nonché il sistema di interrelazioni tra microtesto e macrotesto; si tenterà, quindi, di rilevare secondo quali vie e fino a che punto le ragioni di un tale lavoro di lima siano state dettate dalle interferenze con la poetica del secondo tempo della produzione ungarettiana, dove

di progredire umanamente», in E. Serra, *Il tascapane di Ungaretti*, in Id., *Il tascapane di Ungaretti. Il mio vero Saba e altri saggi su Cardarelli, Sbarbaro, Barile e Tallone*, prefazione di G. Caproni, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1983, p. 39. Cfr. anche P. Montefoschi, *Lettura del carteggio tra Giuseppe Ungaretti e Ettore Serra (1916-1966)*, in «Tempo presente», 19, luglio 1982, pp. 1-9.

⁷⁶⁵ Estremi adottati anche da G. Petrucci nell'articolo *Sulle varianti dell'Allegria*, in «Studi novecenteschi», 16, 1977, pp. 5-57.

⁷⁶⁶ C. Maggi Romano, *Struttura e storia dell'“Allegria”*, in G. Ungaretti, *L'Allegria*, ed. critica a cura di Ead., Mondadori, Milano 1982, p. XX.

la componente biografica appare sfumata, così come i riferimenti al presente o al passato memoriale, poiché il solo passato cui Ungaretti intende riferirsi veste i panni della tradizione letteraria. Ad alimentare un siffatto intendimento concorre il regime stilistico, che alla scansione franta dell'*Allegria* sostituisce la ripresa dei metri tradizionali e recupera arcaismi e toni solenni, risolvendo in *emblemi eterni* l'obiettivazione dell'automitografia: esperita l'indagine di un assoluto nell'immanenza del frammento, il poeta si ritrova ad agire in una sorta di «vuoto storico»⁷⁶⁷, ricercandone l'espressione in una dimensione mitica facente capo a una concezione sacrale della poesia, necessariamente avulsa da un'eredità o da un momento storico determinati.

Ora, se la prima *Allegria* nasce nel segno di un preciso riferimento al vissuto e di una contingenza storica tragica, quella dell'esperienza in trincea che urgeva di essere raccontata in tutta la sua brutale materialità, il processo variantistico che condurrà alla redazione definitiva della raccolta procede esattamente in direzione opposta: mira cioè a sottrarre il testo alla casualità della storia secondo un processo di assolutizzazione e rarefazione della parola poetica, volto a isolare l'unità minima del discorso per renderla quanto più schiettamente possibile pura ed essenziale⁷⁶⁸. In altri termini, tendendo ad abbandonare i tratti che maggiormente lo ancorano alla situazione contingente da cui pure scaturisce, per ripiegare verso un soggettivismo dal carattere esistenziale, più che sensoriale, il discorso si sposta «da un piano relativo a un piano di significazione assoluta, dove il dato reale è pronto a trasformarsi in dato emblematico di una situazione-condizione»⁷⁶⁹. Eppure, l'imponente operazione revisionale trae origine e linfa vitale precisamente da questa immanenza, poiché non asseconda solo l'esigenza di isolare l'attimo nella sua assolutezza e indeterminazione, ma risponde anche all'urgenza di fissarlo inserendo «nell'istante folgorato, dilatazione e durata»⁷⁷⁰.

Scriva Ungaretti: «Vorrei richiamare su un fatto l'attenzione degli ascoltatori [...] come mi appariva il paesaggio in quelle prime poesie. Era colto nell'attimo, in un attimo che poi si protraeva in me in un modo infinito»⁷⁷¹. Ne consegue che l'obiettivo di isolare la parola poetica non può che procedere parallelamente al proposito di dilatare la sillabazione

⁷⁶⁷ P.V. Mengaldo, (a cura di) *Poeti italiani del Novecento*, cit., p. 390.

⁷⁶⁸ Sulle strutture poetiche del primo Ungaretti si vedano L. Rebay, *Le origini della poesia di Ungaretti*, cit.; P. Spezzani, *Per una storia del linguaggio di Ungaretti fino al "Sentimento del tempo"*, in *Ricerche sulla lingua italiana contemporanea. Rebora, Saba, Ungaretti, Montale, Pavese*, a cura di G. Folena, Liviana, Padova [1966] 1972, pp. 91-160; G. Genot, *Sémantique du discontinu...*, cit.; C. Ossola, Introduzione a G. Ungaretti, *Il Porto sepolto*, Marsilio, Venezia 1997. P. Briganti, *Tra inquiete muse. L'Ungaretti dell'«Allegria»*, Unicopli, Milano 2008.

⁷⁶⁹ G. Petrucci, *Sulle varianti dell'Allegria*, cit., p. 20.

⁷⁷⁰ P.V. Mengaldo, (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, cit., p. 384.

⁷⁷¹ G. Ungaretti, Note a *L'Allegria*, cit., p. 518.

fonico-ritmica; l'uno e l'altro vengono ricercati principalmente attraverso una nuova scansione del tessuto metrico, che potenzia, rispetto all'edizione vallecchiana, la forza evocativa della parola, vera e propria «monade lirica», secondo la fortunata definizione continiana⁷⁷², che irrompe nella frase come una formula sacrale. Ciò comporta la conversione degli originari rapporti di uguaglianza tra gli elementi del discorso, precedentemente organizzati secondo nessi di consequenzialità logica, in relazioni gerarchizzate tra gli stessi: alla caratteristica stesura versicolare “verticale” delle liriche dell'*Allegria* vallecchiana, corrispondente grafico dell'uniformità distributiva, si sostituisce così un processo riaggregativo dei versi che abolisce l'originaria verticalità. Il passaggio è spesso accentuato da una singolare dilatazione delle pause per mezzo dell'incremento degli spazi bianchi (il cui impiego cresce nelle liriche del *Sentimento del Tempo*), che esaltano la portata semantica del silenzio, operando al contempo come tessuto connettivo tra sequenze pregnanti, in funzione della modulazione successiva:

Fratello	Parola tremante
tremante parola	nella notte
nella notte	
come una fogliolina	Foglia appena nata
appena nata	
saluto	Nell'aria spasimante
accorato	involontaria rivolta
nell'aria spasimante	dell'uomo presente alla sua
implorazione	fragilità
sussurrata	
di soccorso	Fratelli
dell'uomo presente alla sua	
fragilità	
(V1919, <i>Sodato</i> , vv. 3-15)	(M1942, <i>Fratelli</i> , vv. 3-10) ⁷⁷³

In questa notte	La mia squallida
la mia squallida	vita si estende
vita	più spaventata di sé
si estende	
più spaventata	in un
di sé	infinito
nel mondo	che mi calca e mi

⁷⁷² G. Contini, *Ungaretti o dell'Allegria*, cit., p. 49.

⁷⁷³ V1919 = Ed. Vallecchi di *Allegria di naufragi*, 1919; M1942 = Ed. Mondadori de *L'Allegria*, 1942.

che mi calca e mi spreme	preme col suo
col suo	fievole tatto
fievole	
tatto	
fluente	
(V1919, <i>Nozze</i> , vv. 1-12)	(M1942, <i>Sempre notte</i> , vv. 1-8)

In altri casi, viceversa, l'allentamento dei vincoli di consequenzialità logica è attuato attraverso l'isolamento metrico di nessi sintattici espliciti, i quali, ricollocati in posizione separata dalla parola, la dotano di una più potente forza impressiva:

Si sta	Si sta come
come d'autunno	d'autunno
sugli alberi	sugli alberi
le foglie	le foglie
(V1919, <i>Soldati</i> , vv. 1-4)	(M1942, <i>Soldati</i> , vv. 1-4)
Accolgo	Accolgo questa
Questa giornata	giornata come
Come un frutto	il frutto che si addolcisce
Nel sole	
Stanotte	Avrò
avrò	stanotte
un rimorso	un rimorso come un
come un latrato	latrato
(V1919, <i>Godimento</i> , vv. 4-11)	(M1942, <i>Godimento</i> , vv. 4-10)
Il volto	Il volto
di stanotte	di stanotte
è insecchito	è secco
come una pergamena [...]	come una
L'interminabile	pergamena [...]
tempo	L'interminabile
mi adopera	tempo
come un fruscio	mi adopera
	come un
	fruscio
(V1919, <i>Dolina notturna</i> , vv. 1-10)	(M1942, <i>Dolina notturna</i> , vv. 1-16)

Si noti, inoltre, come anche in presenza del passaggio da un articolo indeterminativo a un determinativo (*un frutto/che si addolcisce* > *il frutto che si addolcisce*), la nitida definizione raggiunta dall'immagine non contribuisca alla sua precisazione, ma agisca bensì in

funzione opposta, poiché il sostantivo interessato dal cambiamento ingloba in un tutt'uno la subordinata, facendo sì che l'espressione acquisti un valore di enunciazione assiomatica, valida universalmente. Caso emblematico quello della famosa lirica *Soldati*: la localizzazione temporale (*d'autunno*) acquista un senso di meditativa precarietà per mezzo del suo isolamento al secondo verso; il nesso comparativo 'come' è invece dislocato al primo verso per attenuare il rapporto logico della similitudine e spostare l'attenzione sul senso di sospensione e angosciosa attesa comunicato dalla lirica, cosicché sulla struttura formale della similitudine prevale sostanzialmente l'espressione metaforica come luogo privilegiato dell'*inesprimibile nulla*.

È motivato dalle stesse ragioni il processo di rarefazione sintattica che conduce alla totale espunzione di interi membri strofici:

di malato	di
sommesso uguale	sommesso uguale
cuore	cuore
(V1919, <i>Annientamento</i> , vv. 8-10)	(M1942, <i>Annientamento</i> , vv. 8-10)
Stanotte	Ho sognato
ho sognato	stanotte
una gran	una
piana	piana
striata	striata
di verde	d'una
di fresc'alga	freschezza
immersa	
in varianti	In veli
veli	varianti
azzurro	d'azzurro
	alga
(V1919, <i>Sogno</i> , vv. 3-11)	(M1942, <i>Sogno</i> , vv. 3-11)
sotto questa immensa	sotto questa
appannata volta di cielo	volta appannata
	di cielo
(V1919, <i>Paesaggio</i> , vv. 3-4)	(M1942, <i>Monotonia</i> , vv. 3-5)

Come pure la tendenza alla soppressione delle voci verbali, che trasfigura il tessuto discorsivo originario in pure associazioni analogiche⁷⁷⁴:

Sorpresa d'un amore	Sorpresa
che riscopro	dopo tanto
dopo tanto	d'un amore
a visitarmi	
(V1919, <i>La casa</i> , vv.1-4)	(M1942, <i>Casa mia</i> , vv. 1-3)

e nell'imbuto	nell'imbuto di chiocciola
dei vicoli	tentennamenti
non si vede	di vicoli
che il tentennamento	di lumi
delle luci	
coperte di crespo	
(V1919, <i>Nebbia</i> , vv. 16-21)	(M1942, <i>Levante</i> , vv. 16-19)

ci spossiamo	ci vendemmia il sole
in una vendemmia di sole	
(V1919, <i>Fase d'oriente</i> , v. 4-5)	(M1942, <i>Fase d'oriente</i> , v. 4)

Ulteriore operazione caratterizzante il processo variantistico riguarda la separazione nella frase degli elementi funzionali al discorso, così da porre la “parola-immagine” in una posizione di rilievo tale da acquisire progressiva autonomia semantica, dando vita a “isole” di assoluto nominale:

Me ne stacco	E me ne stacco sempre
sempre	straniero
straniero	[...]
[...]	Godere un solo
Godere	minuto di vita
un solo	iniziale
minuto	
di vita	Cerco un paese innocente
iniziale	innocente
	(M1942, <i>Girovago</i> , vv. 16-25)
Cerco	
un paese	
innocente (V1919, <i>Girovago</i> , vv. 16-27)	

⁷⁷⁴ Sul procedimento ungarettiano di «de-oggettivazione del concreto» si veda F. Musarra, *Costituenti verbali dell'Allegria*, in *Risillabare Ungaretti*, cit., pp. 61-90.

i gelsumini	nel mio paese d’Africa
nel mio paese	i gelsumini
d’Africa	
(V1919, <i>Giugno</i> , vv.)	(M1942, <i>Giugno</i> , vv.54-55)

Preso	presa in un giro
in un giro	immortale
immortale	
(V1919, <i>Sera serena</i> , vv. 14-16)	(M1942, <i>Sereno</i> , vv. 14-15)

L’accentuato isolamento della parola-immagine provoca effetti di astrazione e sublimazione che riducono il carattere espressionistico dell’Ungaretti originario. Ad attenuare tale connotazione, favorendo al contempo una rigenerazione semantica che attesta l’esito di un incremento della tensione meditativo-conoscitiva, concorrono anche le soluzioni lessicali: queste ultime tendono a liberare i vocaboli da qualsiasi accezione d’occasionalità o riferimento allo stato provvisorio che li ha generati, per abbracciare il senso di una condizione di astrazione generalizzante in cui il tempo è quello dell’*attimo assoluto*:

o come le quaglie	O come la quaglia
traversato il mare	passato il mare
nei primi cespugli incontrati	nei primi cespugli
(V1919, <i>Agonia</i> , vv. 3-5)	(M1942, <i>Agonia</i> , vv. 3-5)

più spaventata	più spaventata di sé
di sé	
nel mondo	In un
	infinito
(V1919, <i>Notte</i> , vv. 3-5)	(M1942, <i>Sempre notte</i> , 3-5)

Ma Dio cos’è	Ma Dio cos’è?
--------------	---------------

E la creatura	E la creatura
terrificata	atterrita
sbarra gli occhi	sbarra gli occhi
(V1919, <i>Risvegli</i> , vv. 18-21)	(M1942, <i>Risvegli</i> , vv. 18-21)

un rimorso	un rimorso come un
come un latrato	latrato

smarrito	perso nel
nella volta	deserto
del deserto	
(V1919, <i>Godimento</i> vv. 9-13)	(M1942, <i>Godimento</i> , vv. 9-12)

Alla massima concentrazione sintattica corrisponde dunque un'estrema dilatazione semantica cui compartecipa la conversione di costruzioni fraseologiche nel relativo aggettivo/sostantivo⁷⁷⁵:

Concedimi Signore	Il naufragio concedimi Signore
di naufragare	
(V1919, <i>Pregghiera</i> , vv. 5-6)	(M1942, <i>Pregghiera</i> , v. 5)

Su quest'acquario	su quest'acquario
di gente che si annoia	di sonnambula noia
(V1919, <i>In galleria</i> , vv. 4-5)	(M1942, <i>In galleria</i> , vv. 4-5)

la consunzione	la consunzione serale
del cielo	del cielo
al tramonto	
(V1919, <i>Paesaggio</i> , vv. 15-17)	(M1942, <i>Monotonia</i> , vv. 15-16)

come il colore	come il colore
del grano maturo	rilucente
nella lucentezza	del grano maturo
(V1919, <i>Giugno</i> , vv. 18-20)	(M1942, <i>Giugno</i> , vv.18-20)

L'estensione semantica è spesso segnata da un largo ricorso a procedimenti analogici, il cui acquisito o intensificato rilievo è ancora una volta funzionale a «destorificare [...] i dati e le componenti di essi, in modo da ottenere un prodotto figurale assoluto»⁷⁷⁶:

Comparso allo spazio	Ora mordo
L'ho morso	come un bambino la mammella
Come un neonato	lo spazio
La mammella	
(V1919, <i>La notte bella</i> , vv. 9-12)	(M1942, <i>La notte bella</i> , vv. 9-11)

⁷⁷⁵ Cfr. G. Petrucci, *Sulle varianti dell'Allegria*, cit., p. 13 e p. 33.

⁷⁷⁶ C. Ossola, *Giuseppe Ungaretti*, cit., p. 242.

Tutto diluisce e scompare in questa oscurità e ho perduto il sonno ⁷⁷⁷ (V1919, <i>Giugno</i> vv. 56-61)	Ho perso il sonno Oscillo al canto d'una strada come una lucciola (M1942, <i>Giugno</i> , vv. 55-58)
--	--

In ultimo, occorre segnalare come anche le componenti del linguaggio atte a esprimere fattori di deissi tendano non di rado ad assolutizzarsi tramite un processo di semantizzazione che arriva a coinvolgere anche le parti vuote del discorso. Analogamente, i termini dell'analogia esplicita, stilema dominante nel primo tempo della scrittura ungarettiana, muovono verso l'acquisizione dello statuto di entità autonome, piuttosto che di elementi di un rapporto, accentuato dall'uso ricorrente di sintagmi appositivi, soluzione poi ampiamente ripresa nelle liriche della seconda raccolta (dove l'uso della forma comparativa appare sensibilmente ridotto), e segnatamente in ambito ermetico:

E nella trasparenza dell'acqua la tua pelle europea gentile come le ali delle farfalle (V1919, <i>Giugno</i> , vv. 21-24)	Nella trasparenza dell'acqua l'oro velino della tua pelle (M1942, <i>Giugno</i> , vv. 21-24)
---	--

Perché io guardi al mio cuore come uno straziato paese qualche volta (V1919, <i>San Martino del Carso</i> , vv. 11-13)	è il mio cuore il paese più straziato (M1942, <i>San Martino del Carso</i> , vv. 11-12)
---	---

Fratello Tremante parola Nella notte Come una fogliolina Appena nata (V1919, <i>Soldato</i> , vv. 3-7)	Parola tremante nella notte Foglia appena nata (M1942, <i>Fratelli</i> , vv. 3-5)
---	--

eccovi una lastra	Eccovi un'anima
-------------------	-----------------

⁷⁷⁷ Come appare evidente, nel primo caso si assiste all'intensificazione dell'espressione analogica iniziale, nel secondo all'istituzione di una similitudine in precedenza assente.

di deserto	deserta
dove il mondo	uno specchio impassibile
si specchia	
(V1919, <i>Distacco</i> , vv. 3-6)	(M1942, <i>Distacco</i> , vv. 3-5)

Come segnalato in apertura, si sono fin qui considerati, come termini di raffronto, i due estremi dell'elaborazione allegresca. Sarà tuttavia opportuno, ai fini del nostro discorso, soffermarsi sull'osservazione di uno stadio specifico del processo variantistico: intendo riferirmi all'edizione spezzina del 1923 del *Porto Sepolto*, generalmente considerata ramo morto della tradizione poiché la maggior parte delle varianti apportate in questa fase non verrà accolta nelle redazioni successive⁷⁷⁸, motivo per il quale Maggi Romano ha parlato di una certa sommarietà d'allestimento esemplata dalla «tendenza riduttiva» e dal «carattere provvisorio»⁷⁷⁹ della raccolta. Sull'edizione grava, inoltre, l'ombra della scomoda prefazione firmata da Benito Mussolini⁷⁸⁰, elemento talora utilizzato dalla critica per avvalorare la tesi secondo la quale parte del processo variantistico, in questa fase di transizione, sia stata orientata dalla volontà di assecondare la retorica del regime⁷⁸¹. Se in quest'ottica possono essere tangenzialmente inquadrare le cassazioni dei riferimenti al

⁷⁷⁸ Consistenti principalmente in cospicui tagli di porzioni testuali, soppressione di titoli o intere liriche (degli ottantaquattro componimenti originari sono ben ventinove quelli espunti), smembramenti di alcune liriche in due testi separati, inserimento di numerosi dedicatari.

⁷⁷⁹ Scrive la studiosa: «Il carattere provvisorio e la tendenza riduttiva si manifestano parallelamente nel tipo di intervento operato da S [Il *Porto Sepolto*, 1923] sui testi: provvisorio perché in diversi casi la stesura successiva ignorerà le varianti apportate da S, riduttivo perché per la massima parte si tratta di tagli, ad anche molto pesanti, piuttosto che di rielaborazioni e riscrizioni, compresa la tecnica della soppressione dei titoli e dello smembramento di alcune liriche in due testi autonomi», in Ead., *Struttura e storia...*, cit., pp. XXVIII-XXIX. La stessa ha in seguito rivisto la sua posizione, alla luce delle carte rinvenute nell'archivio di casa Serra, che testimonierebbero al contrario l'accuratissimo allestimento dell'edizione spezzina condotto insieme all'amico ed editore Ettore Serra. Si veda C. Maggi Romano, *Nuove carte per l'edizione critica dell'Allegria: Ettore Serra e 'Il Porto Sepolto' del '23*, in «Studi di Filologia italiana», XLII, 1984, pp. 310-330.

⁷⁸⁰ Per la richiesta di prefazione si veda la lettera del 5 novembre 1922, cfr. F. Petrocchi, *Lettere inedite di Ungaretti a Mussolini (1922-1942)*, in Ead., *Scrittori italiani e fascismo. Tra sindacalismo e letteratura*, Archivio Guido IZZI, Roma 1997, pp. 165-201, p. 170. Sul rapporto tra Ungaretti e Mussolini e in particolare sul «mussolinismo» ungarettiano si vedano A. Vergelli, «Un uomo di prim'ordine». Giuseppe Ungaretti (*Documenti e corrispondenza inedita*), Bulzoni, Roma 1990; M. Ostenc, *Ungaretti et le fascisme révolutionnaire*, in Id., *Intellectuels italiens et fascisme (1915-1929)*, Payot, Paris 1983, pp. 167-207; M. Guglielminetti, *Le lettere parigine di Ungaretti*, in Atti del Convegno internazionale su Giuseppe Ungaretti, (Urbino 3-6 ottobre 1979), cit., pp. 1063-1077, che scrive, in proposito delle fine della collaborazione al «Popolo d'Italia»: «Il poeta soldato non accetta di farsi corrispondente dall'estero in maniera tradizionale; ha ubbidito a Mussolini, comunque, questo sì, magari sorridendo del fatto che Mussolini avesse subito utilizzato la sua dichiarazione per interessere «un fervorino per gli abbonati» (Lettera a Ungaretti del 24 dicembre del '19, da Milano). Un sorriso, a fior di labbra, comunque, perché comincia proprio da questo gesto di sottomissione la riduzione del fascismo a mussolinianesimo che culmina nel famoso articolo del '27 *Originalità del fascismo*», p. 1077. Una lucida disamina del suddetto rapporto è offerta anche dal recente volume, peraltro ricco di nuove acquisizioni, di F. Pierangeli, *Ombre e presenze. Ungaretti e il secondo mestiere...*, cit.

⁷⁸¹ Si veda R. Cupo, *Ungaretti poeta organico? Per una lettura ideologica delle varianti del "Porto Sepolto" (1923)*, in «Filologia italiana», 8, 2011, pp. 209-229.

campo semantico della sconfitta o della fragilità esistenziale⁷⁸², essa tuttavia non rappresenta in alcun modo, a mio avviso, la linea direttrice delle correzioni: che la maggioranza delle stesse non venga accolta nelle redazioni successive è infatti un dato culturalmente significativo, prima ancora che ideologicamente orientato; prevale infatti, in questo Ungaretti, tanto il desiderio di integrazione in una comunità nazionale solida, di compartecipazione a una collettività, a un popolo «portato / dalla stessa terra»⁷⁸³ (di qui l'urgenza di inserire i numerosi dedicatari, ben trentacinque, a fronte delle due sole dediche della *plaque* udinese del 1916), quanto la necessità di riconoscimento consacrata dal suggello politico-istituzionale (di qui ancora l'introduzione richiesta a Mussolini). In questa chiave va interpretata anche l'opzione per la veste editoriale sontuosa e per la scelta iconografica di gusto spiritualeggiante, affidata alla mano dell'incisore Gamba, al quale peraltro Ungaretti impose la scelta precisa dei caratteri, plasmata sul modello dell'edizione valéryana del 1922 di *Charmes*⁷⁸⁴.

L'edizione spezzina, insomma,

non nasce per aggiunta delle ultime prove al vecchio materiale già edito, ma quest'ultimo è notevolmente modificato e ridimensionato, nel numero e nell'aspetto [...]; non è solo una riedizione, ma lascia intendere un'intenzionalità che oltrepassa tutta la precedente produzione. All'evidenza del paratesto non sarà inutile affiancare allora altre considerazioni, anche nella prospettiva della seconda raccolta che ha qui il suo nucleo generatore⁷⁸⁵.

Ma ecco il punto nodale: la raccolta sta acquistando una caratterizzazione irrimediabilmente altra rispetto al progetto originario. È infatti a questa altezza cronologica, ritengo di credere, che Ungaretti prende coscienza dell'esistenza di due tempi distinti nell'elaborazione della sua opera, e fa un passo indietro, cominciando, nella consapevolezza dell'esistenza del "nuovo", a lavorare su due tavoli⁷⁸⁶: ben sei delle otto nuove poesie aggiunte alla sezione *Elegie e madrigali* dell'edizione spezzina andranno non a caso a confluire in via diretta nella sezione *Prime* del *Sentimento del Tempo*.

⁷⁸² Basti pensare che le liriche *San Martino del Carso*, *Risvegli* e *Distacco* vengono espunte del tutto.

⁷⁸³ G. Ungaretti, *Italia*, A, p. 57, vv. 7-8.

⁷⁸⁴ In anni più tardi Ungaretti definirà "orribile" la veste editoriale dell'edizione spezzina del *Porto Sepolto*. Lo stesso Gamba non mancherà di lamentarsene: «Per la nuova edizione del *Porto Sepolto* intendevo ispirarmi al Dante di Bodoni, quello del 1976 in folio piccolo [...] Ma in quel momento la N.R.F. aveva pubblicato (nel formato quasi quadrotto, in 4° piccolo), la raccolta di Paul Valéry *Charmes ou Poèmes*, con ornamenti del XVII secolo, e l'edizione piaceva molto a Ungaretti che mi distolse, ma mi arresi malvolentieri, dal mio prediletto Bodoni», in E. Serra, *Il tascapane di Ungaretti*, cit., pp. 40-41.

⁷⁸⁵ G. Petrucci, *Sul Porto Sepolto del '23*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», 1-2, 2008, pp. 130-140, p. 134.

⁷⁸⁶ Cfr. M. Barenghi, *Ungaretti. Un ritratto e cinque studi*, Mucchi, Modena 1999, pp. 77-102.

Resta cionondimeno indubitabile la diversità di fondo fra le due raccolte in esame, che illustrano l'esito di due tempi distinti, benché in costante dialogo, della lirica ungarettiana, di «due punti lontani», come tiene a precisare l'autore, «di complessità umana e di maturità artistica»⁷⁸⁷. Ecco allora che il legame con il contingente, rappresentativo dell'ispirazione che informa le liriche della stesura prima dell'*Allegria*, necessita di essere ripristinato attraverso la sua proiezione dai testi alla struttura macrotestuale della raccolta: muta, al termine del processo variantistico, tanto l'ordinamento delle sezioni quanto la loro titolazione, e alla successione cronologica regressiva dell'*Allegria* del 1919 subentra una distribuzione progressiva che istituisce la definitiva scissione dell'originaria sezione d'esordio *Ultime e Prime*, ponendo rispettivamente le une in apertura, le altre in chiusura della raccolta. Per quanto riguarda l'ordinamento delle liriche interne alle sezioni, alla disposizione descrittiva dell'*Allegria* vallecchiana si sostituisce una scansione diaristica dei componimenti, ora rigorosamente ordinati secondo giorno, mese e anno di composizione. Se si considera che la macrostruttura definitiva dell'*Allegria* trova compimento con l'edizione Preda del 1931, appare verosimile ritenere che anche in questo caso abbia giocato un ruolo sostanziale, sebbene indiretto, l'implicazione suggerita dalle interferenze con la raccolta del *Sentimento del Tempo*. Non è marginale che la sezione d'apertura dell'*Allegria* titoli emblematicamente *Ultime*, in riferimento alle ultime liriche di un'esperienza lacerbiana ormai ampiamente superata⁷⁸⁸, e quella conclusiva *Prime*, allusiva alle prime poesie della seconda età umana e artistica del *Sentimento del Tempo* (raccolta che per giunta, in dichiarata continuità, pone in apertura una lirica del 1919 sotto una sezione dal titolo *Prime*)⁷⁸⁹. Solo a questa altezza cronologica, infatti, quando agli occhi dell'autore sarà chiaramente determinata la distanza tra i due tempi, e la presenza della rinnovata poetica sarà garantita dalla prossima uscita editoriale del *Sentimento del Tempo*, la raccolta dell'*Allegria* potrà ricevere il suo ordinamento diaristico definitivo, recuperando, su questo piano, il legame diretto con l'occasionalità primitiva dei testi.

Inscritta entro le coordinate del mito dell'autobiografia, estrinsecatosi a posteriori nel progetto della mondadoriana opera omnia *Vita d'un uomo*, *L'Allegria* disvela finalmente la sua fisionomia intrinseca di primo tempo «d'esperienza umana»⁷⁹⁰ e letteraria, ovvero, di

⁷⁸⁷ G. Ungaretti, *Nota introduttiva a TP*, p. 515.

⁷⁸⁸ Reintegrandolo, peraltro, le cinque poesie lacerbiane eliminate dall'edizione del 1919. La scelta è presto spiegata: pur cassando definitivamente quelle liriche sentite come eccessivamente informate da una vena crepuscolare e futurista, ciò che ora conta per l'autore, nell'attesa del "nuovo" libro, è la ricostruzione della storia della propria ricerca lirica, alla luce della quale è doveroso riconoscere anche alle "Ultime" poesie di un'esperienza lacerbiana conclusa un ruolo preciso nell'evoluzione della poetica dell'*Allegria*.

⁷⁸⁹ Cfr. G. Ungaretti, *Ungaretti commenta Ungaretti*, «La Fiera Letteraria», XVIII, 37, 15 settembre 1963 e XVIII, 38, 22 settembre 1963, in *SI*, pp. 827-828.

⁷⁹⁰ Id., Note a *Sentimento del Tempo*, cit., p. 540.

prima parte di un diario. A partire dal secondo tempo, l'intenzione di restituire piena carica semantica alla parola è perseguita attraverso un analogo lavoro tecnico sull'espressione formale: l'adozione di una struttura metrica regolare, il ripristino della punteggiatura e della trascrizione orizzontale dei versi, come anche l'utilizzo della maiuscola in capoverso, sono espedienti che assolvono primariamente alla volontà di ricostituzione di un ordine; la permanente opera di astrazione e purificazione del verso è portata a compimento mediante un più ampio ricorso alle figure di suono, segnatamente allitterazioni e assonanze, o di significato, quali metafore e ossimori, e più in generale per il tramite di tutti quegli elementi fonici (ricorrente è ad esempio l'uso del vocativo) che conferiscono musicalità all'espressione: significante e significato si saldano sul piano della concatenazione delle eco foniche, la cui continuità funge da ideale controparte all'ineludibile finitezza del senso. Si rintracciano sulla base di questo *milieu* i riscontri più diretti, a livello propriamente intertestuale, con l'opera di Valéry.

L'indagine dell'apparato teorico-filosofico soggiacente al passaggio, di capitale importanza, che dall'*Allegria* conduce al *Sentimento del Tempo*, mi sembra un'ulteriore conferma della situazione emersa a fronte di questa disamina, ovvero di come l'elaborazione delle liriche del *Sentimento del Tempo* abbia orientato la spinta alle correzioni dell'*Allegria*: considerando la parabola descritta dall'evolvere indefesso dell'opera ungarettiana, è possibile registrare un evidente slittamento dall'asse di riferimento Rimbaud-Apollinaire a quella Mallarmé-Valéry, da interpretarsi come adesione alla più generale inclinazione della poesia moderna che a partire da questi ultimi intende il testo come «progressiva e instabile approssimazione a un valore-limite»⁷⁹¹, che è limite in eterno divenire, vale a dire accostamento asintotico, e perciò mai concluso, della parola a piani intangibili e assoluti.

Il nome di Valéry è in questo senso citato, nella maggior parte delle occorrenze riferibili alla bibliografia critica ungarettiana, in relazione a quello di Mallarmé. Non ritengo tuttavia che l'ungarettiana ricerca di una parola pura vada propriamente intesa nell'accezione mallarméana del «[...] donner un sens plus pur aux mots de la tribu»⁷⁹², nella misura in cui essa tenta di *riprodurre* il mistero, evocandolo per il tramite della sacralità di un verbo che in quanto tale si proclami parimenti indecifrabile: come a dire che l'insondabilità dell'abisso esiga una consapevole operazione di intransitività metatestuale. L'oscurità del verso mallarméano sarebbe pertanto determinata dalla conscia accettazione dell'impercscrutabilità del significato che veicola.

⁷⁹¹ P.V. Mengaldo, (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, cit., p. 472.

⁷⁹² S. Mallarmé, *Le Tombeau d'Edgar Poe*, in Id., *Œuvres complètes*, cit., p. 132, v. 6.

La visione ungarettiana sembra piuttosto avvicinarsi alla sfumatura impressa da Valéry alla natura di questa ricerca («de poète qui multiplie les figures ne fait donc que retrouver en lui-même le langage à l'état naissant»)⁷⁹³, volgendo all'astrazione e alla rarefazione della parola non per *riproduire*, ma per *tradurre* il mistero: aspira idealmente a decifrarlo, pur cosciente del suo ineliminabile grado di insondabilità. È dunque un esercizio intenzionale e consapevole di mestiere, una *conquête méthodique* che tende, si direbbe addirittura all'opposto, all'intelligibilità del verso per colmare il mistero con la parola, non viceversa. Si situa a questo livello, ritengo di credere, la sostanziale differenza tra poesia ermetica e poesia pura.

Curiosamente, Ungaretti non traduce Valéry. Isabel Violante Picon, nel suo magistrale lavoro dedicato all'attività dell'Ungaretti traduttore, parla di un caso di traduzione “negata”: un'assenza *étonnante* (come d'altronde per la mancata traduzione di Apollinaire) che la studiosa imputa, «malgré les influences subtiles [...], malgré le respect, l'admiration, la vénération presque qu'Ungaretti marquera ostensiblement à l'égard de Valéry tout au long de sa vie»⁷⁹⁴, all'incompiuta convergenza tra una serie di circostanze necessarie affinché la traduzione si renda possibile: «arbitraire et hasard, souvenir littéraire et immédiateté du désir, mémoire littéraire et innocence créatrice». Va da sé, inoltre, che «il n'est pas dit qu'un poète doive traduire tous ceux qui l'ont formé»⁷⁹⁵.

Come si lega, viene da domandarsi, quest'osservazione al precedente discorso? Ebbene, se si guarda agli scambi epistolari tra Ungaretti e Bigongiari, o tra Ungaretti e Parronchi⁷⁹⁶, nei quali affannosamente i tre poeti, tutti traduttori di Mallarmé, discutono sui possibili significati che il *maître* d'oltralpe avrebbe potuto attribuire al poema del *Faune* (oggetto d'ineguagliata attenzione da parte della generazione dei poeti-traduttori dell'ermetismo italiano), sorge spontanea un'osservazione dall'immediatezza tanto elementare, quanto paradossalmente taciuta: Ungaretti non traduce Valéry poiché non ne avverte la necessità⁷⁹⁷. Ponendo che l'esercizio di traduzione di Mallarmé costituisca al

⁷⁹³ P. Valéry, *E*, p. 1440.

⁷⁹⁴ I. V. Picon, “*Une œuvre originale de poésie*”. *Giuseppe Ungaretti traducteur*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris 1998, p. 58.

⁷⁹⁵ Ivi, p. 59.

⁷⁹⁶ Cfr. G. Ungaretti, A. Parronchi, *Carteggio*, a cura di A. Parronchi, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1992; P. Bigongiari, G. Ungaretti, “*La certezza della poesia*”. *Lettere (1942-1970)*, a cura di T. Spignoli, Polistampa, Firenze 2008.

⁷⁹⁷ Esiste, invero, un solo tentativo di traduzione relativo a un estratto dal *Cantique des Colonnes* di Valéry, che Ungaretti invia in una lettera a Corrado Pavolini, su richiesta di quest'ultimo: «Dorme lieto, il Giorno, / Che ogni giorno offriamo / Sulla tavola d'amore / Liscia (o sospesa, o apparecchiata, o ferma, o esposta, o immobile) sulle nostre fronti». In riferimento all'ultimo verso, Ungaretti precisa a Pavolini che le difficoltà di traduzione potrebbero derivare esclusivamente dal considerare il termine *étale* un verbo, trattandosi invece di un aggettivo (il testo francese recita: «Il dort content, le Jour, / Que chaque jour offrons / Sur la table

contempo anche una via d'accesso privilegiata – o quantomeno il tentativo di percorrerla – a una più profonda comprensione del suo verso, uno strumento di decifrazione del significato veicolato dal testo originale, mi sembra possibile affermare che la lettura di Valéry non esiga, per Ungaretti, un analogo sforzo di decodifica. E perché lo stesso Valéry «ha dilucidato da sé la sua poesia, [...] il terreno della sua fama se l'è preparato colla sua opera filosofica, dalla quale ha tratto la sostanza della sua poesia»⁷⁹⁸, e perché la sua maniera di intendere il processo creativo doveva apparire intimamente familiare a Ungaretti; conseguentemente i suoi versi, da più parti tacciati, al pari dell'opera di Mallarmé, di eccessiva enigmaticità, si palesavano alla lettura ungarettiana in tutta la loro essenziale intelligibilità.

Se dunque Ungaretti «indovinava l'autentico Valéry, che sfidò il simbolo sino in fondo al segreto del suo meccanismo»⁷⁹⁹, la sostanziale differenza tra le loro esperienze poetiche mi pare si situi precisamente nelle ragioni che presiedono allo sviluppo del processo creativo, condotto sulla strada lastricata del simbolo: la ricerca valéryana sembrerebbe maggiormente rivolta alla risoluzione del dramma tra l'essere e il conoscere, quella ungarettiana concentrata sulla sua esplorazione, o, come scrive Macrì, sulla sua «sostanza», talché nella sua poetica resta «intatta [...] la \times misterica del simbolo, non inquinata da estranee e non umane analogie, pagato e contato il pedaggio dell'illusione di realtà»⁸⁰⁰.

L'ossessiva mira, infatti, resta tale, se è vero che «Della Terra promessa / Nient'altro un vivo sa»⁸⁰¹, a ulteriore riprova dell'evidenza di un itinerario di ricerca interpretabile non tanto, o non solo, nella sua verticalità, ma come un percorso a un tempo ascensionale e circolare, in cui l'iterativo viaggio dell'anima, principiato nell'abisso, torna all'ignoto «ricolm[o] di riflessi»⁸⁰², dunque arricchito (qui il raggiungimento del traguardo apicale), al di là delle apparenze fenomeniche dell'Essere. Pur non potendo raggiungere piena coscienza dell'idea archetipa di edenica purezza, infatti, l'intelletto ne ha avuto notizia: un'acquisizione che non risolve l'enigma, non appaga *l'ossessiva mira*, ma è di per sé testimonianza di vita, messaggio di verità, poiché avversa e contraddice il nulla:

d'amour / Étales sur nos fronts», *CH*, p. 117, vv. 53-56). Quanto al resto, scrive significativamente il poeta, «Il senso del verso è chiarissimo»; cfr. la lettera di Ungaretti a Pavolini del 20 settembre 1934, in V. Cardarelli, G. Ungaretti, *Lettere a Corrado Pavolini*, a cura di F. Bernardini Napoletano, M. Mascia Galateria, Bulzoni, Roma 1989, p. 195. Si veda anche sull'argomento I.V. Picon, *Une œuvre originale de poésie...*, cit., pp. 58-59.

⁷⁹⁸ G. Ungaretti, *La rinomanza di Paul Valéry*, cit., p. 103.

⁷⁹⁹ O. Macrì, *Il simbolismo nella poetica di G. Ungaretti*, cit., p. 342.

⁸⁰⁰ *Ibid.*

⁸⁰¹ G. Ungaretti, *Ultimi Cori per la Terra Promessa*, 5, *TV*, p. 275, vv. 3-4.

⁸⁰² Id., *Lago Luna Alba Notte*, *S*, p. 115, v. 8.

Il nostro intelletto non potrebbe cogliere l'idea pura, ma riesce a coglierla perché in una «breve salma», in una breve immagine, in un breve peso dove ci pare di averla carcerata, noi abbiamo il sentimento che essa contraddice il nulla, la morte: lei è vita, lei è l'eterno, lei è la verità. E contraddice il nulla prendendo corpo in qualche cosa che è nostro, in una «breve salma» – lei naturalmente non è forma che appartenga a noi d'immaginare solo per echi, e illusoriamente⁸⁰³.

⁸⁰³ Id., Note a *La Terra Promessa*, (Terza lezione), TP, p. 557.

CAPITOLO VI

RISCONTRI INTERTESTUALI

Prima di dar seguito alla sostanza dell'analisi terrei a precisare un aspetto particolare riguardante una delle principali difficoltà poste dalla ricerca intertestuale: se l'autentica originalità consiste nell'esprimere, in maniera nuova, identici sentimenti e motivi eternamente dibattuti trasfigurando immagini e visioni comuni, che senso avrebbe pretendere di definire i termini di una supposta influenza? Tentare di individuare le derivazioni di un poeta da un altro sulla semplice scorta di un'idea o sul filo di un'immagine risulterebbe, per giunta, impresa arbitraria, oltreché inutile, considerando che le ingegnose "influenze" di cui parla Borges si potrebbero agevolmente istituire risalendo via via nel tempo a partire da ogni autore. La storia della letteratura è peraltro ricca di esempi di affinità elettive o semplici convergenze di sensibilità poetiche e interessi artistici che non giustificano necessariamente un'influenza.

Eppure, laddove si imponga la necessità di procedere con una certa duttilità valutando con equilibrio il più vasto contesto di letture di riferimento e di sollecitazioni culturali, il senso di questo genere di indagine acquista un valore autonomo: dal punto di vista autoriale, l'interrogazione di testi altrui parrebbe infatti rispondere all'esigenza di cercare risposte altrimenti insolubili alle ragioni che concorrono a informare, come nel caso ungarettiano, l'evoluzione continua di una poetica, arrivando in tal modo a far luce su zone oscure della coscienza dell'autore, nella sua prima fisionomia di lettore. L'approccio intertestuale comprova e rende testimonianza, soprattutto, di come la riflessione dell'Ungaretti critico sia applicata in sede poetica: tanto più significativamente, come si tenterà di dimostrare, nei casi in cui specifiche porzioni testuali risultino acquistare un diverso grado di chiarezza alla luce della proposta del relativo intertesto.

In un simile quadro d'azione, una consapevolezza resta irrecusabile: «quando una poesia è scritta, qualcosa di nuovo accade, qualcosa che nulla di ciò che è avvenuto prima potrà completamente spiegare»⁸⁰⁴.

⁸⁰⁴ T.S. Eliot, *Sulla poesia e sui poeti*, trad. di Alfredo Giuliani, Bompiani, Milano 1960, p. 91.

6.1 Il peso del mito. Un caso di syntextualité

L'ungarettiana dialettica tra innocenza-memoria, così come illustrata sul piano teorico, si traduce in poesia nella visione adamitica dei padri, gli *ancêtres* storico-culturali: «Hélas! Nous ne pouvons vivre que par rares instants sans ancêtres, et saluer le jour qui s'éveille comme l'Adam du Paradis»⁸⁰⁵. Si inserisce in questo contesto il ricorso al mito, essendo, il tema dei padri, elaborato a partire da una proiezione mitologica che si sviluppa in direzione di una coerente visione di poetica, finalizzata a un perpetuo sforzo di ricostruzione identitaria.

L'appello alla materia mitologica assume quindi la duplice valenza di testimonianza, scrive in prima persona Ungaretti, della «lunga storia del paese nel quale mi trovavo a vivere, che era Roma ed il Lazio», considerato nondimeno come «tema già elevato a simbolo»⁸⁰⁶ di una realtà sublimata. «Nel *Sentimento del tempo*», precisa,

c'è un ricorso quasi sistematico alla mitologia, che non poteva esistere nell'*Allegria*. Non ci saranno più Apolli, nella seconda parte del *Sentimento*, né Giunoni. Ma vivendo a Roma, nel Lazio, come non potevano non diventarmi familiari i miti, gli antichi miti? Li incontravo ovunque e continuamente, e accorrevano a rappresentare i miei stati d'animo con naturalezza. Non erano che voci del vocabolario accorse ad evocare i fantasmi che di frequente mi apparivano nella città dove vivevo [...]. Nel *Sentimento del tempo*, come in qualsiasi altro momento della mia poesia fino ad oggi, questo uomo ch'io sono, prigioniero della sua propria libertà, poiché come ogni altro essere vivente è colpito dall'espiazione d'una oscura colpa, non ha potuto non fare sorgere la presenza d'un sogno d'innocenza. Di innocenza preadamitica, quella dell'universo prima dell'uomo. Sogno dal quale non si sa quale altro battesimo potrebbe riscattarci, togliendoci di dosso la persecuzione della memoria⁸⁰⁷.

La percezione dell'esistenza di una frattura permanente col passato fa sì che il mito assuma il rilievo di simbolo dell'*Erebo oltrevita*, di un'esperienza prenatale fuori dal tempo e dalla storia, alla quale il poeta tenta illusoriamente di ricongiungersi per il tramite di una parola purificata.

⁸⁰⁵ *Correspondance Jean Paulhan-Giuseppe Ungaretti: (1921-1968)*, cit., p. 29.

⁸⁰⁶ G. Ungaretti, *Ungaretti commenta Ungaretti*, cit., pp. 823-824 e p. 826. Marinella Cantelmo scrive a questo proposito che la stessa figura di Giunone «[...] sembra in realtà non avere nulla a che fare con la mitologia, ma piuttosto con la lingua: [...] è solo l'aggettivo *giunonica* ad autorizzare la trasposizione dell'esperienza quotidiana – della vita e della lingua – in immagine mitica», in Ead., *Nomi in codice. Ungaretti e la mitopoiesi novecentesca*, «Humanitas», 4, 1999, pp. 540-553, p. 547. Cfr. anche Ead., *Frantumazione e resistenza del mito nel Novecento*, in Ead., (a cura di), *Il mito nella letteratura italiana, IV: L'età contemporanea*, op. dir. da P. Gibellini, Morcelliana, Brescia 2007, pp. 5-50. Folco Portinari evidenzia invece come l'immagine mitologica, a partire dalla seconda stagione poetica ungarettiana, diventi “emblema” al pari della figurazione naturale, che «si fa anch'essa mero paesaggio [...] rappresentazione drammatica, sublimazione mitica», non differentemente dalla «nozione di tempo», in Id., *Giuseppe Ungaretti*, cit., p. 58.

⁸⁰⁷ G. Ungaretti, *Góngora al lume d'oggi*, «Aut Aut», 4, luglio 1951, in *SI*, p. 532 e pp. 536-537.

In maniera analoga, Valéry fa della materia mitologica un chiaro simbolo della condizione dell'uomo proveniente dall'*Éden prénatal*⁸⁰⁸: atto a tradurre l'esperienza interiore di ridefinizione del rapporto con la coscienza specchiata in se stessa, per *connaître ce qui connaît*, o in altre parole, per riconoscersi: un paradosso epistemologico incarnato dalla figura del «petit homme posté derrière un gros œil»⁸⁰⁹.

Come scrive Shuhsi Kao,

Teste, Léonard, Descartes, Eupalinos, Narcisse, Faust (Mon Faust) sont toutes des figures mythiques, mais à des titres différents: les unes héritées d'un fonds littéraire et donc nanties de traits structurels prédéterminés (Faust, Narcisse), d'autres délibérément rendues mythiques en partant de données historiques (Léonard, Descartes), et d'autres encore, tel Teste, de création entièrement valéryenne⁸¹⁰.

Trascendendo il messaggio primo veicolato dalla *fable ancienne*, è in particolare attraverso la figura mitologica di Orfeo che Valéry traduce il senso ultimo del suo itinerario di ricerca. Conformemente alla diffusa interpretazione del mito, l'autore paragona l'esperienza orfica a quella della creazione poetica.

Orfeo, come il poeta, *chante*: «Il chantel!» la sparizione della parola-Euridice:

Je compose en esprit, sous les myrtes, Orphée
L'Admirable!...Le feu, des cirques purs descend;
Il change le mont chauve en auguste trophée
D'où s'exhale d'un dieu l'acte retentissant.

Si le dieu chante, il rompt le site tout-puissant;
Le soleil voit l'horreur du mouvement des pierres;
Une plainte inouïe appelle éblouissants
Les hauts murs d'or harmonieux d'un sanctuaire.

Il chante, assis au bord du ciel splendide, Orphée!
Le roc marche, et trébuche; et chaque pierre fée
Se sent un poids nouveau qui vers l'azur délire!

D'un Temple à demi nu le soir baigne l'essor,

⁸⁰⁸ Di Valéry sul mito si vedano: *Mythologie*, in *Instant*, M, p. 379; *Petite lettre sur les mythes*, EQP, pp. 961-967; *Oriente versus*, RM, pp. 1040-1045; *Au sujet d'Eurêka*, ÉP, pp. 854.867. Sul mito in Valéry, nello specifico, M. Bémol, *La Parque et le Serpent (essai sur les formes et mythes)*, Les Belles Lettres, Paris 1955; S. Larnaudie, *Paul Valéry et la Grèce*, Librairie Droz, Genève 1992; *Paul Valéry, la Grèce, l'Europe*, a cura di S. Bourjea, L'Harmattan, Paris 2011.

⁸⁰⁹ P. Valéry, *Descartes*, ÉP, p. 796.

⁸¹⁰ S. Kao, *Lire Valéry*, Librairie José Corti, Paris 1985, p. 102.

Et soit-même il s'assemble et s'ordonne dans l'or
À l'âme immense du grand hymne sur la lyre!⁸¹¹
(*Orphée*, vv. 1-14)

L'esigenza di riconoscersi e la conseguente ansia di ricostruzione identitaria assumono per Ungaretti una centralità specifica in ragione dell'esperienza biografica dell'*esule deraciné*. Sulla linea di quest'orizzonte investigativo il ricorso al mito traduce un'analoga avventura meditativa dell'essere, necessaria premessa alla creazione, nella quale il poeta Narciso, divenuto *artifex*, può sperare di riconoscere se stesso. Ecco allora che il demiurgo della parola, alle prese con la materia, investe i suoi limitati mezzi nel tentativo di dare una forma all'idea astratta di verità che ha percepito, inafferrabile emblema, incarnandola nel mito poetico:

Le cose che tra dubbi prematuri
Seguiste ardendo del loro *mutare*,
Cercano pace,
E a fondo in breve del vostro silenzio
Si fermeranno,
Cose consumate:
Emblemi eterni, nomi,
Evocazioni pure...
(*Memoria d'Ofelia d'Alba*, vv. 7-14)

Si assiste qui alla trasposizione lirica di un atteggiamento mentale espresso in tutta la sua chiarezza nel commento ungarettiano ai *Fragments du Narcisse* di Valéry, dove leggiamo:

Nei *Fragments du Narcisse*, di cui il primo è una delle sue poesie più antiche, il continuo dissimularsi del tragico umano alla coscienza umana che vi si riflette per interrogarlo, è come quando su un mare si rispecchi ogni cosa. Essa altro non è, fatta balocco, di quell'acqua, che nulla. È *inafferrabile emblema*, e, fissa, essa *muta* secondo gli enigmatici umori del mostro⁸¹².

Il mito poetico rappresenterebbe allora, per entrambi gli autori, uno strumento di reificazione, il passaggio «de la rive des ombres à la rive des choses», dall'astrazione della materia originaria e pura alla forma concreta della parola. Scrive Valéry:

Mythologie: L'effort d'un homme qui pense transporte de la rive des ombres à la rive des choses, les fragments de rêves qui ont quelque forme par quoi on les puisse saisir, quelque ressemblance ou

⁸¹¹ P. Valéry, *Orphée*, *AL*, pp. 76-77, vv. 1-14.

⁸¹² G. Ungaretti, *Discorso per Valéry*, cit., p. 641.

utilité. Le vaisseau plein de rêves échoue sur les récifs et la veille. Robinson s'efforce d'en ramener quelque chose de prix sur le rivage. Il peine⁸¹³.

La parola *rive* rimanda ancora una volta all'elemento primordiale dell'acqua, filo conduttore del viaggio verso le origini dove regnano le *Mères*, le Idee archetipe. Associata alle diverse forme d'acqua torna spesso, in entrambi i poeti, l'immagine dello specchio, assumendo un'impronta specifica alla luce della sua rappresentazione nella scultura rituale africana (che gioca, peraltro, un ruolo non secondario nell'elaborazione dell'idea di primitivismo alla base dell'avanguardia francese primonovecentesca)⁸¹⁴.

Scriva Ungaretti:

Si era in tale dimestichezza colla morte, che l'intero film del naufrago ci ripassava ogni momento in mente, e non c'era oggetto che non ce lo riflettesse; era, la nostra vita da capo a fondo, l'oggetto stesso sul quale cadeva il nostro sguardo. Non era la nostra, in realtà, vita più che oggettiva, il primo oggetto venuto. In qual frangente, ho capito perché il negro fa gli occhi all'idolo con pezzetti di specchio⁸¹⁵.

Come la *Phythis* valéryana invita, attraverso *les glaces* del suo occhio, un *peuple de parole* a farsi *peuple d'idoles*:

Et par les glaces de mon œil,
Puisse un peuple de leurs paroles
Durcir en un peuple d'idoles
Muet de sottise et d'orgueil !
(*La Phythis*, vv. 67-70)

Così nel *Recitativo di Palinuro* l'occhio si fa specchio dell'*emblema* del mistero colto:

D'augure sciolse l'occhio allora emblema
Dando fuoco di me a sideree onde

⁸¹³ P. Valéry, *Mythologie*, cit., p. 379.

⁸¹⁴ G. Apollinaire e il collezionista d'arte P. Guillaume sono i curatori della prima esposizione interamente dedicata all'*art nègre* a Parigi, svoltasi dal 19 novembre al 5 dicembre 1915; cfr. il catalogo *Sculptures nègres: 24 photographes*, précédées d'un avertissement de G. Apollinaire et d'un exposé de P. Guillaume, chez l'auteur, (16 av. De Villiers), Paris 1917, poi riedito da Hacker Art Books, New York 1972. Cfr. anche W. Rubin (a cura di), *Le primitivisme dans l'art du 20ème siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal*, Flammarion, Paris 1987. Sui

⁸¹⁵ G. Ungaretti, *Innocenza e memoria*, cit., p. 130. Una più ampia digressione su questo gesto rituale è offerta da Ungaretti in un articolo coevo: «E la guerra dimostrò come il progresso massimo, l'artificio sovrano riconducano alla natura vergine, alla coscienza mistica della realtà, ci scavino sotto i piedi l'inferno. Tanti sforzi per abbracciare la memoria concorrevano ad abolirla. Come nel paese del figlio d'Apollo, anche da noi il tempo era disperso, e subentrava l'idea spaventosa dell'eterno. Collo specchiolino cedutogli dal Cadense, il Bantù ha fatto gli occhi al suo idolo. È cosa che rimane impressa. Per noi. Raffinati, l'occhio era una fossa, era una profondità, era la tenebra insondabile dell'originale e del fine. Per il Negro l'occhio è uno specchio, è il momento eterno», in Id., *Dall'Estetica all'Apocalisse o I denti di Zimbo*, «Il Mattino», 3-4 giugno 1926, in *SI*, pp. 125-126.

(Recitativo di Palinuro, vv. 19-20)

L'immagine è inoltre specificamente utilizzata da entrambi i poeti nella descrizione del momento del risveglio: nel passaggio dal regno dell'abisso a quello della luce, lo specchio riproduce il riflesso imperfetto e indefinito dell'immagine di verità percepita, e per questa ragione la sua superficie è sovente descritta come *polverosa, sombre*:

Sui *polverosi specchi* dell'estate
Caduta è l'ombra
(*Quiete*, vv. 3-4)

Sulla tua carne inafferrabile
E vacillante dentro *specchi torbidi*
Quali delitti, sogno,
Non m'insegnasti a consumare?
(*Canto sesto*, vv. 7-10)

Così in Valéry:

Regardez-vous dans ma ténèbre !
Devant votre image funèbre,
Orgueil de mon *sombre miroir*
(*Ébauche d'un serpent*, vv. 75-77).

All'opacità della superficie dello specchio corrisponde per analogia diretta la scarsa nitidezza dello sguardo: se l'io poetico non riesce a discernere chiaramente l'immagine riflessa è perché anche la percezione visiva appare ostruita e oscurata:

Gli occhi tuoi *opachi, secchi*,
Opachi, senza raggi
(*Cori descrittivi di stati d'animo di Didone*, XIV, vv. 14-15)

E in Valéry:

Que he déplore ton éclat fatal et pur,
Si mollement de moi, fontaine environnée,
Où puisèrent mes yeux dans un mortel azur,
Les *yeux* mêmes et *noirs* de leur âme étonnée !
[...]
Mais s'ils traînent dans l'or leurs *yeux secs* et funèbres
(*Fragments du Narcisse*, vv. 72-76 e v. 320).

Viceversa, gli occhi sono *sazî* solo quando *caduti in oblio*, poiché è durante il viaggio verso l'abisso, in ciascuna delle sue figurazioni, che possono sfamarsi della fugace visione di verità:

Colla mente murata,
Cogli *occhi caduti in oblio*,
Farò da guida alla felicità
(*Inno alla Morte*, vv. 24-26)

Begli *occhi sazî* nelle chiuse palpebre
Ormai prive di peso
(*Memoria d'Ofelia d'Alba*, vv. 4-5)

Quando ogni luce è *spenta*
E non vedo che i miei pensieri,
Un'Eva mi mette sugli *occhi*
La tela dei paradisi perduti.
(. . ., vv. 1-4)

E, ancora, in Valéry:

À peine il se redresse, *il voit d'un œil qui dort*
Sur le marbre absolu, le temps pâle se peindre,
L'heure sur moi descendre et croître jusqu'à l'or...
(*Air de Sémiramis*, vv. 2-4)

Tant de mes *visions* parmi la *nuit* et l'*œil*
(*La Jeune Parque*, v. 95)

Dormeuse, amas doré d'ombres et d'abandons,
Ton repos redoutable est chargé de tels dons,
Ô biche avec langueur longue auprès d'una grappe,
Que malgré l'âme absente, occupée aux enfers,
Ta forme au ventre pur qu'un bras fluide drape,
Veille; ta forme veille, et *mes yeux sont ouverts*.
(*La dormeuse*, vv. 9-14)

Sur mes *yeux clos*, *secrets éblouissants*,
Quel corps me traîne à sa fin paresseuse
(*Le Cimetière marin*, vv. 47-48)

Le soleil ne peut rien contre ce qui n'est plus !
Mais s'ils traînent dans l'or leurs *yeux secs et funèbres*,
Ils se sentent des pleurs défendre leurs *ténèbres*
Plus chères à jamais que tous les feux du jour!
(*Fragments du Narcisse*, vv. 227-230).

È nei poemi ungarettiani *Lido* (1925), *Leda* (1925) e *Lago luna alba notte* (1927) che la simbologia identitaria, associata al viaggio attraverso l'acqua, assume valenze specifiche in relazione alla lettura dell'opera di Valéry.

Il lago evocato nei poemi è quello di Albano: in una delle conversazioni radiofoniche con Jean Amrouche, Ungaretti ricorda con queste parole la presenza di un «magnifique ancien bois» in prossimità dei Castelli romani:

C'était un bois où, tout naturellement, on avait l'illusion de voir circuler des nymphes, ou de voir apparaître Diane, ou de voir surgir à l'aurore, dans les premiers feux du soleil, Apollon qu'on venait de déterrer à Véies⁸¹⁶.

Si registra infatti in questi poemi, sulla base dell'utilizzo della materia mitologica, una più stretta intertestualità con la serie dei *Fragments du Narcisse* valéryana, conformemente a quel rigoroso processo di elaborazione testuale che Gérard Genette definisce “letteratura di secondo grado”⁸¹⁷. La struttura tripartita dei *Fragments* viene ripresa, da principio, sul piano strutturale: i tre testi ungarettiani erano infatti stati inizialmente concepiti come un unico poema, composto tra il 1920 e il 1925, e pubblicato in «Commerce» nello stesso 1925⁸¹⁸. La tripartizione appare poi nella prima edizione del *Sentimento del Tempo*. Stando alla classificazione dei vari tipi di «intertextes restreints» proposta da Jean Ricardou, saremmo pertanto in presenza di quello che il teorico del *nouveau roman* definisce un *syntexte*, vale a dire un testo «composé de l'ensemble des textes dont chacun [...] entretient un nombre remarquable de rapports avec le texte en cause»⁸¹⁹.

Sul piano tematico, occorre preliminarmente considerare la centralità del mito di Eco e Narciso nell'opera di Valéry: nella ripresa valéryana del mito classico manca pressoché del tutto la componente moraleggiante presente nella versione ellenica, ma è piuttosto approfondito l'aspetto di autocontemplazione enfatizzato dalla resa ovidiana dello stesso. Posta l'equivalenza tra creazione e conoscenza di sé («à force de construire [...] je crois bien que je me suis construit moi-meme»⁸²⁰, si ricorderà, dice Fedro al Socrate

⁸¹⁶ G. Ungaretti, J. Amrouche, *Propos improvisés*, cit., p. 46.

⁸¹⁷ Il riferimento è chiaramente al celebre lavoro di G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982.

⁸¹⁸ Il poema era stato originariamente ideato come un dialogo tra i personaggi di Clio, Eco e il Coro; cfr. la sezione *Variants* a *Sentimento del Tempo*, TP, pp. 709-711. Come ha evidenziato Carle, inoltre, nella versione originale il mito di Narciso è adombrato non solo dal personaggio di Eco, ma anche «by Valéryan lines such “Cristallo colmo di riflessi!”. In the Fragments (1.90) we find “Ce cristal est son vrai séjour”. In the final version Ungaretti omits “cristallo” but keeps the rest of the verse», in Ead., *Ungaretti and Valéry: from Intertextuality to Hypertextuality*, cit., p. 36.

⁸¹⁹ J. Ricardou, *Le texte survit à l'excité (Réponse à Michael Holland)*, in «Texte - Revue de critique et de théorie littéraire», n. 2, (*L'Intertextualité. Intertexte, autotexte, intratexte*), 1983, pp. 197-198.

⁸²⁰ P. Valéry, *EU*, p. 92.

dell'*Eupalinos*), anche l'intera opera valéryana può essere letta come l'esito di un inesausto sforzo di costruzione identitaria⁸²¹: se l'*Eupalinos* ne rappresenta la fase materiale, l'indispensabile supporto corporeo alla creazione, le variazioni sul tema mitologico del Narciso sono piuttosto considerabili come il momento intermedio, ma parimenti ineludibile, di meditazione autoriflessiva, in ragione della quale Narciso reclama all'onda l'immagine scomparsa del corpo e riflette su di essa in un continuo e dimidiante dialogo tra l'essere e il conoscere. Non è differente l'immagine, che lega la sua fortuna al poema della *Jeune Parque*, dell'ouoboros, il serpente che mangia la sua coda senza mai riuscire ad ingoiare la propria testa. Attraverso l'uso di questa metafora ricorrente, scrive Barbara Scapolo, «Valéry ribadisce l'imperituro conflitto tra *Animus* e *Anima*, ovvero tra l'intelligenza raziocinante del filosofo e la capacità mistica di sentire il reale nella sua interezza (stabilendo contatto tra *être* e *connaître*)»⁸²². Essere e conoscere: l'impossibilità di arrivare a *conoscersi* pienamente è il dramma del Narciso valéryano, è l'occhio della coscienza che osserva se stessa e fa del suo canto – materia in cui si riflette – l'oggetto stesso della propria arte. L'aspetto di ripiegamento interiore e di neoplatonica “autocontemplazione dell'Uno”, esemplarmente tradotto da questo Narciso, («penche-toi... Baise-toi») ⁸²³, risulta pressoché assente nel primo Ungaretti; la sua presenza è adombrata nell'*Allegria* dalla figura dell'«[...] uomo / curvato / sull'acqua»⁸²⁴, ma il percorso di scavo nelle profondità dell'Io sarà compiutamente esperito solo a partire dalla stagione del *Sentimento del Tempo*.

Nel trittico dei sopracitati poemi ungarettiani, come nei *Fragments* valéryani, al viaggio del poeta-Narciso nell'*inépuisable Moi*, specchio della coscienza che riflette su se stessa, corrisponde l'uso di metafore dell'abisso interiore («L'âme, l'âme aux yeux noirs, touche aux ténèbres mêmes»⁸²⁵; «Torna ricolma di riflessi, anima, / E ritrovi ridente / l'oscuro...») ⁸²⁶, e di immagini di ottenebramento (se in Valéry «la lune perfide élève son miroir / Jusque dans les secrets de la fontaine éteinte») ⁸²⁷, in Ungaretti «i luminosi denti

⁸²¹ Sul tema dello sgraurdo legato al mito di Narciso come veicolo d'indagine dei processi di rappresentazione identitaria in Valéry si veda V. Magrelli, *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry*, Einaudi, Torino 2002, (ed. aumentata *Se voir / se voir: modèles et circuits di visibile dans l'œuvre de Paul Valéry*, L'Harmattan, Paris 2005).

⁸²² B. Scapolo, *Comprendere il limite. L'indagine delle "choses divines" in Paul Valéry*, Pellegrini ed., Cosenza, 2007, p. 271n. Si veda anche M. Bémol, *La Parque et le Serpent (essai sur les formes et mythes)*, cit.; P. Gifford, *La Parque "Ouroboros"*, in «Bulletin des études valéryennes», 88-89, 2001, pp. 215-227.

⁸²³ P. Valéry, *Fragments du Narcisse*, CH, p. 130, v. 308.

⁸²⁴ G. Ungaretti, *Vanità*, A, p. 78, vv. 7-9.

⁸²⁵ P. Valéry, *Fragments du Narcisse*, CH, p. 130, vv. 197-198.

⁸²⁶ G. Ungaretti, *Lago, Luna, Alba, Notte*, S, p. 115, vv. 8-10.

⁸²⁷ P. Valéry, *Fragments du Narcisse*, CH, p. 123, vv. 37-38.

spengono / L'impallidita)⁸²⁸. Le tenebre risultano allora «plus chères à jamais que tous les feux du jour!»⁸²⁹ poiché, tornato alla luce, lo sguardo della coscienza tenta disperatamente di afferrare il mistero dell'abisso, in uno sforzo che si rivela vano.

Allo stesso modo in cui, in Valéry, «L'arbre aveugle vers l'arbre étend ses membres sombres / Et cherche affreusement l'arbre qui disparaît...»⁸³⁰, in Ungaretti le «braccia fredde» del poeta stringono «la salma [...] / calda ancora»⁸³¹, simbolo dell'anima che «se perd dans sa propre forêt»⁸³² quando tenta di afferrare, per il tramite dello strumento corporeo, nella dimensione della realtà carnale, la visione del frammento d'assoluto; ecco allora che l'immagine, ormai tramutata in *salma*, non può che lasciare l'io poetico in una condizione di «sgomento muto»⁸³³: lo sgomento è *muto* perché, al termine del viaggio attraverso l'abisso, il poeta non sembra in grado di esprimere pienamente quanto percepito durante la sua visione. Può, al massimo, sussurrarlo, bisbigliarlo, mormorarlo:

Gracili *arbusti*, *ciglia*
Di *celato bisbiglio*...
(*Lago luna alba notte*, vv. 1-2)

Si legga quindi in Valéry:

Dans les errants filets de vos *longs cils* de soie
Son gracieux éclat vous retienne pensif;
[...]
Antres, qui me rendez mon âme plus profonde,
Vous renflez de votre ombre une voix qui se meurt...
Vous me le *murmures*, *ramures!*... Ô rumeur
Déchirante, et docile aux souffles sans figure,
Votre or léger s'agite, et joue avec l'augure...
(*Fragments du Narcisse*, vv. 86-87 e vv. 102-106)

Le associazioni sinestetiche visivo-sonore sono le più frequenti. Così, alla percezione visiva della scomparsa del frammento di verità percepito corrisponde la sparizione del

⁸²⁸ G. Ungaretti, *Leda*, S, p. 131, vv. 1-2.

⁸²⁹ P. Valéry, *Fragments du Narcisse*, CH, p. 128, vv. 212.

⁸³⁰ Ivi, p. 130, vv. 297-298.

⁸³¹ G. Ungaretti, *Leda*, S, p. 131, vv. 5-6.

⁸³² P. Valéry, *Fragments du Narcisse*, CH, p. 130, vv. 213. Si veda in particolare sull'argomento. N. Céléyrette Piétri, *Métamorphoses de Narcisse*, in *Paul Valéry I, Lecture de "Charmes"*, textes réunis par Huguette Laurenti, Minard, Paris 1974, alle pp. 14-15.

⁸³³ Id., *Lido*, ivi, p. 130, v. 5.

verbo, l'impossibilità del dire attraverso la finitezza del linguaggio. Occorre perciò *creare* un nuovo linguaggio:

Donner quelque idée d'un tel monstre, en peindre les dehors et les mœurs; esquisser du moins un Hippogriffe, une Chimère de la mythologie intellectuelle, exige, - et donc excuse, - l'emploi, sinon la création, d'un langage forcé, parfois énergiquement abstrait⁸³⁴.

Questa ricerca è intrapresa da Valéry sin dalle sue prime prove poetiche, nei poemi di *Orphée*, *Hélène* e *Baignée*, passando per la lunga elaborazione testuale che ha interessato la *Jeune Parque*, sino al raggiunto equilibrio dei *Fragments du Narcisse* o del *Cimetière marin*, quando il «Saint LANGAGE, / Discours prophétique et paré» dal lavoro dell'*homo faber*, può aspirare a divenire «Honneur des Hommes»⁸³⁵.

A proposito dei sopracitati poemi d'esordio valéryani contenuti nell'*Album de vers anciens* Ungaretti aveva scritto:

Il variare del colore dell'acqua, la stregoneria e la malinconia delle sue trasparenze, un fremere di foglie che fanno tatuaggio d'ombra sulla voluttuosa, polposa carnagione di una giovane femminile spalla nuda scossa, nel suo pungente garbo, da quasi impercettibili tremiti al fresco contatto dell'aria, od un segreto boschivo, od una quiete ed un dissolvimento serali, o lo stupendo stupore d'un risveglio⁸³⁶.

Non mi sembra casuale che tanto i tre poemi ungarettiani, quanto i *Fragments*, si chiudano sull'immagine di un precario vacillamento dalle parvenze analoghe alla situazione richiamata nel succitato commento: un fremito, un'iconica vibrazione, un sussulto di eccitazione misto a turbamento, quando al termine del viaggio attraverso l'acqua l'immagine scompare e lo sguardo, tornato desto, tenta di ricordare l'attimo di verità percepito:

Bientôt va *frissonner* le désordre des ombres!
L'arbre aveugle vers l'arbre étend ses membres sombres,
Et cherche affreusement l'arbre qui disparaît...
[...]
Penche-toi... Baise toi. *Tremble* de tout ton être;
L'insaisissable amour que tu me viens? Promettre
Passe, et dans un *frisson*, brise Narcise et fuit...
(*Fragments du Narcisse*, vv. 296-298 e vv. 308-310)

⁸³⁴ P. Valéry, Préface à *SMT*, p. 14.

⁸³⁵ Id., *La Pythie*, *CH*, p. 136, vv. 221-222.

⁸³⁶ G. Ungaretti, *Discorso per Valéry*, cit., p. 640.

Si tratta di versi che il poeta di Alessandria doveva conoscere molto bene, poiché citati con riferimento specifico proprio nel *Discorso per Valéry*⁸³⁷.

Leggiamo allora in Ungaretti:

Torni ricolma di riflessi, anima,
E ritrovi ridente
L'oscuro...

Tempo, fuggitivo *tremito*...
(*Lago luna alba notte*, vv. 8-11)

Alla foce dell'astro, freddo,
Anima ignara che torni dall'acqua
E ridente ritrovi
L'oscuro,
Finisce l'anno in quel *tremito*.
(*Lido*, vv. 7-11)

E nel presago oblio sparso,
Ricolma di riflessi
La salma stringo colle braccia fredde,
Calda ancora,
Che già tutta *vacilla*
In un ascoso ripullulamento
D'onde.
(*Leda*, vv. 3-9)

Immagine che torna, con riferimento al mito di Eco, – a ulteriore riprova della pervasività della simbologia sottesa alla figura di Narciso –, anche nel secondo dei *Cori descrittivi di Stati d'animo di Didone*, dove leggiamo (vv. 15-23): «La sera si prolunga / Per un sospeso fuoco / E un fremito nell'erbe a poco a poco / Pare infinito a sorte ricongiunga. // Lunare allora inavvertita nacque Eco, e si fuse al brivido dell'acque. / Non so chi fu più vivo, / Il sussurrio sino all'ebbro rivo / O l'attenta che tenera si tacque».

Tanto in *Lago luna alba notte* quanto in *Leda*, l'anima appare però *ricolma di riflessi* giacché, al momento del ritorno, il riflesso è la sola cifra figurale che l'uomo può cogliere di se stesso, come già nel Valéry dell'*Album de vers anciens*, dove leggiamo:

Aux cris multipliés de tout le brut azur,

⁸³⁷ Ivi, p. 641.

l'ombre de quelque page éparse d'aucun livre.

Tremble, reflet de voile vagabonde

(*Valhins*, vv. 10-12)

In ultimo, l'onda: «l'ascoso ripullulamento / D'onde» su cui si chiude *Leda* non rappresenta nient'altro che l'unica traccia tangibile del mistero svanito, del quale resta, riflettendo la condizione del poeta, soltanto un'immagine senza contorni: come il suo canto, l'onda si frange sullo scoglio dando vita all'eco sonora delle profondità marine, delle quali il verso si fa espressione: «Azur! C'est moi... Je viens des grottes de la mort / Entendre l'onde se rompre aux degrés sonores»⁸³⁸.

6.2 *Sui Pères profonds: "Le Cimetière marin" e "La Morte meditata"*

Si è accennato in apertura al tema dei padri come proiezione di un'idea ungarettiana di poetica. Non differentemente, Valéry mostra di guardare agli *ancêtres* come a dei «gardiens, profonds témoins, purs et puissants Pénates / Conservateurs des dons / tombes où sont réduits à leurs vains aromates / Les dieux que nous perdons»⁸³⁹.

Così come per ogni forma di arte o ogni genere di scienza, anche l'espressione poetica sarebbe dunque condizionata da quanto è stato prodotto in passato e finanche determinata dall'autorità della tradizione ad essa precedente. Non sarebbe pertanto possibile, in termini ungarettiani, dar vita a una creazione *innocente*, svincolata dal peso della memoria dei padri.

Scriva Valéry:

Qu'il s'agisse de la science ou des arts, on observe, si l'on s'inquiète de la génération des résultats, que toujours *ce qui se fait* répète *ce qui fut fait*, ou le réfute: le répète en d'autres tons, l'épure, l'amplifie, le simplifie, le charge ou le surcharge; ou bien le rétorque, l'extermine, le renverse, le nie; mais donc le suppose, et l'a invisiblement utilisé. Le contraire naît du contraire.

Nous disons qu'un auteur est original quand nous sommes dans l'ignorance des transformayions cachées qui changèrent les autres en lui; nous voulons dire que la dépendance de ce qu'il fait à l'égard de ce qui fut fait est excessivement complexe et irrégulière. [...] Quand un ouvrage, ou toute une œuvre, agit sur qualq'un, non par toutes ses qualités, mais par certaine ou certaines d'entre elles, 'est alors que l'influence prend ses valeurs le plus remarquables⁸⁴⁰.

⁸³⁸ P. Valéry, *Hélène*, *AL*, p. 76, vv. 1-2.

⁸³⁹ Id., *Au vieux livres*, in *Douze poèmes*, Notes à P, p. 1701, vv. 1-4.

⁸⁴⁰ Id., *Lettre sur Mallarmé*, cit., pp. 634-635.

E ancora: «une œuvre est faite par une multitude d'esprits et d'événements (ancêtres, états, hasards, écrivains antérieurs, etc.) sous la direction de l'auteur»⁸⁴¹.

Gli *ancêtres* e gli *écrivains antérieurs* convivono nella figura dei *Pères profonds* del *Cimetière marin*:

Pères profonds, têtes inhabitées,
Qui sous le poids de tant de pelletées,
Êtes la terre et confondez nos pas,
Le vrai rongeur, le ver irréfutable
N'est point pour vous qu dormez sous la table,
Il vit de vie, il ne me quitte pas!
(*Le Cimetière marin*, vv. 109-114)

Nel suo *Discorso per Valéry*, Ungaretti sottolineava come il poeta di Sète avesse pienamente colto, in particolare nel *Cimetière marin*, la tormentata inquietudine della poesia moderna, nel ravvisare «l'immortalità della vita [...] nel succedersi delle morti»⁸⁴². Esattamente come per gli *ancêtres* ungarettiani, senza i quali «nous ne pouvons vivre que par rares instants»⁸⁴³, i *Pères profonds* del *Cimetière marin* valéryano rappresentano, su un duplice piano, tanto gli avi del poeta che ora riposano nelle tombe, quanto i padri letterari cui l'autore fa riferimento nel suo *Discours en l'honneur de Goethe*: «[...] les Pères profonds de la pensée [...] les Pères sublimes de la Musique»⁸⁴⁴.

Le teste degli avi sono *inhabitées* nella morte perché *le vrai rongeur* logora i viventi e rende i versi dei padri *profonds* nella vita di coloro i quali siano chiamati ad appropriarsene: un atto che si compie in maniera tanto spontaneamente inesorabile, quanto confusa, poiché i posteri risultano costretti ad agire all'ombra dei padri: stanco di «di urlare senza voce», il poeta della *Pietà* reclama «nei vivi la strada dei defunti, / [...] E loro è l'ombra che dà peso ai nomi»⁸⁴⁵. Un'analogia tematica è più approfonditamente sviluppata nella serie

⁸⁴¹ Id., *Littérature*, TQ, p. 566.

⁸⁴² G. Ungaretti, *Discorso per Valéry*, cit., p. 642.

⁸⁴³ *Correspondance Jean Paulhan-Giuseppe Ungaretti: (1921-1968)*, cit., p. 29.

⁸⁴⁴ P. Valéry, *Discours en l'honneur de Goethe*, ÉL, pp. 536-537.

⁸⁴⁵ G. Ungaretti, *La Pietà*, S, p. 170, vv. 39 e 45-49. Sul motivo dei "Pères profonds" nell'accezione di "avi letterari" e sull'individuazione del *Cimetière marin* come possibile intertesto per la serie ungarettiana de *La morte meditata* si sono soffermate, offrendo convincenti argomenti, B. Carle e P. Epistolari, in quelli che costituiscono gli unici studi pubblicati sul tema; cfr. B. Carle, *An intertextual reading of "Canto secondo" and "Canto terzo" from Ungaretti's "La Morte meditata"*, in «Romance notes», XXXIV, 1993, pp. 55-60, parzialmente confluito in Ead., *Ungaretti and Valéry...*, cit.; e P. Epistolari, *I saggi di Ungaretti su Paul Valéry*, cit.; Ead., *"Sentimento del tempo" e la poesia di Valéry*, in «La rassegna della letteratura italiana», I, gennaio-giugno 1988, pp. 109-120; parzialmente confluito in Ead., *Presence de Valéry dans la poétique ungarettienne*, in «Bulletin des études valéryennes», 69-70, novembre 1995, pp. 63-100. Il rapporto tra Ungaretti e Valéry è inoltre analizzato nel capitolo *Verso una nuova retorica* contenuto in D. Baroncini, *Ungaretti e il sentimento del classico*, cit., p. 159 e ss.

ungarettiana *La morte meditata*: in *Canto primo*, *Canto secondo* e *Canto terzo* la morte, «madre velenosa degli evi / [...] Bellezza punita e ridente» non cessa di *inseguire* il poeta «nella malinconia dei vivi»⁸⁴⁶; su di essa continua infatti a esercitarsi la «buia veglia dei padri», la loro ineliminabile presenza e la consequenziale impossibilità, per il poeta, di diffondere il proprio canto in totale autonomia d'espressione per il tramite di una parola innocente, non già gravata dal peso della memoria dei padri: i padri in questo caso non rappresentano semplicemente il passato storico e ancestrale (quello che potrebbe ancora risultare tale in liriche come *Guerre*, *Girovago*, *Lucca*), o mitologico, ma precisamente gli avi letterari, i grandi autori vissuti in un tempo lontano da quello presente, la cui opera condiziona implacabilmente anche la genesi del verso ungarettiano. Non potendo egli parlare con parole interamente proprie, né riuscendo a eguagliare il canto dei padri, per i quali il linguaggio era «linguaggio poetico per naturalezza»⁸⁴⁷, poiché le parole «nel loro significato rispond[evano] perfettamente alla loro forma, a quello che [...] si chiamava ancora ai tempi [...], il velo»⁸⁴⁸, il poeta è posto di fronte alla precarietà della propria condizione finita e alla disarmante limitatezza dei mezzi di cui dispone.

Da un simile sistema chiuso, «fermé, sacré, plein d'un feu sans matière»⁸⁴⁹, non dissimile dall'ungarettiana «clausura d'infinito»⁸⁵⁰ che ripete iterativamente se stessa indossando la maschera degli avi letterari⁸⁵¹, nasce la «beffa infinita dei padri»⁸⁵²: quella che Valéry definisce «beau mensogne», «rire éternel»⁸⁵³ provocato dalla condizione di morte/immortalità degli *ancêtres*, dalla loro ossessiva presenza che *confonde* i passi nel silenzio. È significativo che la stessa immagine torni anche nella lirica *Alla Noia*, dove alla memoria sono attribuiti connotati di «fluido simulacro, / malinconico scherno, / Buio del sangue...»⁸⁵⁴: il riferimento al *sangue*, presente anche in *Canto secondo*, allude evidentemente a una vena ancestrale la cui prerogativa è quella di *schernire* l'io poetico. La lirica, poi confluita nella sezione "Prime" del *Sentimento del Tempo*, figurava nell'edizione spezzina del *Porto Sepolto* del '23 recando come dedicatario proprio Paul Valéry.

⁸⁴⁶ G. Ungaretti, *Canto primo*, S, p. 181, vv. 13, 16 e v. 20.

⁸⁴⁷ Id., *Secondo discorso su Leopardi*, cit., p. 452.

⁸⁴⁸ Id., *Prima invenzione della poesia moderna. Sul "Canzoniere" di Petrarca*, cit., p. 751.

⁸⁴⁹ P. Valéry, *La Cimetière marin*, CH, p. 149, v. 55.

⁸⁵⁰ G. Ungaretti, *Canto secondo*, S, p. 182, v. 3.

⁸⁵¹ Similmente, in *Monologhetto* leggiamo: «Poeti, poeti, ci siamo messi / Tutte le maschere; / Ma uno non è che la propria persona», GP, p.261, vv. 163-165.

⁸⁵² Id., *Canto terzo*, S, p. 183, v. 3.

⁸⁵³ P. Valéry, *Le Cimetière marin*, CH, p. 150, v. 108.

⁸⁵⁴ G. Ungaretti, *Alla Noia*, S, p. 108, vv. 14-16.

Si legga allora in Ungaretti:

Scava le intime vite
Della nostra infelice maschera
(Clausura d'infinito)
Con blandizia fanatica
La buia veglia dei padri.

Morte, muta parola,
Sabbia deposta come un letto
Dal sangue,
Ti odo cantare come una *cicala*
Nella rosa abbrunata di riflessi.
(*Canto secondo*, vv. 1-10)

Incide le rughe segrete
Della nostra infelice maschera
La *beffa infinita* dei padri.

Tu, nella luce fonda,
O *confuso silenzio*
Insisti come le *cicale* irose
(*Canto terzo*, vv. 1-6)

Laddove in Valéry:

Et vous, grand âme, espérez-vous un songe
Qui n'aura olus ces couleurs de *mensogne*
Qu'aux yeux de chair l'onde et l'or font ici?
[...]
Maigre immortalité noire et dorée,
Consolatrice affreusement laurée,
Qui de la mort fais un sein maternel,
La *beau mensogne* et la pieuse ruse!
Qui ne connaît, et qui ne les refuse,
Ce crâne vide et ce *rire éternel!*

Pères profonds, têtes inhabitées,
Qui sous le poids de tant de pelletées,
Êtes la terre et *confondez nos pas*
[...]
(*Le Cimetière marin*, vv. 97-99 e vv. 103-111)

Un'analoga situazione è figurata già in *Hélène*, dove le «solitaires mains» del poeta «appellent les monarques / Dont la barbe de sel *amusait*» le «doigts purs». E mentre l'io poetico si dispera, *les monarques* beffardamente cantano: «Je pleurais. Ils chantaient leurs triomphes obscurs / Et les golfes enfuis aux poupes de leurs barques»⁸⁵⁵; le lacrime di

⁸⁵⁵ P. Valéry, *Hélène*, *AL*, p. 76. vv. 5-8.

Elena rappresentano la disperazione del poeta nel tentativo di fissare il frammento d'assoluto in un verso spurio, per il solo tramite dei propri mezzi finiti.

Occorrerà a questo punto volgere ancora una volta lo sguardo all'*Eupalinos* valéryano, in cui così centrale, come è stato mostrato, torna l'idea della morte come necessaria premessa alla creazione. Non sarà un caso, allora, se nell'Introduzione al dialogo il poeta di Alessandria evoca il carattere *irrisorio* del tentativo perpetrato dal poeta, costretto a operare nelle ineludibili condizioni di morte descritte:

E che sarà questa nostra aspirazione all'immortalità, questa nostra infelice imitazione del creato ispiratore se non un umile riconoscimento d'un creatore inconoscibile, *irrisoriamente* emulato? E come può non essersi turbato il poeta, vedendo che l'immortalità è solo concepibile sotto condizioni di morte?⁸⁵⁶

In questo scenario il paragone, avanzato in *Canto secondo*, tra la *muta parola* della morte e il canto delle cicale, insetto simbolo della condizione di caducità, sembrerebbe apparire di elementare spiegazione, soprattutto se si considera che Ungaretti poteva aver incontrato la comparazione in amati poeti come Apollinaire e Saint-John Perse.

Il primo esorta «les gens du midi» a «creuser voir boire pisser aussi bien que les cigales / pour chanter comme elles»⁸⁵⁷: analogo anche il riferimento all'atto dello scavare («*Scava* le intime vite»; «*incide* le rughe»; «il faut *creuser*»): ma si tratta, in Apollinaire, di un invito a godere delle gioie effimere di un'esistenza fugace «pour bien sortir au soleil»⁸⁵⁸. In Saint John Perse, invece, l'immagine della cicala è più esplicitamente associata alla tematica funebre, ma assume piuttosto la connotazione di un presagio nefasto («L'été boisé des jeunes Capitales infestées de cigales»; o altrove: «la Ville encore au fleuve versera toute sa récolte de cigales mortes d'un Été»)⁸⁵⁹; parrebbe certamente più affine il riferimento alla viva percezione della morte trasmessa dal canto delle cicale («Entends vivre la mort et son cri de cigale»)⁸⁶⁰, ma risulta del tutto assente l'ultimo tassello della costruzione mentale ungarettiana, quello che collegherebbe il canto delle cicale alla loro specifica vena ancestrale, esemplata dalla similitudine «La buia veglia dei padri. // Morte, muta parola, / Sabbia deposta come un letto / Dal sangue, / Ti odo cantare come una cicala»; e ancora:

⁸⁵⁶ G. Ungaretti, *Introduzione a Eupalinos...*, cit, p. 115.

⁸⁵⁷ G. Apollinaire, *Aussi bien que les cigales*, in Id., *Calligrammes*, Préface de Michel Butor, Gallimard, Paris 1995, p. 156, vv. 12-13 (traslitterazione).

⁸⁵⁸ Ibid., v. 10.

⁸⁵⁹ Saint-John Perse, *Poème à l'Étrangère*, I, in *Œuvres complètes*, cit., p. 76.

⁸⁶⁰ Ivi, *Amers*, *Étroits sont les vaisseaux*, IV, p. 31.

«La beffa infinita dei padri. // Tu, nella luce fonda / O confuso silenzio, / Insisti come le cicale irose»⁸⁶¹.

Posta la liceità dell'interpretazione alla luce dell'intertesto valéryano, l'analogia situazionale risulterebbe comprovata, in ultimo, da un medesimo uso lessicale nel *Cimetière marin*: l'adozione del termine *gratte*, in riferimento al gesto compiuto dalla cicala (*l'insecte net*), parrebbe infatti equivalente, sullo sfondo di un medesimo panorama equoreo, agli ungarettiani *scava, incide*:

Ici venu, l'avenir est paresse.
L'insecte net gratte la sécheresse;
Tout est brûlé, défait, reçu dans l'air
À je ne sais quelle sévère essence...
La vie est vaste, étant ivre d'absence,
Et l'amertume est douce, et l'esprit clair.

Le morts cachés sont bien dans cette terre
Qui les réchauffe et sèche leur mystère.
(*Le Cimetière marin*, vv. 67-74)

6.3 “*La Fausse morte*” e “*Canto*”

Il caso dei poemi che mi accingo ad esaminare in un'ottica comparativa è propriamente definibile, nella sfera dell'intertestualità, un episodio ipertestuale: fondato, cioè, non tanto su di analogie e convergenze tematico-lessicali tra varie serie di testi, ma piuttosto sulle specifiche relazioni, in termini di trasposizione l'uno dall'altro, esistenti tra due testi complessi, secondo la definizione di Genette: «j'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais transformation tout court) ou par transformation indirecte (nous dirons imitation)»⁸⁶².

L'immagine della morte torna preponderante nel poema valéryano *La Fausse morte*, dove, come in *Canto* di Ungaretti, è associata alla donna, cui il poeta si rivolge direttamente utilizzando una forma enunciativa. Al significato veicolato dall'immagine simbolica della morte-donna (variazione sul tema della morte-assenza, della notte-sogno) soggiace un medesimo vettore metaletterario, afferente alla nascita della creazione poetica e realizzabile solo in una condizione di morte apparente, declinata nelle sue varie manifestazioni simboliche: nel passaggio dalle tenebre notturne alla luce del giorno, dunque dal sogno alla coscienza desta, o piuttosto nel viaggio verso l'abisso rasente

⁸⁶¹ G. Ungaretti, *Canto secondo*, S, p. 182, vv. 5-10 e Id., *Canto terzo*, ivi, p. 183, vv. 4-6.

⁸⁶² G. Genette, *Palimpsestes...*, cit., p. 14.

l'elemento fecondatore dell'acqua, che è poi ritorno all'alveo materno, alle origini primigenie, sino alla riemersione in superficie alla vita dei sensi. Si chiarisce allora interamente anche quanto esposto negli scritti teorici e nello spazio della pagina critica, con particolare riferimento al commento al dialogo dell'*Eupalinos*, dove è individuata la via della creazione poetica nel solco della morte e rinascita da se stessi⁸⁶³. Ecco perché la «nouvelle morte» del poema valéryano, al pari delle «nuove morti» di *Canto*, diventa «plus précieuse que la vie»: il suo statuto è indispensabile alla creazione.

Leggiamo allora in Valéry:

Humblement, tendrement, sur la *tombeau charmant*,
Sur l'insensible monument,
Que d'ombres, d'abandons et d'amor prodiguée,
Forme ta grâce fatiguée,
Je meurs, je *meurs sur toi*, je *tombe* et je m'abats
Mais à peine abattu sur le sépulcre bas,
Dont la close étendue aux cendres me convie,
Cette *morte apparente*, en qui revient la vie,
Frémit, rouvre les yeux, m'illumine et me mord,
Et m'arrache toujours une *nouvelle morte*
Plus précieuse que la vie.

(*La Fausse morte*, vv. 1-11)

Laddove in Ungaretti:

Rivedo la tua bocca lenta
(il mare le va incontro delle notti)
E la cavalla delle reni
In agonia *caderti*
Nelle tue braccia che cantavano,
E riportarti un sonno
Al colorito e a *nuove morti*.

E la crudele solitudine
Che in sé ciascuno scopre, se ama,
Ora *tomba infinita*,
Da te mi divide per sempre.

Cara, lontana come in uno *specchio*...
(*Canto*, vv. 1-12)

⁸⁶³ Cfr. *supra*, pp. 135-145.

Attraverso l'uso di analoghe scelte lessicali e il ricorso a un sottile gioco di rime e omofonie ecco che l'io poetico, nell'atto di cadere tra le braccia della donna, («In agonia caderti»; e «Je meurs sur toi, je tombe et je m'abats») sembra fondersi nella sua apparenza e unitamente ad essa accogliere il mistero della morte: il *tombeau charmant*, il *sépulcre bas* in Valéry e la *tomba infinita* in Ungaretti⁸⁶⁴, sono immagini rapportabili all'assenza della donna, in grado di generare, per effetto di una compenetrazione osmotica, la (nuova) morte del poeta stesso, la sua sparizione alla vita dei sensi, alla realtà temporale.

Barbara Carle ritiene che il verbo “caderti”, isolato da un *enjambement* alla fine del quarto verso, sia considerabile un esempio di “simmetria inversa” sulla base della quale è edificato l'intero poema ungarettiano:

It is not the first person or narrator of the poem who “falls” as in Valéry (“je tombe”), but the second person: “caderti”, that is, *tu cadi*. [...] This relationship of inverse symmetry may be observed on various level of the text, thematic, metric and structural⁸⁶⁵.

Dal punto di vista tematico, prosegue Carle, la tomba nominata nella seconda strofa del poema ungarettiano, invece che nella prima,

holds a solitude real as a death, in other words, a “real death” as opposed to Valéry’s “false death”. The “tombeau charmant” of “La Fausse morte” becomes a “tomba infinita”. Ungaretti’s longing for resurrection becomes the awareness of the utter inevitability of death⁸⁶⁶.

Le inversioni tematiche sarebbero infine corroborate da inversioni metriche: «we find the following metrical pattern in “Canto”: 9/11, 9/7, 9/7, 9/9, 9/7, 9/11⁸⁶⁷. The studied symmetry of this pattern corresponds strikingly to the architectural perfection of Valéry’s “La Fausse morte”»⁸⁶⁸.

La sfumatura impressa alla composizione della stessa immagine, tuttavia, non mi sembra riferibile all'intenzione ungarettiana di evidenziare, diversamente da Valéry, uno sgomento senso di ineluttabilità della morte («a “real death” as opposed to Valéry’s “false death”»)⁸⁶⁹, presiede piuttosto a un significato pressoché analogo a quello veicolato dal testo francese. La *morte apparente* cantata al v. 8 della lirica valéryana non andrebbe in questo

⁸⁶⁴ Memore forse anche della «crypte infinie» de *L'église habillée de feuilles*, II, di Francis Jammes, quel Virgilio dei Pireni raramente menzionato nel novero degli autori cari al poeta di Alessandria, l'indagine delle cui presenze nell'opera ungarettiana rivelerebbe, forse, esiti inaspettati. (cfr. «Les âmes des aïeux, il les sentait monter / comme une onde tremblante et, soudain, déborder / de ce sépulcre ouvert sur la crypte infinie», in F. Jammes, *Le Deuil des primevères*, Gallimard, Paris, 1967, p. 34, vv. 10-12).

⁸⁶⁵ B. Carle, *Ungaretti and Valéry*, cit., pp. 38-39.

⁸⁶⁶ Ivi, p. 39.

⁸⁶⁷ Il v. 7 è un novenario con sinalefe. I vv. 5 e 8 sono novenari sdrucchioli.

⁸⁶⁸ B. Carle, *Ungaretti and Valéry*, cit., p. 39.

⁸⁶⁹ *Ibid.*

sensu posta in relazione antitetica alla condizione di morte reale della donna, ma precisamente al *sonno* del v. 6 di *Canto*, di cui risulta l'esatto equivalente: conduce infatti, elevata in entrambe le situazioni a componente metaletteraria, alla resurrezione, al ritorno alla vita dei sensi.

Condizione necessaria alla creazione è dunque l'assenza. Se per il poeta Narciso era assenza della propria immagine riflessa, ora, petrarchescamente, la perdita riguarda la donna; ed è perdita oltremodo preziosa se è vero che, agostinianamente, «anche l'oblio è memoria»⁸⁷⁰. Si tratta insomma di una ricerca in tutto petrarchesca: «la poesia del Canzoniere», scrive Ungaretti, «nasce quando la Morte si decide a colpire e a visitare la memoria. È morta, Laura. Da quel momento, i ricordi hanno un altro suono; sono assoluti; Laura è assoluto passato; è realtà di pura memoria; è unicamente pensiero»⁸⁷¹. Quando tutto si fa «umano, continua consunzione», al poeta non resta che «la spettrale amabilità dei ricordi», riflessa nel «mare della mente»⁸⁷² dal quale l'immagine della donna torna alla memoria, alla vita, caricandosi di significati valéryani: necessita cioè, per rinascere eternamente, dell'esperienza di costruzione corporea, verbalmente rappresentata, che esprime la condizione del poeta Narciso fattosi Eupalino, *homo faber* della materia poetica:

Nel Petrarca la parola s'impregnerà di musica per la forza di resurrezione del reale che le attribuirà il poeta, ora specialmente ch'è morta Laura e che l'infinito della memoria risolto nella perfezione d'un ideale forma avrà, anche come poetica assolutezza, misurarsi e vincere in un contrasto sempre più drammatico coll'irrimediabile imporsi del proprio corpo⁸⁷³.

È lo stesso Ungaretti, nella costante proposta di una ideale genealogia poetica, ad annoverare Petrarca tra gli autori "classici" di Valéry: «I classici suoi, fossero Virgilio o

⁸⁷⁰ G. Ungaretti, *Immagini del Leopardi e nostre*, cit., p. 437. Leggiamo nelle *Confessioni* di Agostino: «Ma allora, quando nomino l'oblio, riconoscendo contemporaneamente ciò che nomino, lo riconoscerai, se non lo ricordassi? Non parlo del semplice suono di questa parola, ma della cosa che indica, dimenticata la quale, non varrei certamente a riconoscere cosa vale quel suono. Dunque, quando ricordo la memoria, proprio la memoria è in sé presente a se stessa; allorché invece ricordo l'oblio, sono presenti e la memoria e l'oblio: la memoria, con cui ricordo; l'oblio, che ricordo. Ma cos'è l'oblio, se non privazione di memoria? Come dunque può essere presente, affinché lo ricordi, se la sua presenza mi rende impossibile ricordare? Eppure, se è vero che conserviamo nella memoria quanto ricordiamo e che, privi del ricordo dell'oblio, non potremmo assolutamente riconoscere la cosa udendo pronunciare il nome, la memoria conserva l'oblio. Così abbiamo presente, per non dimenticare, ciò che con la sua presenza ci fa dimenticare. Dovremo quindi intendere che non si trova nella memoria proprio l'oblio in sé, quando o ricordiamo, bensì la sua immagine, poiché la presenza diretta dell'oblio ci farebbe non già ricordare, ma obliare? Chi potrà mai indagare questo fatto? Chi comprendere come stanno le cose?», in Id., *Le Confessioni*, Introduzione, traduzione, note e indici a cura di C. Carena, Città Nuova ed., Roma 2009, XIII, I, X, 16. 24-25, pp. 241-242.

⁸⁷¹ Id., *Il poeta dell'oblio*, cit., p. 416.

⁸⁷² Id., *Immagini del Leopardi e nostre*, cit., p. 437.

⁸⁷³ Ivi, p. 419.

Racine, o il Petrarca, erano i consueti classici»⁸⁷⁴. La viva presenza del modello petrarchesco è del resto confermata dalle dichiarazioni del poeta di Sète, il quale si spinge ad asserire che l'intera «poésie française [...] qui va de Ronsard à Chénier», sia «issue de Pétrarque»⁸⁷⁵. E ancora, riferendosi all'aedo di Laura, scrive: «Je ne lui vois point de modèle. Mais ma vision en est cause»⁸⁷⁶. Petrarca è inoltre menzionato in un appunto dei *Cahiers* del 1917, in riferimento alla genesi della *Jeune Parque*:

Comment j'ai fait la *J.P.*

Genèse - 1912, 1913, 1914, 1915, 1916, 1917

Serpent Harm Îles

[onieuse Moi

Sommeil]

Le jour n'est pas plus que le –

Referred [je me suis référé à] Virgile – Racine – Chénier –

Baudelaire – Euripide – Pétrarque – Mallarmé – Rimbaud –

Hugo – Cl [Cléodat?] – Gluck – Prière d'Esther.

Qui la FORME de ce chant est une autobiographie⁸⁷⁷.

Canto e *La Fausse morte* rappresentano allora l'occasione metaletteraria scaturita dalla tematica petrarchesca dell'amore-assenza data dalla morte della donna: l'assenza non costituisce semplicemente uno stimolo alla creazione, ma ne diventa, da una parte, materiale premessa, allontanando il poeta dal tempo umano; dall'altra, condizione autoreferenziale in quanto rappresentazione metaforica della creazione. La creazione ungarettiana arriva valéryanamente a coincidere con la ricostruzione rigorosa del verso quale unico strumento, ancorché illusorio, di opposizione alla vacuità dell'assenza, assunta a dimensione propriamente materiale di vuoto barocco che «produce vertigine, spavento», cui «l'uomo risponde con la sua frenesia di agire e in particolare di agire come poeta, come

⁸⁷⁴ G. Ungaretti, *Discorso per Valéry*, cit., p. 624.

⁸⁷⁵ P. Valéry, *C*, VI, 1916, p. 41.

⁸⁷⁶ Id., *Notes à MP*, p. 1474. Henri Charpentier ha inoltre posto l'attenzione su una traduzione francese firmata "M.D.", nel numero di dicembre 1892 della rivista «Chimère», del sonetto petrarchesco *Una candida cerva*: il critico attribuisce la paternità della traduzione a Valéry, che collaborava al periodico con lo pseudonimo di M. Doris (cfr. H. Charpentier, *Les premières œuvres de Paul Valéry*, in «Le Portique», 5, 1947, p. 14). Su Valéry e Petrarca si vedano: L.A. Magnery, *Valéry et Pétrarque à la lumière d'un texte peu connu*, cit.; O. Macrì, *Il Cimitero marino di Paul Valéry...*, cit., alle pp. 13-21; J. Duchesne-Guillemin, *Éros et Psyché*, in *Études pour un Paul Valéry*, Éd. de la Baconnière, Nauchâtel, 1964, pp. 7-12; G. Brunelli, *Paul Valéry e il Canzoniere (1887-1892)*, Peloritana, Messina 1965; A. Zanzotto, *Petrarca fra il palazzo e la cameretta*, in F. Petrarca, *Rime*, a cura di G. Bezzola, Rizzoli, Milano, 1976, pp. 5-16; J. Peloux, «Quand Paul Valéry l'Assomptionniste imitait Pétrarque», in «Le Figaro», 15 ottobre 1971, pp. 22-29.

⁸⁷⁷ P. Valéry, *C*, VI, 1916, p. 508-509.

artista. Difatti», scrive Ungaretti, «penso al Petrarca. Il Petrarca parte dall'idea di assenza. [...] Ma l'assenza è una cosa, il vuoto ne è un'altra»:

L'idea di assenza. L'idea di assenza, quale il Petrarca la concepiva è tutt'altra cosa, è un mondo lontano nello spazio e nel tempo, che torna a udirsi vivo tra il fogliame del sentimento, della memoria e della fantasia. È soprattutto rottura delle tenebre della memoria⁸⁷⁸.

Tale *frenesia* dell'atto poetico, che Ossola descrive in termini di consolazione *certa* della scrittura in Ungaretti, «ciò che sopravvive al babelico disastro della contemporaneità e contraddittorietà delle lingue»⁸⁷⁹, mi sembra tuttavia assumere i contorni di *possibilità* consolatoria, nella lucida consapevolezza della «credenza assurda che possa abolirsi il nulla ricorrendo a espedienti»⁸⁸⁰.

Non dunque in virtù della mallarméana fede nella sacralità della parola poetica, ma piuttosto malgrado una disposizione aporetica peculiarmente valéryana, per il poeta di Alessandria la *folle impresa* costituisce una sorta di necessità esistenziale cui non può fare a meno di sottoporsi: se allora Petrarca vivifica mirabilmente l'assenza legata a un tempo passato, Ungaretti ricomponne quella di un tempo eternale, che si fa propriamente universale *horror vacui* e può pertanto essere colmata – benchè in via puramente potenziale – grazie al potere della realizzazione sapiente tesa a ripristinare, o propriamente ricostruire, una parvenza di ordine cosmico.

6.4 “Aurora” e “Canzone”

La Terra promessa è aperta da un componimento cardine della poetica ungarettiana, quella *Canzone* che, oltre a essere la prima e più antica della raccolta⁸⁸¹, è anche considerabile

⁸⁷⁸ G. Ungaretti, Note a *Sentimento del Tempo*, in *TP*, pp. 534-535. Cfr. anche G- Ungaretti, J. Amrouche, *Propos improvisés*, dove si legge: «Puisque nous parlons du vide, [...] il me faut tout de même préciser l'idée d'absence. Et l'idée d'absence telle que Pétrarque le concevait est autre chose. C'est un monde lointain dans l'espace et dans le temps, qui redevient vivant dans le feuillage du sentiment, de la mémoire et de l'imagination. C'est surtout une rupture des ténèbres de la mémoire», cit., p. 113. Sul motivo ricorrente dell'*horror vacui* nella poetica ungarettiana si veda in particolare la puntuale disamina proposta da D. Baroncini, *Ungaretti barocco*, Carocci, Roma 2008. Cfr. anche A. Zingone (a cura di), *Ungaretti e il barocco. Testi e problemi*, Passigli, Firenze 2003; A. Saccone, “*vertigini davanti al baratro*”, nella sezione *Politico per Ungaretti*, in Id., *Qui vive / sepolto / un poeta: Pirandello, Palazzeschi, Ungaretti, Marinetti e altri*, Liguori, Napoli 2008, pp. 96-108. Scrive Guglielmi: «Il suo ritorno a Petrarca [di Ungaretti] non deve intendersi come un ritorno classicistico [...] alle forme del Canzoniere, ma come un ritorno all'idea del Petrarca. È questa (attraverso Benjamin lo comprendiamo bene) tutt'altra cosa. Per Ungaretti sono infatti petrarchisti Mallarmé e Valéry. E un momento capitale della tradizione petrarchesca è costituito appunto dal barocco», in *Interpretazione di Ungaretti*, cit., p. 141.

⁸⁷⁹ C. Ossola, *Giuseppe Ungaretti*, cit., p. 18.

⁸⁸⁰ G. Ungaretti, *Intervista con F. Camon*, in *SI*, p. 841.

⁸⁸¹ Scrive Ungaretti nelle Note a *La Terra Promessa*, (*Prime lezioni*): «Ho preso a comporre la *Terra Promessa* incominciando a scrivere nel '32 la *Canzone*. Se voi paragonate Dove la luce, o alcune altre poesie del

«quella da cui le altre dipendono», poiché «in essa si condensa tutta l'aspirazione a un linguaggio assoluto, tutta la concezione poetica, formale e ideologica, di Ungaretti, la somma conclusiva di cinquant'anni di poesia»⁸⁸². Questa, almeno, sembrerebbe la scommessa ungarettiana: alla *Canzone* è affidata l'*extrema ratio*, la sfida ultima di recuperare una cifra d'assoluto, trasfigurata in «motivo di riflessione metafisica sulle condizioni dell'uomo nell'universo»⁸⁸³.

La *Canzone* sviluppa e in certa misura condensa i temi propri già del *Sentimento del Tempo*: «il tema dell'aurora», scrive Ungaretti, «– un'aurora non edenica, non di perfetta felicità, in qualche modo contaminata dalla storia; il tema del desiderio a un ritorno dello stato edenico, e il tema della morte, del nulla»⁸⁸⁴. Così in *O Notte* il nascere del giorno assume lo stesso valore simbolico dell'aurora in *Canzone*; similmente, spiega Ungaretti, in *Alla Noia*

[...] abbiamo il desiderio di arrivare a superare tutti quei muri che ci separano dalla «prima immagine», dall'immagine dell'edenica purezza. E abbiamo lo stesso tema, ripreso, si capisce, con altri approfondimenti, in *Sirene*, e in *Ricordo d'Affrica*. Insomma, c'è il sentimento del nulla dal quale nasce un'aurora contaminata (contaminata perché ci sono tutti quei muri che ci separano dall'aspirazione verso un'aurora pura): ci sono tutti quei muri che si frappongono fra noi e la conoscenza assoluta, [...] che di continuo ci allontanano di più dalla pura realtà⁸⁸⁵.

Mi sembra oltremodo significativo che la lirica (che nell'edizione spezzina del *Porto Sepolto* del 1923 recava, gioverà ripeterlo, una dedica a Paul Valéry), venga citata da Ungaretti come modello della sua poetica rinnovata e delle sue nuove intenzioni musicali in chiusura dello scritto *Punto di mira*: nell'acquisita coscienza di un secondo tempo del suo percorso di ricerca poetica, questa lirica (come pure, non a caso, le sopracitate *O Notte*, *Sirene* e *Ricordo d'Affrica*) andrà in via diretta a confluire nella sezione “Prime” del *Sentimento de Tempo*.

La noia, «ancella di follia»⁸⁸⁶, esprime la condizione di malessere interiore del poeta alle prese con la creazione, porgendo il fianco alla memoria. Come la memoria ungarettiana è

Sentimento che vanno dal '25 al '33, cioè sino al momento della pubblicazione del *Sentimento* – in un'edizione successiva si arriva al '36 – voi vi accorgete che la Canzone era stata immaginata già prima, o per lo meno il modo di intendere la natura era stato già concepito in un certo numero di poesie che sono del *Sentimento del Tempo*», cit., pp. 549-550.

⁸⁸² F. Portinari, *Giuseppe Ungaretti*, cit., p. 46. Per la storia compositiva della lirica si rimanda al lavoro di L. Piccioni, che ne ripercorre le varie stesure tenendo conto anche delle prime versioni manoscritte, in Id., *Le origini della “Terra Promessa”*, SI, pp. 428-464.

⁸⁸³ G. Ungaretti, Note a *La Terra Promessa*, (*Prima lezione*), cit., p. 550.

⁸⁸⁴ Ivi, (*Seconda lezione*), p. 551.

⁸⁸⁵ Id. Note a *La Terra Promessa*, (*Seconda lezione*), cit., p. 552.

⁸⁸⁶ Id., *Alla Noia*, S, p. 108, v. 8.

altrove definita «figlia indiscreta della noia»⁸⁸⁷, così *les Idées* per Valéry, signore delle menti e dall'anima, diventano «courtisaines par ennui»⁸⁸⁸. Il comune archetipo è qui verosimilmente costituito dall'*otium* virgiliano dello spirito, menzionato da Valéry nel suo commento all'*Adonis* di La Fontaine, in cui torna un ulteriore riferimento all'*ennui* nei versi citati da Racine, tanto più significativamente perché associato all'Oriente e al deserto.

La *Canzone* si apre sull'immagine di bellissime fanciulle che nuotano, risalendo le acque del Lete, a braccia nude e «sazie di segreti», come chi abbia per un momento attinto all'essenza del mistero e ora si dissolve in quello *svolgersi*:

Nude, le braccia di segreti sazie,
A nuoto hanno del Lete svolto il fondo,
Adagio sciolto le veementi grazie
E le stanchezze onde luce fu il mondo.

Nulla è muto più della strana strada
Dove foglia non nasce o cade o sverna,
Dove nessuna cosa pena o aggrada.
Dove la veglia mai, mai il sonno alterna.
(*Canzone*, vv. 1-8)

È qui riaffermata l'idea della morte associata all'assolutezza del nulla, espressa dall'immagine della strada deserta «dove la veglia mai, mai il sonno alterna»⁸⁸⁹; soprattutto, però, la morte è assenza e richiama alla memoria il Petrarca di *Rvf* 336: «Tornami a mente, anzi v'è dentro, quella / ch'indi per Lethe esser non pò sbandita, / qual io la vidi in su l'età fiorita, / tutta accesa de' raggi di sua stella»⁸⁹⁰. Alla dissolvenza nel nulla subentra, nella strofa successiva, un'atmosfera aurorale, l'immagine del sorgere del sole allo svanire della notte, dove riposa il mistero, che è figurazione simbolica cardine dell'intera composizione. L'immagine dell'aurora è certamente un topos ricorrente legato a una tradizione allegorica di lungo corso: dalla luce delle aurore bibliche, alle metafore cristologiche sino alla sua trasposizione in ambito simbolistico o neoplatonico, ma si carica qui di sfumature ideologiche e tematico-situazionali tipicamente valéryane, in

⁸⁸⁷ Id., *Caino*, ivi, p. 173, v. 22.

⁸⁸⁸ P. Valéry, *Aurore*, CH, p. 112, v. 34.

⁸⁸⁹ Scrive Ungaretti nelle Note a *La Terra Promessa*, (*Seconda lezione*): «Non esistono segni che possano rendere identificabile quella strada: è il nulla, dove non c'è nessuna vita, non ci sono le stagioni, non c'è neanche sofferenza, nemmeno alternativa di gioia, di veglia di sonno», cit., p. 554.

⁸⁹⁰ Versi che, (insieme a *Rvf* 338, 1-2 «Lasciato ài, Morte, senza sole il mondo / oscuro et freddo, Amor cieco et inerme»), Ungaretti ha riportato a margine al manoscritto di *Canzone*, cfr. L. Piccioni, *Le origini della "Terra Promessa"*, cit., pp. 462-463.

particolare del Valéry di *Aurore*, posta (anch'essa) in posizione d'apertura alla raccolta *Charmes*.

Come spiega lo stesso Ungaretti, questa aurora è epifania dell'impresa intellettuale:

Nella *Canzone* si tratta dell'aurora, ma di un'aurora diverse dalle mie precedenti, poiché le precedenti erano aurore prevalentemente mosse dall'esperienza sensuale, e ora le aurore tendono a muoversi nella riflessione, cioè da un mondo riflesso con più rigore mentale⁸⁹¹.

Di tale rigore mentale le *braccia nude* rappresentano lo strumento fisico, il mezzo attraverso il quale il frammento d'assoluto tenta di risalire verso la luce.

Guardando all'incipit di *Aurore*, si noterà che la composizione è aperta dall'immagine di un'apparizione solare che lascia trasparire ben poco di sensoriale, ma che è tale proprio in virtù del processo mentale che vi presiede, enfatizzato dalle parole rima 'oraison:raison':

La confusion meorose
Qui servait de sommeil,
Se dissipe dès la rose
Apparence du soleil.
Dans mon âme je m'avance,
Tout ailé de confiance:
C'est la première oraison!
À peine sorti des sables,
Je fais des pas admirables
Dans les pas de ma raison.
(*Aurore*, vv. 1-10)

La situazione aurorale che fa la sua apparizione nella strofa successiva è il simbolo di una calma mentale che diventerà in un secondo momento motivo di riflessione metafisica: è il risultato dell'azione dell'intelletto attraverso la quale è possibile riappropriarsi della percezione del traguardo d'assoluto, una meta legata a una dimensione puramente psicologica: la distanza che separa l'oggetto dell'«ossessiva mira», vale a dire l'attimo di assoluta verità e purezza dell'Essere percepito nell'abisso del nulla, aumenta proporzionalmente al crescere della luce aurorale. Nell'orizzonte di questa suprema operazione mentale, le consonanze tematico-situazionali appaiono avvalorate dall'uso di analoghe scelte lessicali e similari connotazioni foniche, variamente disseminate nell'opera valéryana: le parole rima 'calma:palma' rimandano alla medesima soluzione rimica dei vv. 8-9 della lirica *Palme* di Valéry (« Calme, calme, reste calme! /Connais le poids d'une

⁸⁹¹ G. Ungaretti, Note a *La Terra Promessa*, (*Terza lezione*), cit., p. 554.

palme)), dove lo slancio della palma verso il sole risillaba i movimenti della poesia: le «dissepolte arborescenze» della terza strofa (similmente all'«alberatura» di *O Notte*), non sono ancora, infatti, neppure simboli dell'albero, ma forme larvali, confuse, che si estenuano in «iridi echi», vaghe reminiscenze dell'idea, di cui l'intelletto riesce a cogliere, per attimi, solo una forma imperfetta, una «breve salma» corporea, eclissata dal tempo che erige propaggini di «muri / eterni dei minuti eredi»:

Tutto si sporse poi, entro trasparenze,
Nell'ora credula, quando, la quiete
Stanca, da dissepolte arborescenze
Riestesasi misura delle mete,
Estenuandosi in iridi echi, amore
Dall'aereo greto trasalì sorpreso
Roseo facendo il buio e, in quel colore,
Più d'ogni vita un arco, il sonno, teso.

Preda dell'impalpabile propagine
Di muri, eterni dei minuti eredi,
Sempre ci esclude più, la prima immagine
Ma, a lampi, rompe il gelo e riconquide.

Più sfugge vera, l'ossessiva mira,
E sia bella, più tocca a nudo calma
E, germe, appena schietta idea, d'ira,
Rifreme, avversa al nulla, in breve salma.

Rivi indovina, suscita la palma:
Dita dedale svela, se sospira.

(*Canzone*, vv. 9-26)

Le «dissepolte arborescenze» mutano propriamente in una «palma» grazie all'operoso lavoro di «dita dedale», motivate da ovidiana *sitis*, anch'esse analoghe alle «vagues doigts» di *Aurore* («Et sur un peigne d'écaïlle / Égarant ses *vagues doigts*, / Du songe encore prochaine») ⁸⁹², secondo la riproposizione di un'immagine presente, peraltro, anche in *Quiete*, dove leggiamo: «Sui polverosi specchi dell'estate / Caduta è l'ombra, // Tra le *dita incerte* / Il loro lume è chiaro, / E lontano» ⁸⁹³.

Altrettanto significativo, mi sembra, che l'espressione usata da Valéry in *Palme*, «Viendra l'heureuse surprise; / une colombe, la brise, / *L'ébrancement le plus doux*, / Une

⁸⁹² P. Valéry, *Aurore*, CH, p. 111-112, vv. 26-28.

⁸⁹³ G. Ungaretti, *Quiete*, S, p. 149, vv. 3-7.

femme qui s'appuie»⁸⁹⁴, venga ripresa in *Canto Quinto* proprio in riferimento alle mani della donna: «Le tue mani si fanno come un soffio / D'inviolabili lontananze, / Inafferrabili come le idee, // E l'equivoco della luna / *E il dondolio, dolcissimi*, / Se vuoi posarmele sugli occhi»⁸⁹⁵.

Altrove, le dita sono cantate nella loro limpidezza, vale a dire per la capacità che possiedono di donare una forma, ancorché imperfetta e degradata, ma pur sempre tangibile, all'immagine archetipa perduta: troviamo così in Valéry che, all'altezza dell'aurora, «la lumière coule entre [les] *doigts limpides* du poète»⁸⁹⁶; mentre in Ungaretti, nell'«[...] ora che disgiunge il primo chiaro / Dall'ultimo *tremore*. // Del cielo all'orlo, il gorgo livida apre. // Con *dita smeraldine* / Ambigui moti tessono / Un lino»⁸⁹⁷, dove l'immagine dell'alba torna ad essere associata a un fremito, similmente a quanto si legge in *Aurora*: «Quelle aurore sur ces croupes / Qui commencement de *frémir!*»; e più avanti: «Elle s'écoute qui *tremble* / Et parfois ma lèvre semble / Son *frémissement saisir*»⁸⁹⁸.

Ecco però che nel momento immediatamente successivo all'attimo di aurorale illuminazione, a sua volta antecedente alla nascita del poema, il risveglio assume connotazioni di dolore, essendo ormai chiara l'ineluttabilità del ritorno a uno stato di caducità e umana consunzione («Desoli gli animi con sorda *lama*»⁸⁹⁹). Ma nonostante il dolore provocato dalla coscienza del risveglio (paventata già dai «dolorosi risvegli» di *O Notte*, v. 3, o dall'«âpre reveil» della *Jeune Parque*, v. 508), l'io poetico non intende abbandonare l'impresa: «Je ne crains pas les épines! / L'éveil est bon, même dur!»⁹⁰⁰, scrive Valéry; e così Ungaretti: «Non distrarrò da lei mai l'occhio fisso / Sebbene, orribile da spoglio abisso, / Non si conosca forma che da fama»⁹⁰¹. Ancora nell'ambito dei rapporti fonici, occorre parenteticamente osservare come le parole rima – sempre veicolo di pregnante significato – 'lama:trama' richiama la già citata soluzione fonica dei versi della *Jeune Parque*: «[...] Et le vent semble au travers d'un linceul / Ourdir de bruits marins une confuse *trame*, / Mélange de la *lame* en ruine, et de rame...»⁹⁰².

Dall'immagine delle dita dedale ha origine, inoltre, un'analoga simbologia della creazione che sfrutta un lessico legato al campo semantico della tessitura, metafora

⁸⁹⁴ P. Valéry, *Palme*, CH, p. 155, vv. 75-78.

⁸⁹⁵ G. Ungaretti, *Canto quinto*, S, p. 185, vv. 7-12.

⁸⁹⁶ P. Valéry, *Épisode*, AL, p. 84, v. 16.

⁸⁹⁷ G. Ungaretti, *Nascita d'aurora*, S, p. 121, vv. 6-11, che trova ulteriore riscontro, peraltro, con la lirica valéryana *La Fileuse*, dove la fanciulla «file une laine isolée» in un giardino melodioso «au fil de ses doigts longs et qui dorment», in AL, p. 75, vv. 13-15.

⁸⁹⁸ P. Valéry, *Aurora*, CH, p. 111-112, vv. 21-22 e vv. 59-60.

⁸⁹⁹ G. Ungaretti, *Canzone*, LTP, p. 242, v. 29.

⁹⁰⁰ P. Valéry, *Aurora*, CH, p. 113, v. 71-72.

⁹⁰¹ G. Ungaretti, *Canzone*, LTP, p. 242, vv. 30-32.

⁹⁰² P. Valéry, *JP*, p. 105, vv. 250-252.

dell'avventura umana, benché nell'acquisita consapevolezza («Oramai So») della vanità dell'operazione: si tratta infatti di un'avventura precariamente in bilico, come su di un filo teso, prossimo a spezzarsi, tra la sopraggiunta *angoscia*, perché la mira va allontanandosi, e la *brama* di raggiungerla:

E se, tuttora fuoco d'avventura,
Tornati gli attimi da angoscia a brama,
D'Itaca varco le fuggenti mura,
So, ultima metamorfosi all'aurora,
Oramai so che il *filo* della *trama*
Umana, pare *rompersi* in quell'ora
(*Canzone*, vv. 33-38)

Laddove in Valéry:

Ne seras-tu pas de joie
Ivre! À voir de l'ombre issus
Cent mille soleils de soie
Sur tes énigmes *tissus*?
Regarde ce que nous fimes:
Nous avons sur tes abîmes
Tendu nos *filets* primitifs,
Et pris la nature nue
Dans une *trame ténue*

De tremblants préparatifs...
(*Aurore*, vv. 41-50)

L'inesausto lavoro di ricerca sulla parola principiato col *Porto Sepolto* arriva qui interamente a corrispondere un'esigenza di approfondito scavo intellettuale, un'esperienza di meditato rigorismo, tale da originare una poesia dal volto riflessivo che diventa l'oggetto stesso del proprio canto.

L'urgenza della logorante e *folle impresa* del raggiungimento di un lido di edenica purezza torna centrale anche nel *Recitativo di Palinuro*, sostanziandosi nella tensione verso l'*ossessiva mira*, in un'operazione a un tempo contraddittoria e complementare a se stessa.

Scriva Ungaretti:

[Il *Recitativo di Palinuro*] rievoca l'episodio di Palinuro come l'*Eneide* ce lo mostra. L'*Eneide* è sempre presente nella *Terra Promessa*, e con i luoghi che furono i suoi. Lo scoglio di Palinuro, quasi davanti a Elea, dopo Pesto, è quello scoglio ingigantito nel quale la disperata fedeltà di Palinuro ha trovato forma per secoli. È la mia, una narrazione, un componimento di tono narrativo. Va, al timone della

sua nave, Palinuro in mezzo al furore scatenato dell'impresa cui partecipa, l'impresa folle di raggiungere un luogo armonioso, felice, di pace: un *paese innocente*, dicevo una volta⁹⁰³.

Un'esperienza di complementare contraddittorietà connota a vari livelli tutte le liriche finali della raccolta, «mentre riprende a distaccarsi da ombre, / La speranza immutabile»⁹⁰⁴, in un moto di imperituro ritorno, come nel gesto di una mano che rovescia la clessidra, sempre in bilico tra la chimerica meta d'eternità e la cosciente desolazione della finitezza umana:

Poi mano che rovescia la clessidra,
Il ritorno per muoversi, di sabbia,
Il farsi argentea tacito di nube
Ai primi brevi lividi dell'alba...
(*Variazioni su nulla*, vv. 5-8)

O come nella più iconica delle immagini sul tema, quell'eternale, ossessiva iterazione dei movimenti del mare:

Più non muggisce, non sussurra il mare,
Il mare.

Senza i sogni, incolore campo è il mare,
Il mare.

Fa pietà anche il mare,
Il mare.

Muovono nuvole irriflesse il mare,
Il mare.

A fiumi tristi cedé il letto il mare,
Il mare.

Morto è anche, vedi, il mare
Il mare

(*Finale*, vv. 1-12)

Abbozzata già in *Sirene*:

E già, prima ch'io giunga a qualche meta,
Non ancora deluso
M'avvicini ad altro sogno.
Uguale a un mare che *irrequieto e blando*

⁹⁰³ G. Ungaretti, Note a *La Terra Promessa*, cit., p. 566.

⁹⁰⁴ Id., *Segreto del poeta*, LTP, p. 253, vv. 7-8.

Da lungi porga e celi
Un'isola fatale
Con varietà d'inganno
Accompagni chi non dispera, a morte.
(*Sirene*, vv. 5-12)

Che ricorda molto da vicino il mare cantato nel celebre incipit del *Cimetière marin* (dove, peraltro, si ritrova l'Elea di Palinuro tra le righe dell'invocazione: «Zénon! Cruel Zénon! Zenon d'Elée!», v. 121):

Ce toit tranquille, où marchent des colombes,
Entre les pins palpite, entre les tombes;
Midi le juste y compose de feux
La mer la mer, toujours recommencée!
Ô récompense après une pensée
Qu'un long regard sur le calme des dieux!
(*Le Cimetière marin*, vv. 1-6)

Questo superiore esercizio di meditativo scavo interiore, in Ungaretti, non sfocia mai in esiti di puro intellettualismo, ma appare temperato da una equivalente, esibita componente sentimentale che ne rappresenta la necessaria controparte. L'equilibrio simmetrico è delineato anche sul piano strutturale, dove il rischio di riduzione entro artificiosi schemi intellettualistici è scongiurato alla luce dei *Cori descrittivi di stati d'animo di Didone*. Il dramma esemplato dalla vicenda della regina di Cartagine è un dramma terreno, cui partecipano emozioni e sentimenti schiettamente umani, effimeri: «E, disperato, il nostro amore effimero / Eterno freme in vele d'un indugio»⁹⁰⁵.

L'abbandono di Enea provoca in Didone uno stato di annichilimento («Da quando più non sono / Se non cosa in rovina e abbandonata. / [...] Delira il desiderio, / Nel sonno, di non essere mai nati»)⁹⁰⁶ tale da vanificare finanche il tentativo, la «[...] folle sfida al sonno»⁹⁰⁷, che motiva Palinuro, di approdare a un lido di salvezza («Non più m'attraggono i paesaggi erranti / Del mare, né dell'alba il lacerante / Pallore sopra queste o quelle foglie;»)⁹⁰⁸. È il dramma dell'umana consunzione, il tramonto dei sensi e della carne, ma anche quello di una civiltà ormai consapevole dei propri destini mortali, secondo quando precocemente illustrato da Valéry nel già citato, celebre incipit della prosa *La crise de*

⁹⁰⁵ Ivi, *Cori descrittivi di stati d'animo di Didone*, VIII, p. 246, vv. 4-5.

⁹⁰⁶ Ivi, III, p. 245, vv. 10-11; IV, vv. 4-5.

⁹⁰⁷ Ivi, *Recitativo di Palinuro*, p. 251, v. 30.

⁹⁰⁸ Ivi, *Cori descrittivi di stati d'animo di Didone*, IX, p. 246, vv. 1-3.

l'esprit: «Nous autres, civilisations, savons maintenant que nous sommes mortelles»⁹⁰⁹; entrambi appaiono allo sguardo ungarettiano esemplarmente rivelati, su un asse parallelo, dalla condizione di mortalità della lingua e dei suoi strumenti, in un discorso che iterativamente torna ai suoi postulati esordiali:

[I *Cori di Didone*] sono 19 cori che vogliono descrivere drammaticamente il distacco degli ultimi barlumi di giovinezza da una persona, oppure da una civiltà, poiché *anche le civiltà nascono, crescono, declinano e muoiono*. Qui si è voluto dare l'esperienza fisica del dramma con riapparizioni di momenti felici, con trasognate incertezze, con pudori allarmati, in mezzo al declinare d'una passione che guarda perire e farsi ripugnante, desolante, deserta⁹¹⁰.

Condotta sulla traiettoria di una moltitudine di stimoli culturali, intellettuali, filosofici e propriamente letterari, l'essenza del discorso poetico ungarettiano sembra allora trovare la sua cifra distintiva nella dimensione di un'irrisolta e sofferta contraddittorietà.

La lettura di Valéry parrebbe assumere in questo quadro d'azione una centralità specifica a partire da un'acquisita consapevolezza della questione legata al mezzo espressivo: la proposta di un ritorno al mestiere, tale da coniugare ricerca formale e *vis* creativa, riflette un'analoga maniera di svolgere, assolvere e risolvere le esigenze dettate dal processo di creazione artistica, inteso come inesausto sforzo di ricostruzione identitaria. Cosicché quelle consonanze che a una prima lettura potrebbero apparire imputabili ad una verosimile – e anzi apertamente dichiarata – affinità elettiva⁹¹¹, o più generalmente rapportabili a un comune retaggio speculativo, rivelano il loro statuto di riferimenti consapevoli alla luce di una disamina congiunta degli scritti critici e della produzione in versi; concorrono insomma, ritengo di poter affermare, alla definizione di alcuni nuclei tematici cardine – oltreché di specifiche soluzioni di linguaggio – della costruzione poetica ungarettiana, poiché svolti attraverso una stessa direzione di ricerca, e integrati in virtù della personale esperienza dell'*uomo di pena*.

Gli autonomi esiti di sublime liricità raggiunti avrebbero nondimeno conosciuto una sorte diversa, (beninteso: diversa, non di diverso spessore) senza le suggestioni provenienti da queste letture.

⁹⁰⁹ P. Valéry, *La crise de l'esprit*, EQP, p. 988.

⁹¹⁰ G. Ungaretti, Note a *La Terra Promessa*, cit., p. 566. Corsivo mio.

⁹¹¹ Significativamente confermata da quanto espresso da Ungaretti in una lettera a Paulhan, dove leggiamo: «L'après-guerre n'a connu que deux grandes voix en poésie: celle de Valéry et la mienne, cela est la vérité. Claudel, Perse, Jammes, Fargue sont des poètes très grands, mais ils appartiennent à l'avant guerre», in *Correspondance Jean Paulhan-Giuseppe Ungaretti*, cit., pp. 218-219.

APPENDICE

Regesto delle traduzioni italiane in rivista e in volume dell'opera di Valéry*:

Discorso sulla poesia, tratto dalla Conférence à l'Université des Annales del 2 dicembre 1927, traduzione e prefazione di G. Soggioli, Ed. del Cavallino, Venezia 1927.

La giovine Parca, traduzione e studio critico di A. Capasso, seguito da una nota su *Air de Sémiramis*, con prefazione inedita di P. Valéry, Buratti, Torino 1930.

L'ape; La Dormiente; Il Rematore, traduzione di B. Dal Fabbro, «Letteratura», 1, gennaio 1930.

Impressione di città, traduzione di E. Gazzo, «L'Indice», 20 maggio 1930.

La giovane Parca, traduzione di S. Benco, «Il Piccolo della Sera», 2 aprile 1931.

Eupalino o Dell'architettura, traduzione di R. Contu, con introduzione di G. Ungaretti e una nota di Paul Valéry, Carabba, Lanciano 1932 (riedito, con alcune varianti, in «Quaderni di Novissima», 9, Roma 1933 e in Biblioteca dell'immagine, Pordenone 1986).

L'Anima e la Danza, traduzione di V. Errante, Jacchia, Vicenza 1933.

Traduzione poetica di tre poemi di Paul Valéry (Al Platano, Il Rematore, Il Cimitero marino) di A.M. Algranati, Tip. D'Andrea, Napoli 1933 (poi in *Poesie e traduzioni di quattro poemi di Paul Valéry*, con aggiunta di *Schizzo di un serpente*, Casella, Napoli 1947).

Ispirazioni mediterranee, in E. Breccia, *Oriente e Grecia*, Luigi Loffredo Ed., Napoli 1935.

Anna, traduzione metrica di L. Fiumi, «L'Italia Letteraria», XI, 30, settembre 1935.

Incantesimo; Bagno, traduzione di F. Gloag, «L'Italia Letteraria», XI, 45, novembre 1935.

Il Cimitero marino, traduzione di L. Fiumi, *Chaiers de Dante*, Parigi 1935.

Il Rematore, Interno, La falsa morta, La Pitonessa, Aria di Semiramide, I Passi, L'Ape, Frammenti del Narciso, Abbozzo di un serpente, Il Cimitero marino, traduzione di F. Gloag; *Le Grazie: Aurora, Al Platano, Cantico delle colonne, Poesia, Donna che dorme, Frammenti del Narciso, Il Silfo, L'Insinuante, Abbozzo d'un serpente, Le Melagrane, Il Vino perduto, Il Cimitero marino, Ode segreta, Palma*, traduzione di C. Pavolini, in *Liriche moderne francesi* Mondadori, Milano 1935 (poi in *Charmes*, Nuova Accademia, Milano 1965).

- Valéry e Adonis*, traduzione di V. Lugli, La Nuova Italia, Firenze 1936.
- La Danza*, traduzione di R. Contu, «Il Meridiano di Roma», 28 marzo 1937.
- L'intimo bosco; la filatrice*, traduzione di G. Bassani, «Corriere Padano», 28 marzo 1937.
- Annotazioni genovesi*, traduzione di J. Lo Duca, «Il Giornale di Genova», 28 gennaio 1938.
- Al Platano; La Dormiente; Interno; L'Ape, Il Rematore*, traduzione di B. Dal Fabbro, «Letteratura», 9, gennaio 1939.
- L'Appassionato di poesia*, traduzione di B. Dal Fabbro, «Campo di Marte», II, 11/12, luglio-agosto 1939.
- Palma; Anna*, traduzione di L. Fiumi, «Dante», gennaio-marzo 1940.
- Gli Incanti*, traduzione di B. Dal Fabbro, Bompiani, Milano 1942 [1947].
- Anfione, melodramma di Paul Valéry*, traduzione di L. Rognoni, La Lampada, Milano 1942.
- Il Rematore*, traduzione di B. Dal Fabbro, in *Lirici nuovi*, a cura di L. Anceschi, Hoepli, Milano 1943.
- Il Cimitero marino*, traduzione di B. Dal Fabbro, in Id., *La sera armoniosa*, Rosa e Ballo ed., Milano 1944, (poi pubblicata per Rizzoli, Milano 1969, con l'aggiunta di *Poesia bruta: Al Sole, Alla Vita, Finale; Il Bagno; Iscrizione per la fabbrica del Trocadero*).
- Il signor Teste*, traduzione di E. Da Mola, Ed. del Cavallino, Venezia 1944.
- Stendhal*, traduzione di E. Emanuelli, in Stendhal, *Lamiel*, Rosa e Ballo ed., Milano 1944.
- Introduzione alla poetica*, traduzione di M. Lombardi, Ed. del Cavallino, Venezia 1944.
- Aurora; Palma*, traduzione di B. Dal Fabbro, in *Poeti antichi e moderni tradotti dai lirici nuovi*, a cura di L. Anceschi e D. Porzio, Hoepli, Milano 1945.
- La Filatrice; La Selva amica; Narciso parla; Episodio; Estate; Tre Frammenti da 'La Jeune Parque'; Iscrizione rifiutata per la nuova fabbrica del Trocadero; Sinistro; La Ballerina socratica*, traduzione di B. Dal Fabbro, in Id., *Discorso e Ode in morte di Paul Valéry*, I.E.E., Milano 1946 (poi in P. Valéry, *Poesie*, Feltrinelli, Milano [1962] 1969).
- Scienza e poesia*, traduzione di E. Falqui, collana «Poesia», Quaderni III-IV, Mondadori, Milano gennaio 1946.
- Montesquieu*, traduzione di G. Falco, in *Prospettive della letteratura francese da Corbeille a Chénier*, Bompiani, Milano 1946.

- La Danza*, traduzione di R. Contu, «Prosa», II, 2 marzo 1946.
- Il Cimitero marino*, traduzione di R. Poggioli, in «Inventario», II, Primavera 1946.
- Il Cimitero marino*, traduzione di M. Praz, «Il Mondo», II, 26, 20 aprile 1946.
- Il Cimitero marino; Palma; L'Ape*, traduzione di V. Pagano, in «Libera Voce», 15-30 maggio 1946 (poi in *Poesia straniera del Novecento*, a cura di A. Bertolucci, Garzanti, Milano 1958).
- Mallarmé*, traduzione di D. De Robertis, «Poesia», II, Quaderni V, Mondadori, Milano, luglio 1946.
- La Filatrice*, traduzione di B. Dal Fabbro, «Aretusa», II, 16, dicembre 1946.
- Eupalinos*, preceduto da *L'Anima e la Danza* e seguito da *Dialogo dell'albero*, traduzione di V. Sereni, introduzione di E. Paci, Mondadori, Milano 1947 (il frammento *Grande albero amore* è pubblicato in *Orfeo*, a cura di V. Errante, E. Mariano, Sansoni, Firenze 1949).
- Album di versi antichi*, traduzione di U. Fasolo, Fussi, Firenze 1947.
- Tre risvegli*, traduzione di O. Macri, «Libera Voce», 24 maggio 1947.
- Il Cimitero marino*, studio critico, testo, versione metrica e commento di O. Macri, Sansoni, Firenze 1947.
- Orfeo*, a cura di V. Errante e E. Mariano, traduzioni di C. Pavolini, B. Dal Fabbro, Sansoni, Firenze 1949.
- Il mio Faust (Abbozzzi)*, traduzione di P. Ciureanu, Mondadori, Milano 1950.
- Cantata di Narciso*, traduzione e nota di L. De Nardis, T.E.M., Pesaro 1951.
- Elena; Ferie; La Bella addormentata nel bosco; I Passi; Interno; Il Cimitero marino; Al Platano; Le Melagrane; La Carezza*, traduzione di V. Errante, in *Parnassiani e simbolisti francesi*, Sansoni, Firenze 1953.
- Il Cimitero marino*; (con *Il meriggio di un fauno* di S. Mallarmé), traduzione di A. Valentini, Nuvole, Lanciano 1952 (poi pubblicato, con versione metrica e commento, per gli Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia di Macerata, 1968).
- Silfo*, traduzione di G. Kaiserlian, Brenna, Milano 1959.
- Il Cimitero marino*, traduzione di D. Valeri, in *L'idea simbolista*, a cura di M. Luzi, Garzanti, Milano 1959, poi in D. Valeri, *Lirici francesi*, Mondadori, Milano 1960.

Cantique des colonnes suivi d'une traduction italienne de Mario Luzi et avec six lithographies originales de Felice Casorati, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1960.

Monsieur Teste, traduzione di L. Scaroli, Il Saggiatore, Milano 1961 (poi pubblicato per SE, con uno scritto di G. Agamben, Milano 1988).

Poesie (Album di versi giovanili; La Giovane Parca; Gli Incanti; Poesie varie di ogni epoca), traduzione di B. Dal Fabbro, Feltrinelli, Milano 1962, seconda ed. 1969 con l'aggiunta di *Ora; Per un faggio; Iscrizione; Poesia brutta* e del dialogo *L'Anima e la Danza*.

Charmes, a cura di C. Pavolini, con un saggio di C. Bo, Nuova Accademia, Milano 1963.

Il Cimitero marino, traduzione e commento di M. Tutino, prefazione di A. Parronchi, All'Insegna del Pesce d'oro, Milano, 1963 (poi pubblicato per Einaudi, Torino 1966).

Pensieri sull'egotismo, traduzione parziale di C. Rugafiori, in *I classici Adelphi 1963-64*, Adelphi, Milano 1964.

Il Vino perduto; La Dormiente; Il Lettore di poesie, traduzione di D. Valeri, in Id., *Quaderno francese del secolo*, Einaudi, Torino, 1965.

Il Cimitero marino, traduzione di M. Dazzi, Collana bilingue di poesia dell'Istituto Italiano di Cultura di Parigi, Parigi 1968.

Come sulla riva del mare; Salmo su di una voce, traduzione di Sergio Solmi, in Id., *Quaderno di traduzioni*, Einaudi, Torino 1969.

Varietà (comprende: *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci; Immagine di Descartes; Variazioni su una "pensée"; A proposito di Adonis; "Phèdre" come donna; Discorso in onore di Goethe; A proposito di Euréka; Situazione di Baudelaire; Talvolta dicevo a Stéphane Mallarmé...; A proposito del Cimitero marino; Frammenti delle memorie di un poema; Poema e pensiero astratto; Riflessioni elementari sul corpo; Studi e frammenti sul sogno*), traduzione di S. Agosti, Rizzoli, Milano 1971.

La Giovane Parca, traduzione e commento di M. Tutini, Einaudi, Torino [1971] 1982.

Degas, Danza, Disegno, traduzione di B. Dal Fabbro, Feltrinelli, Milano 1980 (poi pubblicato per SE, Milano 1999)

Saggio introduttivo a Stendhal, *La Certosa di Parma*, traduzione di F. Zanelli Quarantini, Mondadori, Milano 1982.

Cantico delle colonne, traduzione di M. Luzi, in Id., *La cordigliera delle Ande e altri versi tradotti*, Einaudi, Torino 1983.

Mallarmé, traduzione di S. Toni, Il cavaliere azzurro, Bologna 1984.

Scritti sull'arte, traduzione di V. Lamarque, postfazione di E. Pontiggia, Guanda, Milano 1984 (poi pubblicato per TEA, Milano 1996).

Scritti su Leonardo, traduzione di B. Dal Fabbro, a cura di F. Porzio, Electa, Milano 1984.

Il cimitero marino, traduzione e commento di M.T. Giaveri, Il Saggiatore, Milano 1984.

L'Ape; I Passi; La Cintura; Donna addormentata, traduzione di G. Lombardo, «L'Ozio Letterario», aprile-giugno 1984.

Quaderni, I: Ego Scriptor; Gladiator, traduzione di R. Guarini, a cura di J. Robinson-Valéry, Adelphi, Milano 1985.

La Caccia magica, traduzione di M.T. Giaveri, Guida, Napoli 1985.

L'Idea fissa o Due uomini e il mare, traduzione di V. Magrelli, Theoria, Roma 1985 (poi pubblicato per Adelphi, Milano 2008).

Quaderni, II: Linguaggio; Filosofia, traduzione di R. Guarini, a cura di J. Robinson-Valéry, Adelphi, Milano 1986.

Prime prose, traduzione di A. Lo Giudice, Roma, Bulzoni 1988.

All'inizio era la favola. Scritti sul mito, traduzione di R. Gorgani, a cura di E. Fantini, Guerini, Milano [1988] 2007.

Quaderni, III: Sistema-Psicologia-Soma e CEM-Sensibilità-Memoria, traduzione di R. Guarini, a cura di J. Robinson-Valéry, Adelphi, Milano 1988.

Opere poetiche, traduzioni di M. Cescon, V. Magrelli, G. Pontiggia, a cura di G. Pontiggia, introduzione di M.T. Giaveri, Guanda, Parma 1989 [2002].

Quaderni, IV: Tempo, sogno, coscienza, attenzione, l'Io e la personalità, traduzione di R. Guarini, a cura di J. Robinson-Valéry, Adelphi, Milano 1990.

I Principi d'an-archia pura e applicata, traduzione di R. Gorgani, Guerini, Milano 1990.

Varietà I, a cura di S. Agosti, SE, Milano 1990.

Eupalinos ou l'architecte, traduzione di V. Sereni, con uno scritto di G. Conte, in *Tre dialoghi*, Einaudi, Torino 1990.

Le Cimetière marin, interpretazione e versione di C.F. Goffis, Tilgher ed., Genova 1991.

Charmes, traduzione di L. Tassoni, con uno scritto di A. Gide, Crocetti, Milano 1992.

Il mio Faust, traduzione di V. Magrelli e G. Pontiggia, SE, Milano 1992.

Cantique des colonnes. Sept sonnets; Palme, a cura di G.A. Brunelli, «Nuova Antologia», luglio-settembre 1993.

Alphabet, traduzione di M.T. Giaveri, Diabasis, Reggio Emilia 1993.

La Crisi del pensiero e altri saggi quasi politici, traduzione di N. Agosti, a cura di S. Agosti, Il Mulino, Bologna 1994.

Sguardi sul mondo attuale e altri saggi, a cura di F.C. Papparo, Adelphi, Milano 1994.

Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci, traduzione di S. Agosti, SE, Milano 1995 (poi pubblicato per Abscondita, Milano 2002).

Il Cimitero marino, traduzione di P. Valduga, con un saggio di E. Franzini, Mondadori, Milano 1995.

Il Cimitero marino e altre poesie, (Aurora, Il Cantico delle colonne, Palma), traduzione di G. Pontiggia, introduzione di V. Magrelli, con un commento di A. Sanna, TEA, Milano 1995.

Il Cimitero marino (ed. trilingue), traduzione di J. Guillén e M. Tutino, Einaudi, Torino 1995.

Viaggio in Sardegna, a cura di M.G. Longhi, Ilisso, Nuoro 1996.

Les pas, traduzione di A. Zanzotto, «Testo a Fronte», 18, marzo 1998. Nello stesso numero figura *Cantique des colonnes*, traduzione di M. Luzi.

Mallarmé ed io, a cura di E. Durante, introduzione di M.T. Giaveri e A. Trione, ETS, Pisa 1999.

Quaderni, V: Affettività, eros, theta, bios, traduzione di R. Guarini, a cura di J. Robinson-Valéry, Adelphi, Milano, 2002.

Agathe, traduzione parziale di M.T. Giaveri, in M. Russo, *L'Incanto*, Skira, Milano 204.

Filosofia della danza, traduzione di B. Elia, Il melangolo, Genova 2004.

Henri Bergson, a cura di I.F. Baldo, Ed. veneta, Vicenza 2006.

Goethe: spirito europeo, traduzione di G. Mariotti, Novecento, Palermo 2006.

Storie infrante, a cura di B. Scapolo, San Marco dei Giustiniani, Genova 2006.

Cattivi pensieri, traduzione di F.C. Papparo, Adelphi, Milano 2006.

Il suono della voce umana. Variazioni su Cartesio, a cura di F.C. Papparo, Filema, Napoli 2008.

Lettere e note su Nietzsche, traduzione di B. Scapolo, Mimesis, Milano 2010.

Eupalinos o l'architetto, traduzione e postfazione di B. Scapolo, seguito da *Paradosso sull'architetto*, Mimesis, Milano 2011.

Ispirazioni mediterranee, traduzione di M.T. Giaveri, Mesogea, Messina 2011.

L'Anima e la Danza, a cura di A. Delfino, Mimesis, Milano 2014.

Opere scelte, traduzioni di M.T. Giaveri, A. Lavieri, M. Scotti, P. Sodo e A. Tatone, a cura di M.T. Giaveri, Mondadori, Milano 2014.

La Jeune Parque; Le Cimetière marin, traduzione di L. Domenighini, in *Saggio di traduzione (da Valéry a Verlaine)*, Tracce per la Meta ed., Varese 2016.

* L'elenco integra (con tutte le pubblicazioni in rivista e la segnalazione di ulteriori pubblicazioni in volume) la sezione "Prime versioni italiane" della bibliografia curata da N. Ferrari in P. Valéry, *Opere scelte*, a cura di M.T. Giaveri, Mondadori, Milano 2014.

BIBLIOGRAFIA

MONOGRAFIE, MISCELLANEE E RACCOLTE

- Agamben G., *L'io, l'occhio, la voce*, in P. Valéry, *Monsieur Teste*, SE, Milano 1988.
- Agosti S., *Pensiero e linguaggio in Paul Valéry*, in P. Valéry, *Varietà*, Bompiani, Milano 1971.
- Anceschi L., *Gli specchi della poesia. Riflessione, poesia, critica*, Einaudi, Torino 1989.
- _____, *Le poetiche del Novecento in Italia*, Marsilio, Venezia 1990.
- Andreano L., *Dalla luce all'oblio: suggestioni petrarchesche nella poesia di Giuseppe Ungaretti*, Atheneum, Firenze 1994.
- Apollinaire G., *Calligrammes*, Préface de Michel Butor, Gallimard, Paris 1995.
- _____, *Le Guetteur mélancolique suivi de Poèmes retrouvés*, Notice de Michel Décaudin, Gallimard, Paris 1970.
- Auerbach E., *Mimesis*, (trad. it. a cura di A. Romagnoli), Einaudi, Torino 1939.
- Avalle D.S., *L'analisi letteraria in Italia*, Ricciardi, Milano-Napoli 1970.
- Bàrberi Squarotti G., *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Mursia, Milano 1971.
- _____, *La poesia italiana contemporanea dal Carducci ai nostri giorni. Con appendice di poeti stranieri*, ed. D'Anna, Messina-Firenze 1971.
- Barenghi M., *Ungaretti. Un ritratto e cinque studi*, Mucchi, Modena 1999.
- Barile L., *Bibliografia montaliana*, Mondadori, Milano 1977.
- Baroncini D., *Ungaretti barocco*, prefazione di A. Battistini, Carocci, Roma 2008.
- _____, *Ungaretti e il sentimento del classico*, Il Mulino, Bologna 1999.
- _____, *Ungaretti*, Bologna, Il Mulino 2010.
- Baroni G., *Giuseppe Ungaretti, Introduzione e guida allo studio dell'opera ungarettiana*, Le Monnier, Firenze 1980.
- Bastet N., *Valéry à l'extrême. Les au-delà de la raison*, L'Harmattan, Paris 1999.
- Baudelaire C., *Les Fleurs du mal*, Gallimard, Paris 2005.

- _____, *Scritti sull'arte*, (trad. it. a cura di G. Guglielmi e E. Raimondi), Einaudi, Torino 1981.
- Bémol M., *La Parque et le Serpent (essai sur les formes et mythes)*, Les Belles Lettres, Paris 1955.
- Benda J., *Belfagor. Saggio sull'estetica della società francese nella prima metà del XX secolo*, a cura di C. Lauro, Flaccovio Editore, Palermo 1992.
- Bergson H., *Œuvres*, texte annotés par A. Robinet, introduction par H. Gouhier, Paris, Presses Universitaires de France, 1959.
- Bertholet D., *Paul Valéry*, Plon, Paris 1995.
- Bertoni A.,-Sisco J., *Montale vs Ungaretti. Introduzione alla lettura di due modelli di poesia del Novecento*, Carocci, Roma 2003.
- Bigongiari P., *Scève tra Petrarca e Mallarmé*, in Id., *La poesia come funzione simbolica del linguaggio*, Rizzoli, Milano 1972, pp. 39-50.
- _____, *Sugli autografi del "Monologhetto"*, in *TP*, pp. 465-493.
- Binni W., *La protesta di Leopardi*, Sansoni, Firenze 1982.
- Blanco M., *Cerchi d'acqua: materiali per Paul Valéry*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2003.
- Blumenberg H., *La legittimità dell'età moderna* (trad. it. a cura di C. Marelli), Marietti, Genova 1992.
- Bo C., *Della lettura e altri saggi*, Vallecchi, Firenze 1953.
- _____, *Letteratura come vita. Antologia critica*, Rizzoli, Milano 1994.
- _____, Prefazione a *SI*, pp. XI-IXI.
- Boni M., *Ungaretti e Petrarca: con altre occasioni critiche*, Edizioni Italiane Moderne, Bologna 1976.
- Boroni C., *Giuseppe Ungaretti: dall'innocenza alla memoria*, prefazione di E. Giachery, Corbo e Fiore, Venezia 1992.
- Borri G., *Petrarca e Ungaretti*, in *Petrarca e la cultura europea*, a cura di L. Rotondi Secchi Tarugi, Nuovi Orizzonti, Milano 1997.
- Bonora E., *La poesia di Montale. Ossi di seppia*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2004.
- Bourjea S., (a cura di), *Paul Valéry, la Grèce, l'Europe*, L'Harmattan, Paris 2011.

- Bremond H., *De la poésie pure*, Grasset, Paris 1930.
- Briganti P., *Tra inquiete muse. L'Ungaretti dell'«Allegria»*, Unicopli, Milano 2008.
- Brunelli G., *Paul Valéry e il Canzoniere (1887-1892)*, Peloritana, Messina 1965.
- Buffoni F. (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Guerini e Associati, 1989.
- Veglinat J.-C., *D'écrire la traduction*, Presse de la Sorbonne Nouvelle, Paris 1996.
- Butrini N.,-Fabi L., *Pianto di pietra. La Grande Guerra di Giuseppe Ungaretti*, Nordpress, Chiari 2007.
- Cambon G., *La poesia di Ungaretti*, Einaudi, Torino 1976.
- Canfora L., *Ideologie del classicismo*, Einaudi, Torino 1980.
- Cantelmo M., *Frantumazione e resistenza del mito nel Novecento*, in Ead., (a cura di), *Il mito nella letteratura italiana, IV: L'età contemporanea*, op. dir. da P. Gibellini, Morcelliana, Brescia 2007, pp. 5-50.
- Carpi U., *Letteratura italiana – I critici. Per la storia della filologia e della critica moderna in Italia*, V, Marzorati, Milano 1969.
- Cataldi A., *Da poeta a poeta: il sonetto 33 di Shakespeare nelle traduzioni di Montale e Ungaretti*, Congedo, Galatina 1996.
- Cavalli G., *Ungaretti*, Fabbri, Milano 1958.
- Cecchi E., *Aiuola di Francia. Saggi di arte e di letteratura*, Mondadori, Milano 1984.
- _____, *Taccuini*, Mondadori, Milano 1976.
- Céléyrette Piétri N., *Métamorphoses de Narcisse*, in *Paul Valéry I, Lecture de "Charmes"*, textes réunis par Huguette Laurenti, Minard, Paris 1974, pp. 13-27.
- _____, *Valéry et le Moi, des Cahiers à l'œuvre*, Klincksieck, Paris 1979.
- Cocteau J., *Il richiamo all'ordine*, a cura di P. Dècina Lombardi, Einaudi, Torino 1990.
- Cohen G., *L'obscure clarté de Valéry*, L'Arbre, Montreal 1946.
- Consiglio A., *Paul Valéry, saggi e ricerche per il centenario*, Gabriele e Mariateresa Benincasa ed., Napoli 1971.
- Contini G., *Breviario di ecdotica*, Ricciardi, Milano-Napoli 1986.
- _____, *Ungaretti o dell'Allegria*, in Id., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei*, Einaudi, Torino [1974] 1982, pp. 43-58.

- Cortellessa A., *Ungaretti*, Einaudi, Torino 2000.
- Crémieux B., *Panorama de la littérature italienne contemporaine*, Kra, Paris 1928.
- Crescimanno E. *Implexe, fare, vedere: l'estetica nei "Cahiers" di Paul Valéry*, Centro Internazionale di Studi di Estetica, Palermo 2006.
- Croce B., *Conversazioni critiche, III-IV*, Laterza, Bari [1932]1951.
- _____, *Lecture di poeti e riflessioni sulla teoria e la critica della poesia*, Laterza, Bari 1950.
- _____, *Nuove pagine sparse*, Laterza, Bari 1966.
- _____, *Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo decimonono*, Laterza, Bari [1922] 1942.
- _____, *Terze pagine sparse, II*, Laterza, Bari 1955.
- Curi F., *Il possibile verbale. Tecniche del mutamento e modernità letteraria*, Pendragon, Bologna 1995.
- D'Alessandro F., *Lo stile europeo di Sergio Solmi: tra critica e poesia*, Vita e Pensiero, Milano 2005.
- Dadour G.A., *Giuseppe Ungaretti et la France*, Atelier National reproduction des thèses, Paris-Lille 1988.
- Dal Fabbro, *La Sera armoniosa*, Rosa e Ballo ed., Milano 1944.
- Damiani R., *L'impero della ragione. Studi leopardiani*, Longo, Ravenna 1994.
- D'Elia Antonio, «*Di quel giovane giorno al primo grido*»: *Ungaretti e la poesia dell'Eterno*, prefazione di R. Caputo, Ed. Sinestesie, Avellino 2016.
- De Libero L., *Valéry parente illustre*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1955.
- De Nardis L., *La "lezione" di Ungaretti*, in *Saggi di filosofia affettiva tra Otto e Novecento*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1985.
- De Robertis D., *Ungaretti e Campana*, Istituto Suor Orsola Benincasa, Napoli 1992.
- _____, *Saggio sul Leopardi*, Vallecchi, Firenze 1952.
- _____, *Sulla formazione della poesia di Giuseppe Ungaretti*, in *TP*, pp. 405-421.
- De Rogatis T., *Montale e il classicismo moderno*, Ist. Editoriali e Poligrafici, Pisa 2002.
- Del Serra M., *Giuseppe Ungaretti*, La Nuova Italia, Firenze 1977.
- Di Carlo F., *Letteratura e ideologia dell'ermetismo*, Bastogi, Foggia 1981.

- _____, *Ungaretti e Leopardi. Il sistema della «memoria» dall'«assenza» all'«innocenza»*, Bulzoni, Roma 1979.
- Di Martino V., *Da Didone a Dunja. Sull'ultimo Ungaretti*, Libreria Dante&Descartes, Napoli 2006.
- Diacono M., *Ungaretti e la parola critica*, Introduzione a *SI*, pp. XXIII-XCVI.
- Dolfi A., (a cura di), *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, Bulzoni, Roma 2004.
- _____, *Ungaretti e la memoria immemore leopardiana*, in Ead., *La doppia memoria. Saggi su Leopardi e il leopardismo*, Bulzoni, Roma 1986, pp. 107-120.
- Dolot, R., *L'aïeul de Paul Valéry: Giulio Grassi (1873-1874), précurseur de l'unité italienne*, Leroux Paris 1932 (*Ricordi italiani: Gabriele d'Annunzio e Paul Valéry*, traduzione di L. Gasparini, A. Pittoni, ed. dello Zibaldone, Trieste 1952).
- Duchesne-Guillemain J., *Éros et Psyché*, in *Études pour un Paul Valéry*, Éd. de la Baconnière, Nauchâtel, 1964, pp. 7-12.
- Eliot T.S., *Sulla poesia e sui poeti*, trad. di Alfredo Giuliani, Bompiani, Milano 1960.
- Esposito E. (a cura di), *Le letterature straniere nell'Italia dell'Entre-Deux-Guerre*, *Pensa MultiMedia*, Lecce 2004.
- Faso G., *La critica e Ungaretti*, Cappelli, Bologna 1977.
- Faure G., *Paul Valéry méditerranéen*, Les Horizon de France, Paris 1954.
- Fedrigò G., *Valéry et le cerveau dans les "Cahiers"*, L'Harmattan, Paris 2000.
- Ferrata G., *Presentazioni e sentimenti critici (1942-1965)*, G. Mangiarotti ed., Cremona 1966.
- Ferrero L., *Diario di un privilegiato sotto il fascismo*, Passigli, Firenze, [1946] 1993.
- _____, *Leonardo o dell'Arte*, Buratti, Torino 1929.
- Ferrucci C. (a cura di), *Leopardi e il pensiero moderno*, Feltrinelli, Milano 1989.
- _____, *Leopardi filosofo e le ragioni della poesia*, Marsilio, Venezia 1987.
- _____, *Il formidabile deserto. Lettura di Giacomo Leopardi*, Fazi, Roma 1998.
- Flora F., *Poesia ermetica*, Laterza, Bari 1936.
- Forti M., *Ungaretti girovago e classico*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1992.
- Fortini F., *I poeti del Novecento*, Laterza, Bari 1977.

- _____, *Traduzione e rifacimento*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Mondadori, Milano 2003.
- Franzini E., *L'estetica francese del '900*, Edizioni Unicopli, Milano 1984.
- Frattarolo R., *Lungo tempo ungarettiano. Materiali di studio*, Fratelli Palombi Editori, Roma 1989.
- Galimberti C., *Linguaggio del vero in Leopardi*, Olschki, Firenze 1973.
- Gargiulo A., *Il fiore della lirica*, a cura di A. Capasso, E. Falqui, Carabba ed., Lanciano 1933.
- _____, *Letteratura italiana del Novecento*, Le Monnier, Firenze [1940] 1958.
- _____, *Scritti di estetica*, a cura di M. Castiglioni, Le Monnier, Firenze 1952.
- Genette G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982.
- Gennaro R., *Le patrie della poesia. Ungaretti, Bergson e altri saggi*, Cadmo, Fiesole 2004.
- Genot G., *La fiction poétique. Foscolo, Leopardi, Ungaretti*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris 1998.
- _____, *Sémantique du discontinu. Dans "L'Allegria" d'Ungaretti*, Klincksieck, Paris 1972.
- Gensini S., *Linguistica Leopardiana. Fondamenti teorici e prospettive politico-culturali*, Il Mulino, Bologna 1984.
- Gentili C., *Poetica e mimesis*, Mucci, Modena 1984.
- Giachery E., *Luoghi di Ungaretti*, Edizione Scientifiche Italiane, Napoli 1998.
- _____, *Nostro Ungaretti*, Studium, Roma 1988.
- Giachery E.,-Paolini Giachery N., *Ungaretti "verticale"*, Bulzoni, Roma 2000.
- Giaveri M.T., *"L'Album de vers anciens" di P. Valéry*, Liviana, Padova 1969.
- _____, *Introduzione a P. Valéry, Poesie*, Guanda, Milano [1989] 2012.
- _____, *Paul Valéry et Stéphane Mallarmé: un esercizio d'ammirazione differita*, in *Interpretare e Tradurre. Studi in onore di Luigi de Nardis*, a cura di A. Castoldi, M.T. Giaveri, G. Santangelo, G. Violato, Bibliopolis, Napoli 2000.
- _____, (a cura di), *Paul Valéry: Existence du Symbolisme*, Bulzoni, Roma 2002.
- _____, Marfé L., Salerno V., (a cura di), *Classico/Moderno*, Mesegea, Messina 2011.
- _____, *Una inesausta volontà di autoconstruzione*, Introduzione a P. Valéry, *Opere scelte*, (a cura di Ead.), Mondadori, Milano 2014, pp. XI-LIII.

- Guaraldo E., *Il gran distratto. Paul Valéry e la scrittura laterale*, Franco Angeli, Milano 1994.
- Guglielmi G., *Interpretazione di Ungaretti*, Il Mulino, Bologna 1989.
- Gutia I., *Linguaggio di Ungaretti*, Le Monnier, Firenze 1959.
- Henry A., *Langage et poésie chez Paul Valéry*, Mercure de France, Paris 1951.
- Hermetet A., *Les revues italiennes face à la littérature française contemporaine. Étude de réception (1919-1943)*, Honoré Champion Éditeur, Paris 2003;
- Hytier J., *Baudelaire, Mallarmé and Valéry. New Essays in Honour of Lloyd Austin*, Cambridge University Press, 1982.
- _____, *La poétique de Valéry*, Colin, Paris 1970.
- _____, *Questions de littérature; études valéryennes et autres*, Droz, Genève 1967.
- I. V. Picon, “*Une œuvre originale de poésie*”. *Giuseppe Ungaretti traducteur*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris 1998.
- Jallat J., *Introduction aux figures valéryennes*, Pacini, Pisa 1982.
- Jammes F., *Le Deuil des primevères*, Gallimard, Paris 1967.
- Janet P., *Névroses et idées fixes*, Société Pierre Janet, Paris 1898.
- Jarrety M., *Paul Valéry devant la littérature. Mesure de la limite*, Puf, Paris 1992.
- _____, *Paul Valéry*, Fayard, Paris 2008.
- Jauß H.R., *Storia della letteratura come provocazione*, trad. it. di P. Cresto-Dina, Bollati Boringhieri, Torino 1999.
- Kant I., *Critica della facoltà di giudizio*, (trad. it. a cura di E. Garroni e H. Hohenegger), Einaudi, Torino 1999.
- Kao S., *Lire Valéry*, Librairie José Corti, Paris 1985.
- Kornfeld A., *La figura e l'opera di Leo Ferrero*, Ed. Gutenberg, Verona 1993.
- La Rochefoucauld, de E., *Paul Valéry*, Éditions Universitaires, Paris 1954.
- Lang P., Vogel C., (a cura di), *Valéry et Leonard: le drame d'une rencontre. Genèse de l'Introduction à la méthode de Leonard de Vinci*, Frankfurt a/M. 2007.
- Langella G., *Il secolo delle riviste. Lo statuto letterario dal "Baretti" a "Primato"*, Vita&pensiero, Milano 1982.

- Larbaud V., *Paul Valéry* (suivi de pages inédites et de l'histoire du XXXVIII^o fauteuil), Librairie F. Alcan, Paris 1931.
- Larnaudie S., *Paul Valéry et la Grèce*, Librairie Droz, Genève 1992.
- Laurette P., *Le thème de l'arbre chez Paul Valéry*, Klincksieck, Paris 1967.
- Lawler J., *Edgar Poe et les poètes français*, Juillard, Paris 1989.
- Leonelli G., *Il lettore di se stesso. Da Voltaire a Pasolini*, Aragno, Torino 2004.
- Leopardi G., *Poesie e prose, I-II*, a cura di R. Damiani e M.A. Rigoni, Mondadori, Milano 1988.
- _____, *Zibaldone di pensieri, I*, ed. critica a cura di G. Pacella, Garzanti, Milano 1991.
- Levi S., «Commerce», *une revue internationale moderniste (1924-1932)*, Quaderni della Fondazione Caetani, Roma 1989.
- _____, *La rivista «Commerce» e il ruolo di Marguerite Caetani nella letteratura europea (1924-1932)*, Quaderni della Fondazione Caetani, Roma 1985.
- Livi F., *Un "Africano a Parigi". Saggi sulla poesia di Giuseppe Ungaretti*, Casa Editrice Leonardo da Vinci, Roma 2016.
- Lo Giudice A., *Motivi italiani in Paul Valéry*, Palumbo, Palermo 1984.
- Lonardi G., "Leopardismo" *tra ideologia, mito e linguaggio*, in Id., *Leopardismo. Tre saggi sugli di Leopardi dall'Otto al Novecento*, Sansoni, Firenze 1974.
- _____, *Il fiore dell'addio. Leonora, Manrico e altri fantasmi del melodramma nella poesia di Montale*, Il Mulino, Bologna 2003.
- _____, *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Zanichelli, Bologna 1980
- Lugli V., *Astolfo e Valéry*, in *Studi di varia umanità in onore di Francesco Flora*, Mondadori, Milano 1963.
- Luperini R., *Montale o l'identità negata*, Liguori, Napoli 1984.
- Luporini C., *Leopardi progressivo*, Editori riuniti, Roma [1947] 2006.
- Luti G., *Cronache letterarie tra le due guerre: 1920-1940*, Laterza, Bari 1966.
- _____, *Invito alla lettura di Giuseppe Ungaretti*, Mursia, Milano 1974.
- Macri O., *Realtà del simbolo. Poeti e critici del Novecento italiano*, Vallecchi, Firenze 1968.
- _____, *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, Firenze, Vallecchi 1956.

- _____, *Il cimitero marino di Paul Valéry. Studio critico*, Sansoni, Firenze 1947.
- _____, *La poesia di Quasimodo*, Sellerio ed., Palermo 1986.
- _____, *La vita della parola. Studi su Ungaretti e poeti coevi*, a cura di A. Dolfi, Bulzoni, Roma 1998.
- Maggi Romano C., *Struttura e storia dell'«Allegria»*, in G. Ungaretti, *L'Allegria*, ed. critica a cura di Ead., Mondadori, Milano 1982.
- Magrelli V., *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry*, Einaudi, Torino 2002 (ed. aumentata *Se voir / se voir: modèles et circuits de visible dans l'œuvre de Paul Valéry*, L'Harmattan, Paris 2005).
- Mallarmé S., *Œuvres complètes. Poésie-Prose*, Introduction, bibliographie, iconographie et notes par H. Mondor et G. Jean-Aubry, Gallimard, Paris 1945.
- _____, *Propos sur la poésie*, recueillis et présentés par Henri Mondor, Ed. Du Rocher, Monaco 1946.
- Manacorda G., *Dalla «Ronda» al «Baretti». Gli intellettuali di fronte al fascismo negli anni Venti*, Argileto, Roma 1972.
- _____, *Eugenio Montale*, La Nuova Italia, Firenze 1969.
- Manghetti G., *Appunti per l'europeismo solariano e oltre*, in *Le riviste dell'Europa letteraria*, a cura di M. Rizzante e C. Gubert, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento 2002, pp. 187-200.
- Manigrasso L., *Capitoli autobiografici. Poeti che traducono poeti dagli ermetici a Luciano Erba*, Firenze University Press, Firenze 2013.
- Manitta G., *Giacomo Leopardi. Percorsi critici e bibliografici (2004-2008). Con appendice (2009-2012)*, Il Convivio, Castiglione di Sicilia 2015.
- Manoditta F., *Paul Valéry, les harpes secrètes. Du «Cimetière marin» et de «La Jeune Parque»*, LU, Montpellier 2009.
- Marchesi V., *Eugenio Montale critico letterario*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2013.
- Mariani G., *Per una storia della critica ungarettiana: i primi giudizi sul poeta*, in Id., *Poesia e tecnica nella lirica del Novecento*, Liviana, Padova 1983.
- Marx W., *Naissance de la critique moderne. La littérature selon Eliot et Valéry*, Artois Presses Université, Arras 2002.

- Mauro W., *Vita di Giuseppe Ungaretti*, Anemone Purpurea, Albano Laziale 2006.
- Mazzarella A., (a cura di), *Percorsi della «Voce»*, Liguori, Napoli 1989.
- _____, *La potenza del falso. Illusione, favola e sogno nella modernità letteraria*, Donzelli, Roma 2004.
- Mengaldo P.V. (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano 2014.
- _____, *La tradizione del Novecento, I*, Feltrinelli, Milano 1975.
- Michelucci P., *La métaphore dans l'œuvre de Paul Valéry*, P. Lang, Frankfurt a/M. 2003.
- Monod J.-P., *Regard sur Valéry*, Terreaux, Lausanne 1947.
- Montale E., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori 1996.
- _____, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, 2 voll., a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996.
- _____, *L'opera in versi*, ed. critica a cura di R. Bettarini e G. Contini, Einaudi, Torino 1980.
- _____, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano [1984] 2013.
- Montefoschi P., (iconografia e commento a cura di), *Album Ungaretti*, con un saggio biografico di L. Piccioni, Milano, Mondadori 1989.
- _____, «*Infantili trame lunari*». *Appunti su Ungaretti lettore di Leopardi*, in G. Ungaretti, *Lezioni su Giacomo Leopardi*, a cura di M. Diacono e P. Montefoschi, introduzione di L. Piccioni, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento per l'informazione e l'editoria, Roma 1989, pp. 187-193.
- _____, *Bergson e la poetica di Ungaretti*, ERI, Torino 1977.
- _____, *La parola, l'immagine, il frammento. Ungaretti e Leopardi*, in Ead., *L'imperfetto bibliotecario. Esempi di intertestualità del Novecento*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1992.
- _____, *Prosa di un nomade*, Introduzione a *VL*, pp. XI-LXIII.
- _____, *Ungaretti. Le eclissi della memoria*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1998.
- Morim de Carvalho E., *Le statut du paradoxe chez Paul Valéry*, Vrin, Paris 1975.
- Musarra E., *Risillabare Ungaretti*, Bulzoni-Leuven University Press, Roma-Leuven, 1993.
- Noferi A., *Le poetiche critiche novecentesche*, Le Monnier, Firenze 1970.
- Noulet E., *Paul Valéry*, Grasset, Paris 1938.

- _____, *Suites. Mallarmé, Rimbaud, Valéry*, Nizet, Paris 1964;
- Nuzzo G., *Tra prosa d'arte e prosa dull'arte. Itinerari figurativi nelle prose di viaggio di Ungaretti*, Il Melangolo, Genova 2007.
- Ojetti U., *Cose viste*, terza serie, Treves, Milano 1926.
- Ossola C., Segre C., *Antologia della poesia italiana, Novecento*, Einaudi, Torino 2003.
- Ossola C., *Giuseppe Ungaretti, Mursia*, Milano [1975] 1982.
- _____, "Nell'abisso di sé": Ungaretti e Racine, in *Miscellanea di studi in onore di Marco Pecoraro*, a cura di B.M. Da Rif, C. Griggio, Olschki, Firenze 1991, vol. I, pp. 343-371.
- _____, *Ungaretti lettore del Petrarca*, in *Tra storia e simbolo. Studi dedicati a Ezio Raimondi*, Olschki, Firenze 1994, pp. 281-300.
- _____, *Introduzione a G. Ungaretti, Il Porto Sepolto*, (a cura di Id.), Marsilio, Venezia 1997.
- _____, *Ungaretti, poeta*, Marsilio, Venezia 2016.
- Ostenc M., *Ungaretti et le fascisme révolutionnaire*, in Id., *Intellectuels italiens et fascisme (1915-1929)*, Payot, Paris 1983, pp. 167-207.
- Paglia L., *Il grido e l'ultragrido. Lettura di Ungaretti (dal "Sentimento del Tempo" al "Taccuino del Vecchio")*, Le Monnier, Firenze 2009.
- _____, *L'urlo e lo stupore. Lettura di Ungaretti. L'"Allegria"*, con una testimonianza di M. Luzi, Le Monnier, Firenze 2003.
- Papparo F.C., (a cura di), *Di là della storia. Paul Valéry: tempo, mondo, opera, individuo*, Quodlibet, Macerata 2007.
- _____, *L'inquieto senso del possibile. Saggio sui "Cahiers" di Paul Valéry*, Liguori, Napoli 1990.
- Parisier-Plottel J., *Les Dialogues de Paul Valéry*, Paris, PUF, 1960.
- Pasolini P.P., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di S. De Laude e W. Siti, Introduzione di C. Segre, Mondadori, Milano 1998.
- Pasquino A., *I "Cahiers" di Paul Valéry. Una scienza in forma di metafora*, Bulzoni, Roma 1979.
- Pea E., *Vita in Egitto*, a cura di E. Lorenzetti, Alle Grazie, Firenze 1955.
- Petruciani M., *Il condizionale di Didone. Studi su Ungaretti*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1985.
- _____, *Poesia come inizio. Atri studi su Ungaretti*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1993.

- Piccioni L., *Le origini della "Terra Promessa"*, in *TP*, pp. 427-464.
- _____, *Lettura del carteggio Ungaretti-Pea*, Edizioni della Cometa, Roma 1980.
- _____, *Pazienza ed impazienze*, Sansoni, Firenze 1968.
- _____, *Profili. Saba, Cardarelli, Ungaretti, Montale*, Rizzoli, Milano 1995.
- _____, *Ungarettiana*, Vallecchi, Firenze 1980.
- _____, *Vita di un poeta. Giuseppe Ungaretti*, Rizzoli, Milano 1970.
- Pierangeli F., *Ombre e presenze. Ungaretti e il secondo mestiere (1919-1937)*, Loffredo, Napoli 2016.
- Pietra R., *Valéry: directions spatiales et parcours verbal*, Minard, Paris 1981.
- Portinari F., *Giuseppe Ungaretti*, Ed. Stampatori, Torino 1975.
- Prete A., *Il Demone dell'Analogia. Da Leopardi a Valéry*, Feltrinelli, Milano 1986.
- Puppo M., *Croce critico avverso degli scrittori contemporanei*, in Id., *Croce, D'Annunzio e altri saggi*, Olschki, Firenze 1964, pp. 65-76.
- Ramat S., *L'Ermetismo*, La Nuova Italia, Firenze 1969.
- _____, *Montale*, Vallecchi, Firenze 1965.
- _____, *Storia della poesia italiana del Novecento*, Mursia, Milano 1976.
- Raymond M., *De Baudelaire au surréalisme*, Corti, Paris 1946.
- _____, *Paul Valéry et la tentation de l'esprit*, La Baconnière, Nauchâtel 1946.
- Rebay L., *Origini della poesia di Ungaretti*, prefazione di G. Prezzolini, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1962.
- Ribot T., *La vie inconsciente et les mouvements*, Félix Alcan, Paris 1914.
- _____, *Les maladies de la mémoire*, Librairie Germer Baillière et Cie, Paris 1883.
- Ricardou J., *L'impossible Monsieur Texte*, in Id., *Pour une théorie du nouveau roman*, Seuil, Paris 1976.
- Rimbaud A., *Œuvres complètes*, Éd. établie par André Guyaux avec la collaboration d'Aurelia Cervoni, Gallimard, Paris 2009.
- Robinson J., *L'analyse de l'esprit dans les Cahiers de Paul Valéry*, Corti, Paris 1963.

- Rubin W., (a cura di), *Le primitivisme dans l'art du 20ème siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal*, Flammarion, Paris 1987.
- Saccone A., *Qui vive / sepolto / un poeta: Pirandello, Palazzeschi, Ungaretti, Marinetti e altri*, Liguori, Napoli 2008.
- _____, *Ungaretti*, Salerno ed., Roma 2012.
- Saint-John Perse, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1982.
- Savoca G., *Parole di Ungaretti e Montale*, Bonacci, Roma 1993.
- _____, *Leopardi: profilo e studi*, Olschki, Firenze 2009.
- Scapolo B., *Comprendere il limite. L'indagine delle "choses divines" in Paul Valéry*, Pellegrini ed., Cosenza 2007.
- Schram-Pighi L., *Bergson e il bergsonismo nella prima rivista di Papini e Prezzolini: «Il Leonardo» (1903-1907)*, Bologna, Forni, 1982.
- Serra E., *Il tascapane di Ungaretti. Il mio vero Saba e altri saggi su Cardarelli, Sbarbaro, Barile e Tallone*, prefazione di G. Caproni, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1983.
- Shuhsi K., *Lire Valéry*, Corti, Paris 1985.
- Siciliano V., *Ungaretti*, Giunti&Lisciani Ed., Teramo 1994.
- Signoretto F., *Tempo e male. Ungaretti su Leopardi*, Argalia Editore, Urbino 1972.
- Signorile P., (a cura di) *Valéry et la Méditerranée*, Edisud, Aix-en-Provence 2006.
- _____, *Paul Valéry philosophe de l'art*, Vrin, Paris 1993.
- Solmi S., *Il pensiero di Alain*, Nitsri-Lischi ed., Pisa 1930.
- _____, *Scrittori negli anni*, Garzanti, Milano [1963] 1976.
- Spezzani P., *Per una storia del linguaggio di Ungaretti fino al "Sentimento del tempo"*, in *Ricerche sulla lingua italiana contemporanea. Rebora, Saba, Ungaretti, Montale, Pavese*, a cura di G. Folena, Liviana, Padova [1966] 1972, pp. 91-160.
- Spiglioli T., *Giuseppe Ungaretti: poesia, musica, pittura*, ETS, Pisa 2014.
- Stimpson B., *Paul Valéry: l'écriture en devenir*, P. Lang, Frankfurt a/M. 2009.
- Thibaudet A., *Réflexions sur la littérature*, Gallimard, Paris 1938.
- Tilgher A., *Distinzioni ancora, discussioni letterarie ed estetiche*, Ed. di "Termini", Fiume 1939.
- _____, *Studi di poetica*, Libreria di Scienze e Lettere, Roma 1934.

- Tordi R., *Lo spettatore italiano: rivista letteraria dell'Italia nuova (1° maggio-15 ottobre 1924)*, Forni, Sala Bolognese 1982.
- _____, *Ungaretti e i suoi maîtres à penser*, Bulzoni, Roma 1997.
- Tosi G., *D'Annunzio et Valéry*, Ed. Tosi Antiquariato, Firenze 1960.
- Trice R., *Lo spirito europeo e la letteratura italiana. Con Benjamin Crémieux tra 1910 e 1943*, Philobiblon, Ventimiglia 2005.
- Trione A., *Valéry: metodo e critica del fare poetico*, Guida, Napoli 1983.
- Ungaretti G., *Filosofia fantastica. Prose di meditazione e d'intervento (1926-1929)*, a cura di C. Ossola, Utet, Torino 1997.
- Vagnoli V., *Il ritorno all'ordine nella cultura del primo Novecento*, Liviana, Padova 1985.
- Valentini A., *Semantica dei poeti Ungaretti e Montale*, Bulzoni, Roma 1970.
- Valéry P., Alain, *Charmes commentés par Alain*, Gallimard, Paris 1929.
- Vanorio M.L., "Non chiamatemi maestro". *Episodi della ricezione italiana di Paul Valéry*, Dante&Descartes, Napoli 2002.
- Vegliante J.-C., *Ungaretti entre les langues*, Italiques-Sorbonne Nouvelle, Paris 1987.
- Vergelli, «Un uomo di prim'ordine». *Giuseppe Ungaretti (documenti e altra corrispondenza inedita)*, Bulzoni, Roma 1990.
- Vittorini E., *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937*, a cura di R. Rodondi, Einaudi, Torino 1997.
- Wittgenstesin L., *Tractatus logicus-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, (trad. it. a cura di A.G. Conte), Einaudi, Torino 1964.
- Yeschua S., *Valéry, le roman et l'œuvre à faire*, Droz, Genève 1977.
- Zanzotto A., *Petrarca fra il palazzo e la cameretta*, in F. Petrarca, *Rime*, a cura di G. Bezzola, Rizzoli, Milano, 1976, pp. 5-16.
- Zingone A., *Deserto emblema. Studi per Ungaretti*, Sciascia, Caltanissetta-Roma 1996.
- _____, *L'occhio in ascolto. Capitoli di Novecento*, Bonacci, Roma 1996.
- _____, (a cura di), *Ungaretti e il barocco. Testi e problemi*, Passigli, Firenze 2003.

ARTICOLI IN RIVISTA*

*Per gli articoli su Paul Valéry citati si rimanda all'elenco proemiale

- Agosti S., *Valéry en Italie*, in «Bulletin des études valéryennes», 69/90, novembre 1995.
- Anceschi L., *Osservazioni su Montale come critico*, «Letteratura», 79-81, 1966, (poi in Id., *Autonomia non è indifferenza. Scritti dal 1929 al 1963*, a cura di L. Cesari, Raffaelli editore, Rimini 1997).
- Bosetti G., *Les lettres françaises sous le fascisme. Le culte de la «N.R.F.» dans l'entre-deux-guerres face à la francophobie fasciste*, in «Mélanges de l'école française de Rome», I, 1986.
- Brotto A., *Appunti critici sul "secondo mestiere" di Montale*, «Critica Letteraria», 4, 2008.
- , *Eugenio Montale, Testimonianza su Valéry*, «The Italianist», 29, 1, february 2009.
- Cajumi A., *Le colpe della critica*, «L'Italia letteraria», VI, 29, luglio 1930.
- Cantelmo M., *Nomi in codice. Ungaretti e la mitopoiesi novecentesca*, «Humanitas», 4, 1999.
- Capasso A., *Fine del surrealismo*, «L'Italia Letteraria», III, 27, luglio 1927.
- Cardarelli V., *Prologo in tre parti*, «La Ronda», I, 1° aprile 1919.
- Carle B., *An intertextual reading of "Canto secondo" and "Canto terzo" from Ungaretti's "La Morte meditata"*, «Romance notes», XXXIV, 1993.
- , *Ungaretti and Valéry: from Intertextuality to hipertextuality*, «Italica», 68, 1, 1999.
- Carpi U., *Contributo per Montale critico*, «La rassegna della letteratura italiana», LXX, 2-3, 1966, (poi in appendice a Id., *Montale dopo il fascismo*, Liviana, Padova 1971, pp. 191-230).
- , *I primi anni di collaborazione al «Corriere della sera»*, «Belfagor», XXIII, 2, 1968, (poi in Id., *Montale dopo il fascismo*, cit., pp. 21-54).
- Casati A., *Bergson e il simbolismo*, «La Voce», 26 gennaio 1911.
- Charpentier H., *Les premières œuvres de Paul Valéry*, «Le Portique», 5, 1947.
- Conti E., *Ungaretti mediatore culturale de "L'Italie Nouvelle": Burchiello surrealista*, «Revue des études italiennes», *Giuseppe Ungaretti. Culture et poésie*, tome 49, nn. 1-2, janvier-juin 2003.
- , *Ungaretti mediatore culturale di «Commerce»*, «Intersezioni», XXII, 1, aprile 2002.
- Contorbia F., *«Primo Tempo» tra Croce e Gobetti*, «Studi di filologia e letteratura», I, 1970.

_____, *Aggiunte per Montale critico*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», 2-3, maggio-dicembre 1970.

_____, *Ungaretti e Proust*, in «Il lettore di provincia», II, 4 marzo 1971.

Croce B., recensione a *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours* di Albert Thibaudet, «La Critica», XXXVII, 2, marzo 1939.

_____, recensione a *Leonardo o dell'Arte* di Leo Ferrero, «La Critica», XXIX, 1, gennaio 1931.

_____, recensione a *Prière et poésie* di Henri Bremond, «La Critica», XXV, 4, luglio 1927.

Cupo R., *Ungaretti poeta organico? Per una lettura ideologica delle varianti del "Porto Sepolto" (1923)*, «Filologia italiana», 8, 2011.

Darca J., *Nota per sette traduttori italiani del Cimetière marin*, in «Poesia», Quaderno VII, Mondadori, Milano, giugno 1946.

David M., *Un article oublié du "journaliste" Ungaretti*, «Revue des Études italiennes», XV, 3-4, 1969.

Dolfi A., *Giuseppe Ungaretti: innocenza e memoria della poesia moderna*, in «Cuadernos de Filología italiana», 2, Servicio de Publicaciones UCM, Madrid 1995.

Epistolari P., «*Sentimento del tempo*» e la poesia di Valéry, «La rassegna della letteratura italiana», I, gennaio-giugno 1988.

_____, *I saggi di Ungaretti su Paul Valéry*, «Otto/Novecento», XVIII, 5, settembre-ottobre 1994.

_____, *Presence de Valéry dans la poetique ungarettienne*, «Bulletin des études valéryennes», 69-70, novembre 1995.

Feijter, de M.H., *Montale e Valéry, un caso di intertestualità*, in «Italianistica», XXIII, 1994.

Fernandat R., *Bergson e Valéry*, «La vie intellectuelle», agosto-settembre 1946.

Ferrero L., *Perché l'Italia abbia una letteratura europea*, «Solaria», III, 1, gennaio 1928.

Fontanella L., *Ungaretti a Parigi: la partecipazione al dada/surrealismo e i rapporti con André Breton*, «Otto/Novecento», XIII, 2, marzo-aprile 1989.

Giaveri M.T., *Grido e silenzio: un frammento inedito della "Jeune Parque"*, «Strumenti critici», 41, febbraio 1980.

- _____, *Paul Valéry e il "critico dentro di sé"*, in *Genesis, critica, edizione*, Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Serie IV, Quaderni, I, 1998.
- _____, *Valéry segreto e innamorato*, «Rivista del PEN Club Italia», 25, ottobre-dicembre 2013.
- Gifford P., *La Parque "Ouroboros"*, «Bulletin des études valéryennes», 88-89, 2001.
- Gobetti P., *Illuminismo*, «Il Baretto», I, 23 dicembre 1924.
- Jarrety M., *Orphée et Valéry: de la voix de l'architecte à la voix de l'Eros*, «Revue de Littérature comparée», 292, 1999.
- Langella G., *Passaporto per «La Ronda»*, in «Otto/Novocento», I, 2000.
- La Rochefoucauld, de E., *Paul Valéry et l'Italie*, «La Revue de Paris», 59, mars 1952.
- Leporatti R., *Montale al crocevia del classicismo moderno: lettura di "Barche sulla Marna"*, «L'Ellisse», Studi storici di letteratura italiana, VII, 2012.
- Linati C., *"Ossi di seppia" di Eugenio Montale*, «Il Convegno», VI, n. 6-7, 1925.
- Lo Giudice A., *1924-1979: attualità di Paul Valéry in Italia*, «Il Veltro», XXIV, gennaio-aprile 1980.
- Lorenzini N., *Ungaretti-Petrarca-Góngora: per una rilettura*, in «Poetiche», 3, 2002.
- Macchia G., *I tempi di «Commerce»*, «Il Mondo», 10 febbraio 1959.
- Maggi Romano C., *Aggiornamento dell'edizione critica dell'"Allegria"*, «Studi di filologia italiana», XLVIII, 1990.
- _____, *Nuove carte per l'edizione critica dell'"Allegria": Ettore Serra e 'Il Porto Sepolto' del '23*, «Studi di Filologia italiana», XLII, 1984.
- Magnery L., *Valéry et Pétrarque à la lumière d'un texte peu connu*, «Studi francesi», 44, maggio-agosto 1977.
- Magrelli V., *Un'onda di traduzioni: Paul Valéry*, «Il piccolo Hans», 73, primavera 1992.
- _____, *Paul Valéry sulla fotografia: appunti di lettura*, «Paragone-Letteratura», 43-44, febbraio-aprile 1994.
- Martini C., *Valéry a Roma*, «Capitolium», 6, 1960.
- Mattioli R., *Benedetto Croce et la culture française*, in «Rivista di studi crociani», aprile-giugno 1966.
- Merello I., *La poesia di Valéry prima della "Nuit de Gênes"*, «Nuova Corrente», XXXIII, 1997.

- Montefoschi P., *Letture del carteggio tra Giuseppe Ungaretti e Ettore Serra (1916-1966)*, «Tempo presente», 19, luglio 1982.
- Mucci R., *Il soggiorno romano di Paul Valéry*, «Capitolium», 20, 1957.
- Noulet E., *Bergson e Valéry*, «Lettres Françaises», gennaio 1947.
- O' Neill T., *Ungaretti tra Leopardi e Góngora: appunti per una lettura di "Tu ti spezzasti"*, «Rivista di Letterature Moderne e Comparate», XXVII, 1, marzo 1974.
- _____, *An intellectual affinity: Bergson and Valéry*, «Modern Language Association», vol. 66, 2, March 1951.
- Pellegrini C., *Croce e la letteratura francese*, «Rivista di letterature moderne», IV, 2, aprile-giugno 1953.
- Peloux J., *"Quand Paul Valéry l'Assomptionniste imitait Pétrarque"*, «Le Figaro», 15 ottobre 1971.
- Pennella S., *Montale critico*, «Il Verri», 3, 1959.
- Peritore G.A., *Le prime letture di Montale*, «Belfagor», 3, XIX, 1964.
- Petrucci G., *Sul Porto Sepolto del '23*, «Nuova rivista di letteratura italiana», 1-2, 2008.
- _____, *Sulle varianti dell'Allegria*, in «Studi novecenteschi», 16, 1977.
- Petruciani M., *Ungaretti e Leopardi: nel segno del moderno*, «Vita Italiana», IV, 2-3, aprile-settembre 1989.
- Pinelli P.L., *La réception de la poétique et de l'esthétique de Paul Valéry en Italie: du centenaire de sa naissance à 1995*, «Œuvres et Critiques», 25, 2, 2000.
- Porzio D., *Un vermouth a mezzogiorno. I protagonisti della letteratura anni trenta in un carteggio inedito. Intervista a Eugenio Montale*, «La Repubblica», 17-18 giugno 1979.
- Prezzolini G., *Il Bergson*, «La Voce», 6 gennaio 1910.
- _____, *Io devo...*, «La Voce», 15 febbraio 1912.
- _____, *Vita trionfante*, «Il Leonardo», 4 gennaio 1903.
- Raimondi G., *Tre lettere di Paul Valéry*, «Il Mondo», 20 settembre 1955.
- _____, *Paul Valéry e Ungaretti*, «Il Resto de Carlino», 25 febbraio 1973.
- Ricardou J., *Le texte survit à l'excité* (Réponse à Michael Holland), in «Texte - Revue de critique et de théorie littéraire», n. 2, (*L'Intertextualité. Intertexte, autotexte, intratexte*), 1983.

Soave V., *“Eupalinos” e l’oggetto del mare. Appunti su Montale e Valéry*, «Resine. Quaderni liguri di cultura», 93, 2002.

Spada S., *I colori nelle Poésies di Mallarmé*, in «Quaderni di filologia e lingue romanze», V, 1983.

Titta Rosa G., *Frontiere della poesia*, «Il Convegno», VIII, 6, giugno 1927.

Vanorio M.L., *Note di letteratura francese: Giuseppe Ungaretti critico letterario per “Il Mattino”*, «Revue des études italiennes», *Giuseppe Ungaretti. Culture et poésie*, tome 49, nn. 1-2, janvier-juin 2003.

Vittorini E., *Scarico di coscienza*, «L’Italia letteraria», I, 28, 1929.

Paul Valéry. Perspective de la réception, num. monografico a cura di K.A. Blüher, «Œuvres & Critiques», IX, 1, 1984.

Paul Valéry, num. monografico a cura di A. Guyaux, J. Lawler, «Littérature Moderne», 2, 1991.

Dedicato a Paul Valéry, num. monografico a cura di A. Lavieri, «Testo a fronte», 18, marzo 1998.

Paul Valéry. En théorie, num. Monografico a cura di W. Marx, «Littérature», 172, 2013-2014.

ATTI DI CONVEGNI

Actes du colloque *Entretiens sur Paul Valéry* (Montpellier, 16-17 octobre 1971), Presses Universitaires de France, Paris 1972.

Atti del Convegno internazionale su Giuseppe Ungaretti, (Urbino, 3-6 ottobre 1979) a cura di C. Bo, M. Petrucciani, M. Bruscia, M.C. Angelini, E. Cardone, D. Dossi, Quattroventi, Urbino 1981.

Atti del VII° Convegno della Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura francese *Paul Valéry. Teoria e ricerca poetica*, (Aosta, 27-30 settembre 1979), Schena, Fasano 1982.

Atti del convegno *Giuseppe Ungaretti e la cultura romana*, (Roma, 13-14 novembre 1980), a cura di R. Tordi, Bulzoni, Roma 1983.

Atti del Convegno internazionale *La poesia di Eugenio Montale*, (Milano, 12-14 settembre, Genova 15 settembre 1982), Librex, Milano 1983.

Atti del XIV° Convegno della Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura francese *Gli studi francesi in Italia tra le due guerre* (Urbino 15-17 maggio 1986), Quattro venti, Urbino 1987.

Atti del Convegno internazionale *Giuseppe Ungaretti 1888-1970*, (Roma, 9-11 maggio 1989), a cura di A. Zingone, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1993.

Atti del Convegno *Ungaretti e i classici*, (Ancona, 30-31 maggio 1989), a cura di M. Bruscia, R. Ceccarini, M. Petrucciani, S. Sconocchia, M. Verdenelli, Roma, Edizioni Studium, 1993.

Atti del convegno internazionale *Giuseppe Ungaretti, identità e metamorfosi* (Lucca, 4-6 aprile 2002), a cura di L. Fava Gazzetta e al., Maria Pacini Fazzi, Lucca 2005.

Paul Valéry et l'idée de la littérature, Colloque, Paris X, (Paris, 4 juin 2010), a cura di M. Jarrety, W. Marx (www.Fabula.org/colloques/sommaires1408.php).

CARTEGGI

Bigongiari P.-Ungaretti G., *“La certezza della poesia”*. *Lettere (1942-1970)*, a cura di T. Spignoli, Polistampa, Firenze 2008.

Cardarelli V., Ungaretti G., *Lettere a Corrado Pavolini*, a cura di F. Bernardini Napoletano, M. Mascia Galateria, Bulzoni, Roma 1989.

Correspondance Jean Paulhan – Giuseppe Ungaretti (1921-1968), a cura di L. Rebay, J. Vegliante, Gallimard, Paris 1989.

Correspondances à trois voix. A. Gide, P. Louÿs, P. Valéry, édition de P. Fawcett, P. Mercier, Gallimard, Paris 2004.

E. Montale-I. Svevo, *Carteggio*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano, 1976.

Guglielminetti M., *Le lettere parigine di Ungaretti*, in Atti del Convegno internazionale su Giuseppe Ungaretti, (Urbino 3-6 ottobre 1979), cit., pp. 1063-1077.

Mallarmé S., *Correspondance complète (1862-1871)*, suivi de *Lettres sur la poésie (1872-1898)*, Éd. de Bertrand Marchal. Préface d'Yves Bonnefoy, Gallimard, Paris 1995.

Rebay L., *Ungaretti a Valéry: Dodici lettere inedite (1924-1936)*, «Italice», vol. 58, n. 4, 1981; si veda anche Lo Giudice A., “Mio caro maestro”. 10 lettere inedite di Ungaretti a Valéry, in Atti del Convegno *Ungaretti e la cultura romana* (Roma, 13-14 novembre 1980), cit., pp. 161-179.

Ungaretti G.-A. Parronchi, *Carteggio*, a cura di A. Parronchi, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1992.

Petrocchi F., *Lettere inedite di Ungaretti a Mussolini (1922-1942)*, in Ead., *Scrittori italiani e fascismo. Tra sindacalismo e letteratura*, Archivio Guido Izzi, Roma 1997, pp. 165-201.

Ungaretti G., *Lettere a Giovanni Papini*, a cura di M.A. Terzoli, Mondadori, Milano 1988.

_____, *Lettere a Giuseppe Prezzolini, 1911-1969*, a cura di M.A. Terzoli, Ed. di Storia e letteratura, Roma 2000.

_____, *Lettere a Giuseppe Raimondi 1918-1966*, a cura di E. Conti, Pàtron, Bologna 2004.

_____, *Lettere a Soffici (1917-1930)*, a cura di P. Montefoschi e L. Piccioni, Sansoni, Firenze 1981.

Ungaretti G.-G. De Robertis, *Carteggio*, Il Saggiatore, Milano 1984.

Valéry P., *Lettres à quelques-uns*, Gallimard, Paris [1952] 1997.

INTERVISTE

Ungaretti G., Amrouche J., *Propos improvisés*, texte mis au point par Ph. Jaccotet, Paris, Gallimard, 1972.

Mario Luzi: la profondità della parola, in F.A. Giunta, *A Tu per Tu*, Introduzione di W. Mauro, Serarcangeli Editore, Roma 1993, consultabile on-line:

http://www.literary.it/dati/literary/G/giunta_fra_a/mario_luzi_la_profondita_d.html.

Luzi M., *Conversazione. Interviste 1953-1988*, a cura di A.M. Murdocca, Cadmo, Fiesole 1999.