

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

tradotti dagli scrittori, nel segno di quella dicotomia tra fedeltà e tradimento che arriva sempre in punta di penna quando si parla di attività tradutoria. Tutto congiura nel ribadire la scelta dell'originalità e dell'autonomia, della fedeltà al proprio temperamento di scrittore da parte di Palazzeschi, ma anche nel sottolineare che ci si sceglie tra simili, ovvero che gli oggetti di lettura e interpretazione – e figuriamoci di quella forma di lettura e interpretazione all'ennesima potenza che è la traduzione – con cui cimentarsi li si scelgono sulla base di una consonanza profonda, sebbene non sempre appariscente. Con le parole conclusive della curatrice, che a suo volta parafrasa Palazzeschi soddisfatto di essere stato tradotto in francese da Juliette Bertrant: «L'ottima fra le traduzioni non smette di sorprendere; s'incammina a fianco dell'originale con un ritmo proprio; libera, perché al fondo vi è un'autentica corrispondenza nel modo di giudicare gli uomini. A partire da se stessi» (p. LXXXIII). [Laura Diafani]

ANTONIO SACCONI, *Ungaretti*, Roma, Salerno Editrice, 2012, pp. 297.

La poliedrica figura di Ungaretti, poeta, narratore, giornalista, traduttore, docente e saggista, ci è restituita appieno nella monografia che S. gli ha dedicato. Il volume è composto da nove capitoli, il primo dei quali, «*La meta' è partire. I giorni e le opere*», (pp. 13-46), è un *excursus* biografico attraverso la ricognizione delle tappe più significative del sempre rinnovato nomadismo del nostro: dal deserto di Alessandria d'Egitto, che tanta parte avrà nel suo immaginario creativo, a Parigi, "patria di elezione", all'Italia, prima sul fronte, poi a Roma; e ancora in Brasile, "mia patria umana", fino ai numerosi viaggi in varie parti del mondo nell'ultimo periodo della sua vita.

Il pregio fondamentale nell'allestimento di questo volume, che S. stesso definisce «un'ardita ambizione» (*Premessa*, p. 7) è l'aver dato ugual peso a tutte le molteplici direzioni in cui l'attività e la creatività di Ungaretti si è cimentata, e di averle esposte nel piano del libro in modo, quanto più possibile, diacronico. Così, i tempi costitutivi della poesia (cap. II, *I percorsi dell'«Allegria»*, pp. 47-82; cap. IV, *«Sentimento del tempo»*, pp. 101-140; cap. VIII, *Il terzo tempo*, dedicato al *Dolore* e

alla *Terra Promessa*, pp. 212-240; fino al cap. IX, *L'ultima stagione*, col *Monologhetto* e il *Taccuino del vecchio*, pp. 241-272), si intercalano e si intrecciano con l'attività di saggista (cap. III, «*Verso un'arte nuova classica*», pp. 88-100); con quella del giornalista-prosatore (cap. V, «*Dal nostro inviato speciale: Le prose di viaggio*», pp. 141-170); e ancora, con le lezioni accademiche (cap. VI, *Ungaretti professore*, pp. 171-191); fino all'attività di traduttore (cap. VII, *Il poeta traduttore*, pp. 192-211). L'effetto più evidente di questo filo espositivo è l'arricchimento che una tappa riceve dall'altra. Un esempio può essere offerto dal cap. III, fondamentale per cogliere la direzione che prenderà la nuova poetica ungarettiana, post *Allegria di naufragi*, a partire dall'intervento *Verso un'arte nuova classica* (1919) dove, in polemica con la tecnica futurista, definita "rumori in libertà", Ungaretti punterà sulla parola intesa come "durata", cioè sulla parola "originaria" che ha una profondità temporale: «Sulla disputa intorno al tempo e sulla necessità di una tradizione del nuovo Ungaretti innesta, dunque, il confronto antagonistico che da quel momento [...] stabilirà a più riprese con l'eredità futurista. All'interno di quel confronto un compito di primo piano sarà svolto, come numi tutelari, da Petrarca e da Leopardi» (p. 90). Allo stesso modo, la poetica della memoria acquista spessore dalle lezioni e dagli interventi brasiliani su Dante e Petrarca, ma anche su Jacopone da Todi e Virgilio. Di particolare interesse, il cap. V dedicato alle corrispondenze giornalistiche di viaggio, scritte per la «Gazzetta del Popolo», dal 1931 al 1935, di solito trascurate dalla critica. Esse sono «il cantiere in cui la sua prosa, oltre a riformulare accenti della poesia precedente, ne predisponde altri che saranno messi in versi nei futuri componimenti» (p. 150); ad es., dagli articoli scritti durante il viaggio in Corsica nel 1932, e raccolti sotto il titolo *Monti, marine e gente di Corsica*, Ungaretti trarrà materiale per il *Monologhetto*. Al pari delle poesie, le prose «si distinguono per la loro tensione a disporsi come racconto mitico, e in tal senso appartengono a quell'oscillare tra *reportage* narrativo e figurazioni litificizzate dei paesaggi, esemplificato in quegli stessi anni dalla prosa *Sardegna come un'infanzia* di Vittorini» (p. 143). Ne risulta una «preferenzionale autobiografia» (secondo la definizione di Cambon), in cui i luoghi visitati sono trasfigurati «in paradigmi

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

letterari, in stazioni di una perenne condizione di «radicamento», stabilendo «un rapporto sintonico con l'esperienza in versi, con la poetica del nomadismo che la orienta e la struttura» (ivi). Una conferma è indicata nel processo di revisione cui le prose stesse furono sottoposte al momento di confluire ne *Il deserto e dopo* e la loro assegnazione a *Vita d'un uomo*, sigla unificatrice fino allora riservata alle poesie: «ulteriore conferma della solidarietà con cui Ungaretti le lega al suo percorso poetico (nella stagione in cui si incrociano gli epiloghi del lungo e intenso tragitto correttorio dell'*Allegria* e la gestazione, non meno laboriosa, di *Sentimento del Tempo*)» (p. 144). Anche le prose «sono innestate, dunque, in un rito di autoriconoscimento. Raccontando il viaggio della – e nella – propria scrittura, “nella biblioteca dei propri, ossessivi miti” [con le parole di Ossola], Ungaretti non solo riccheggia immagini e modi dell'attività poetica sin lì espletata ma anticipa alcuni dei temi e degli atteggiamenti espressivi che si ritroveranno operanti nelle raccolte successive. Le prose di viaggio sono da considerare, in tal modo, episodio rilevante del *nóstos* ungarettiano» (p. 144). [Giuliana Petrucci]

LAVINIA SPALANCA, *La sirena dipinta. Sbarbaro e l'universo femminile*, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2011, pp. 172.

Il volume analizza l'evoluzione del rapporto tra Sbarbaro e la figura femminile, così come viene a delinearsi dalla lettura dei suoi componimenti. *Moscaieca*, prosa pubblicata nella «Gazzetta del popolo» nel 1933, fissa il primo momento di questo percorso. Un matrimonio non consumato e un profondo senso di abbandono sono i due elementi costitutivi di questa prova letteraria. Il novello sposo non riesce a raggiungere l'oggetto dei suoi desideri che rimane qualcosa di lontano e irraggiungibile. Sbarbaro rivive uno dei momenti più tragici della sua infanzia: la scomparsa della madre, morta precocemente di tisi. L'esordio letterario era stato all'insegna del fantasima materno, basti pensare a testi come *Resine* o *Ad una fanciulla* nei quali si parla di una femminilità evanescente, spesso al centro di una forte pulsione sessuale che però non trova mai il suo approdo definitivo. È una donna

che disillude, inganna, che non può essere mai colta nella sua interezza, ma sempre e soltanto per frammenti, per parti scomposte. Anche il riaffiorare di modelli come d'Annunzio e Gozzano, più forte nei componimenti giovanili, pur nel comune senso di aridità sentimentale, non impedisce la declinazione personale della tematica erotica all'insegna di un panismo negato, di una solitudine ed estraneità permanenti e di un frammentarismo visivo dominante. Alla morte prematura della madre si somma la scomparsa altrettanto precoce del padre. L'io lirico si trasforma così in quell'io abbandonato che diviene il centro focale della raccolta *Pianissimo*. Questo è il poema dell'abbandono in cui l'assenza della madre è ormai qualcosa di fisiologico e di sommerso. L'io abbandona la vita e vive la condizione della malinconia, del tedium, l'unica risposta alla noia è il dolore con cui continuare a sentirsi vivi. La letteratura diviene confessione sussurrata e insufficiente di questa nuova condizione esistenziale, «l'eros è ridotto ad un coacervo di torbidi istinti e di nausee sessuali» e viene caricato del suo opposto, della morte, della sofferenza. Con la raccolta *Trucioli* del 1920 il poeta si pone l'obiettivo di recuperare gli scarti del mondo, tutti quegli elementi che non trovano più spazio nella moderna società e si trovano ai margini. È così che viene riattivata la figura della prostituta, equivalente psichico della madre. Si tratta però sempre di una figura lontana e irraggiungibile verso la quale l'io lirico non può che sperimentare una vera e propria contemplazione fetistica e fissare la propria attenzione su alcuni dettagli anatomici o dell'abbigliamento. Si assiste a un vero e proprio smembramento del soggetto femminile, dalla cui irraggiungibilità deriva anche la trasformazione dei luoghi delle sue apparizioni in luoghi epifanici, in cui si manifesta una sorta di visione celeste. La pulsione erotica sembra inglobare ogni altro tema. Nei *Trucioli* di guerra il riferimento alla sfera sessuale è costantemente presente e il netto rifiuto dell'azione bellica da parte di Sbarbaro sembra trovare nella contemplazione della figura femminile il suo luogo di espressione, unico risarcimento agli orrori bellici. *Occhi nuovi*, lirica del 1921, rappresenta un ulteriore passaggio all'interno del mondo femminile di Sbarbaro. Dalla cecità di *Pianissimo* si passa alla curiosità visiva, fermo restando la costante consapevolezza di solitudine ed estraneità.