

rivolto all'Italia e alla Firenze di «Lacerba». Su questo sfondo, delineato nel capitolo 1, che fornisce notizie sul percorso biografico di Ungaretti, il libro si affretta a mettere a fuoco il valore di gesto inaugurale della poesia del *Porto Sepolto* (appunto «alla ricerca di un'origine perduta», p. 50), con la straordinaria «essenzialità» autorizzata dalle condizioni estreme di un «diario quotidiano di guerra» e tuttavia inconcepibile senza una ragione formale, prima cioè che «le pause e il silenzio, e i conseguenti effetti di attesa, di sospensione del senso» (p. 26), mostrassero la propria efficacia in combinazione con altri «espedienti [...]»: radicale assenza di punteggiatura [...]; rarissime occorrenze di rime e di metri tradizionali [...]; disgregazione sintattica determinata dal versicolo» (p. 47). Da un'opzione del genere, nonché da una precoce scoperta di Leopardi (a p. 51 si trova un interessante suggerimento sulla comune predilezione per la deissi), nascerebbe l'ideale di «una parola / scavata [...] / come un abisso» (così ovviamente il poeta stesso). Poiché «Lo scavo non può non essere infinito» (p. 53), da una parte, «quella parola è destinata a rimanere indefinita» (p. 54, fornendo un equivalente storico e soggettivo del teorema leopardiano), dall'altra, costituisce il primo germe della proverbiale instabilità variantistica della poesia di Ungaretti, benché contigua, oso aggiungere, di per sé irriducibile all'effervescenza avanguardista.

La più persuasiva conferma della insistita distinzione di Saccone tra l'ispirazione tragica di questa essenzialità e il valore retorico della «laconicità» (ivi) marinettiana, rovesciata in una addirittura «onomatopeica estroversione, funzionale ad un'immediata referenzialità» (p. 55), viene fornita dallo stesso Ungaretti, quando, dalla «coscienza della perdita» (p. 91), non solo ricava la «necessità di una tradizione del nuovo» e di un «confronto antagonistico [...] con l'eredità futurista» (p. 90), ma «Dei due poli, *Durée* e *simultanéité*, in cui Bergson colloca la sua concezione del tempo, [...] ascrive il primo alla prospettiva che sta orientando negli anni Venti *Sentimento del tempo*, identificando nel secondo l'opzione di Marinetti» (p. 93). La stessa polarizzazione, ben ungarettiana, di *Innocenza e memoria* viene adibita a denunciare una frattura storica (sempre nelle parole del poeta, «il naufragio era senza fine»), che non confonde ma mette dalla stessa parte la guerra di sterminio e «l'iconoclastia futurista» (p. 97) e viene colmata da un «bilanciamento» (p. 96) interno all'analogismo, «come parola allusiva, vertigine dell'assoluto, rivelazione del mistero, sublimazione del tempo, ovvero delle esperienze del nuovo, redente dalla memoria» (p. 98).

Che tale «bilanciamento» per il poeta corrispondesse a una «reinvenzione del canone della classicità» (p. 101) e parallelamente contribuisse all'affermazione di una «tradizione del moderno», si vede con *Sentimento del Tempo* e con «gli stessi procedimenti più propri della raccolta: antitesi, ossimori, apostrofi, metafore appositive, contraddizioni tematiche, che rivelano in filigrana una palese ascendenza barocca» (p. 102). Su di essi tuttavia prevale una spinta alla ricomposizione, giocata piuttosto sul lessico, che «si innalza» (p. 107), e sulla sintassi, che «si allarga, si volge all'ampiezza ipotattica, alle inversioni e agli iperbati classicheggianti» (p. 106), oltre che su aspetti perscrutati come la «regolarizzazione metrica» e la «valorizzazione dell'aggettivo» (p. 109). Il risultato è una «poetica della solennità» (p. 125), che trova solo parzialmente giustificazione nell'«approfondirsi dell'ispirazione religiosa» (p. 128: ha ragione Mengaldo, puntualmente citato, a definire i corrispondenti «modi, se non proprio confessionali, più riflessi e culturalizzati») e comunque scende a patti con la natura drammaticamente problematica della spiritualità ungarettiana (cfr. pp. 130-131, sull'«assenza di Dio» e sulle caratteristiche «interrogazioni» del poeta).

Incardinate sulla poesia, e anzi «luogo privilegiato di una feconda, speculare reversibilità tra i due generi» (p. 142), si rivelano le prose di viaggio, che per primo l'autore teneva in gran conto, fedele a un impegno stilistico strenuo e a un «nomadismo» persino più proverbiale (p. 143). Mentre rileva «il travaso di temi e di forme che prosa e poesia si mutuano reciprocamente» (p. 149), il critico emula la persuasività dei meno estrinseci collegamenti stabiliti dal suo autore tra il *continuum* del «racconto mitico» (p. 143) con il quale si rappresenta e le occasioni della scrittura professionale, e intanto il loro macroscopico referente geografico, dall'Egitto alla Corsica, dalla Magna Grecia al Polesine.

ANTONIO SACCONI, *Ungaretti*, Roma, Salerno, 2012.

ANTONIO SACCONI consegna i cospicui risultati di «un'indagine a tutto tondo» (p. 7) sull'opera di Giuseppe Ungaretti, colta nelle sue molteplici espressioni, a un volume della bella collana di Salerno, «Sestante». Senza per questo svolgere meno diligentemente il suo compito informativo, il libro si lascia ripercorrere anche come la dimostrazione di una tesi al tempo stesso audace e semplicissima, quella del conseguimento di una autentica «classicità del moderno» (ivi) da parte del protagonista forse più emblematico del rivoluzionario rinnovamento espressivo della poesia novecentesca.

In un poeta ossessionato dall'«origine», non poteva essere trascurato il profondo radicamento di una simile ambizione nei dati elementari dell'esperienza personale e nelle suggestioni ambientali della preistoria egiziana e parigina, tra la metaforica lezione del «deserto» e il fondamento universale della «memoria», come tra Bergson e Apollinaire, ma già con lo sguardo

Un ruolo strategico viene riconosciuto all'«Ungaretti professore» cui si intitola il capitolo VI. D'altronde la consapevolezza critica del poeta risulta centrale in ogni momento della sua creazione letteraria e ottiene perciò un'attenzione particolare in tutto il volume, sul quale brillano altrettanto ininterrottamente le stelle gemelle di Petrarca e Leopardi (a parte la memoria come *clavis universalis*, quel tanto del primo che viene filtrato dal secondo e quanto di tutti e due giunge a maturazione moderna tra Mallarmé e Valéry). Oltre al talento didattico del poeta irresistibilmente tentato dall'autoesegesi, Saccone finemente evidenzia «una notevole capacità di cogliere le più profonde implicazioni semantiche sottese agli elementi formali» (p. 179), in stretta connessione con l'esempio di «intensità ed essenzialità» (p. 178) che Ungaretti attribuisce già a Iacopone da Todi. Analogamente del Petrarca ungarettiano si valorizza la moderna sensibilità che lo riscatta alla lettura e alla poesia: in concreto, la nuova accezione dell'«esilio», che non è più «dall'eterno, cioè dal divino, ma dal passato» (p. 184), la correlata rivalutazione del «concetto di tempo» e la necessità di «un sapere umano nutrito di memoria» (p. 189), cioè di quel di più che non rientra nella nozione comune.

L'ordinata disposizione della materia integra a questa altezza, parlando nel capitolo VII del «poeta traduttore», l'assolutezza dell'opzione poetica con le esigenze di una creatività attiva «dentro più lingue» (p. 192), che, cimentandosi con Shakespeare e Mallarmé, Góngora e Pound, Racine e Ponge, non può concepire la traduzione come un esercizio diverso dalla poesia e al contrario anche in essa sperimenta la stessa «segretezza», quella indirettamente attestata dalla comune condanna all'approssimazione (o «nostalgia di un oggetto perduto, p. 197») e coincidente addirittura, come sosteneva per primo Ungaretti, con la «proprietà precipua del linguaggio poetico che il Leopardi, volendola designare, diceva consistere in indefinitezza» (cit. a p. 196).

Un tragico inveramento della perseguita «osmosi tra effimero ed eterno» (p. 198) sembra realizzarsi con il «terzo tempo» ungarettiano (cap. VIII), dove *Il Dolore* mostra di saper andare oltre l'ostruzione comunicativa» (p. 213), che è il suo primo legato, grazie alla «memoria letteraria», che ne «filtra l'atrocità» (p. 216), sia in occasione del «proprio personale lutto», sia «davanti agli orrori della storia» (p. 223), forse proprio in quanto rilancia estremisticamente un ideale di impervia perfezione stilistica, sulla linea, suggerisce Saccone, dell'amato Góngora. Una sofferenza così intransigente da non tollerare che l'automatismo della reminiscenza (cfr. in nota a p. 216 la cit. di François Livi a proposito della *Lampe de terre* di Henry Thuaile come ipotesi ungarettiano, nonché l'ovvio precedente del *Pianto antico* di Carducci), con *La Terra Promessa*, viene generalizzata e stemperata, per così dire «melodrammaticamente» (ma in Ungaretti l'allusione al melodramma dava conto piuttosto del genere misto che veniva intrapreso), nella «consapevolezza dell'impossibilità di un traguardo definitivo» (p. 227). L'ipotesto virgiliano, com'è noto, svolge qui una funzione altrimenti decisiva, a cominciare dalla «commistione di generi che mette in gioco istanze narrative, drammatiche e liriche» (p. 234), sulle quali il critico deve esercitare tutta la sua perizia di interprete.

L'indagine di Saccone dedica ampio spazio anche all'«ultima stagione», quella di *Un grido e paesaggi* e del *Taccuino del Vecchio*, con gli *Ultimi cori per la Terra Promessa*, che «convocano i più significativi miti allestiti dalla poesia e dalla poetica di Ungaretti» (p. 257). Qui l'acutezza dell'esegesi viene esaltata dall'«incremento di oscurità» (p. 259) imposto al poeta da un'ansia di aggiornamento, dal generoso interesse nei confronti della nuova poesia (alla sua presentazione dei *Novissimi* accenna il capitolo dedicato alle notizie biografiche) e quasi dalla gelosia nei confronti della contemporanea ricerca pittorica (da Fautrier a Burri), alla quale era sempre stato attentissimo.

Come si sarà capito, la monografia di Antonio Saccone tesaurozza la ricchissima bibliografia critica di argomento ungarettiano, nella quale i suoi studi occupavano già un posto importante e che ora viene finalmente integrata con il recupero delle lezioni di Giacomo Debenedetti, cedendo la parola senz'altro al poeta quando i suoi suggerimenti fanno ancora aggio sulle proposte degli studiosi e prendendola a sua volta soprattutto con interpretazioni testuali spesso sorprendenti e sempre motivate. Il merito che si apprezza più facilmente, e che gli vorranno

riconoscere anche i lettori meno pazienti, è la nitida ricostruzione del disegno culturale di grande respiro già annunciato come «classicità del moderno». Perché il disegno emergesse in tutta la sua nettezza, Saccone ha ridimensionato la pista interpretativa fin qui dominante, quella autorizzata da Ungaretti stesso fin dal titolo complessivo di «Vita d'un uomo» assegnato a tutta la sua opera. Non si trovano perciò più enfatizzate questioni fin troppo toccate in precedenza, come i rapporti con il fascismo e quelli personali con Mussolini, la connessa vicenda dell'epurazione e della riabilitazione, la posizione rispetto all'ermetismo, i rapporti personali con i poeti e i critici contemporanei. In compenso, alla riaffermata centralità dei testi, tengono fede un serio impegno interpretativo e ipotesi pertinenti e interessanti su problemi critici aperti (in che consistesse la novità dell'*Allegria* e come ne rappresentasse un superamento il *Sentimento del Tempo*, quanto influisse davvero la lezione petrarchesca e leopardiana sulla ricerca stilistica ungarettiana, dove trovassero un punto di equilibrio la fedeltà a se stesso e l'audace sperimentazione condotta a partire dal «terzo tempo»).

Sui pochi motivi di dissenso, non sto a tediare il lettore e mi limito a confessare a mezza bocca una perplessità. Della critica, che Saccone fa peraltro bene ad ascoltare, e specialmente degli interventi puntuali sui singoli testi, non mi servirei come se fossero addendi da sommare o tessere di un *puzzle* da completare. Più in generale, pur essendoci caduto anch'io, non sopravvaluterei la commutabilità dell'analisi in sintesi, neanche quando analisi e sintesi sono opera della medesima persona e si eseguono nella stessa circostanza. Dovremmo del resto aver imparato che non si può dedicare una lettura ravvicinata e rallentata a ogni singolo frammento del più indiscusso capolavoro e neppure ridurre ciò che ci accingiamo a leggere a ciò che sapevamo prima in proposito, compreso il profilo critico dell'autore.

NICOLA MEROLA

LA MODERNITÀ LETTERARIA

6 · 2013



PISA · ROMA

FABRIZIO SERRA EDITORE

MMXIII