

Ungaretti non era un formalista

Noemi Paolini Giachery
(noemerico@libero.it)

Abstract

Sempre con intento di sottolineare il “peccato” più che, come si suol dire, il “peccatore”, la studiosa si sofferma, attraverso significative esemplificazioni, su alcuni “abusi” perpetrati da certa critica formalistica – molto in voga negli scorsi decenni e, talora nei suoi eccessi, tuttora dura a morire – nei confronti dell’opera ungarettiana.

DOI: <https://doi.org/10.58015/2036-2293/619>

Speravo che i testi letterari fossero ormai al riparo dagli abusi di quella critica formalistica che ha dettato legge negli scorsi decenni dichiarando guerra al significato in nome dell'autonomia del significante intesa come tendenza della parola poetica ad assolutizzarsi, ad imporsi in sé riducendo a puro pretesto irrilevante l'ineliminabile residuo semantico. Era il trionfo del nichilismo esteso al territorio della critica letteraria, trionfo cui collaborò, sul versante opposto, certa ermeneutica più o meno decostruzionista. L'interprete di testi si sentiva autorizzato a sostituire all'indagine in profondità un vagabondaggio in superficie alla ricerca spericolata di topoi e sintagmi e lessemi e fonemi (in sostanza di stilemi non di rado più presunti che reali) ricorrenti nel poeta preso in esame e anche in altri poeti; e ciò con l'intento non di distinguere contesto da contesto, ma di associare e omologare. Uscire dal testo era non solo consentito ma imposto, soltanto, però, a condizione di cercare altri testi da eleggere al rango di 'fonti' sulla base di riscontri frettolosi e spesso arbitrari. Tornava sotto altra veste la critica cosiddetta 'fontaniera' (cui per obiettività non si può negare il merito di avere offerto e di offrire, se praticata con discrezione e rigore filologico, utili contributi soprattutto alla storia della cultura e del gusto). Tra i poeti italiani del '900 era stato preso particolarmente di mira proprio l'autore di *Vita d'un uomo* che, ancor prima di assegnare questo titolo significativo e pregnante a tutta la sua opera, aveva ripetutamente avvertito che la sua parola emergeva dal «porto sepolto» della sua interiorità e che era «scavata nella sua vita come un abisso». C'era in queste testimonianze metalinguistiche dell'*Allegria*, e nelle successive che costellano il ricco repertorio di dense prose (da tempo raccolte nel volume *Saggi e interventi*), un implicito invito a sondare l'abisso, a non limitarsi a un'esplorazione orizzontale. Sappiamo bene che la poetica di un autore non è sempre del tutto coerente con i risultati poetici, ma nel caso di Ungaretti la riflessione critica è condotta con raffinata e moderna coscienza culturale e in presa diretta con le più profonde e autentiche 'ragioni' della poesia. E difatti il lettore che ha accolto quel suo invito a scavare in profondità è stato per lo più remunerato con la rivelazione – sia pur sempre ambigua e inquietante

– di un affascinante universo. È vero che anche l'indagine intertestuale per un poeta come Ungaretti si è rivelata quanto mai suggestiva e proficua, solo però al fine di intendere meglio la complessità e la specificità dei singoli momenti poetici. È anche vero che l'interpretazione formalistica di Ungaretti trova un appiglio in certe tentazioni ludiche ed estetizzanti cui il poeta non sempre sfuggì specialmente dal tempo della sua seconda raccolta che, se da una parte segnava un recupero della tradizione col cosiddetto *rappel à l'ordre*, dall'altra portava la sperimentazione linguistica a esiti audaci. Ma nella poesia maggiore di Ungaretti, quella per la quale egli merita il posto che ha occupato nel Parnaso del nostro Novecento, l'autore mette alla prova con tormentosa tensione le possibilità del linguaggio «rincorrendo il pensiero». È «per l'opera della conoscenza» che l'uomo dispone delle parole. E anche a Valéry, la cui importanza, assieme a quella di Mallarmé, nella formazione poetica di Ungaretti gli idolatri della parola assoluta amano non senza ragione sottolineare, il poeta attribuì in più d'una occasione un fine conoscitivo, e nella sua opera riconosceva «il prodigio» della «perfetta aderenza della lettera allo spirito». Prodigio che non bastava tuttavia a rendere del tutto accettabile la lezione di Valéry poiché non si poteva al tempo stesso allontanare del tutto il sospetto che in lui, come in Mallarmé, l'attenzione fosse «quasi interamente spostata dall'intuizione all'espressione». (Si può in margine notare che in questo contesto Ungaretti, fervente anticrociano, di Croce prende in prestito consapevolmente non solo il lessico ma addirittura tura la formula secondo cui «c'è stile poesia [Croce direbbe che c'è poesia] quando in un'opera sia perfettamente raggiunta l'identità fra *espressione* e *intuizione*»). E sì che proprio a proposito del grande poeta francese aveva enunciato suggestive sentenze in cui appariva condensata la sua stessa poetica: «Scrivere versi per Valéry non è un fine, è un mezzo di suprema disciplina spirituale». «Si serve della poesia come del faro più splendente, nelle procelle della conoscenza. La logica ha l'immenso campo di ciò che è dimostrabile, e dove più non arriva, illumina la poesia». Forse proprio a questa concezione della poesia come conoscenza autonoma e alogica si riferiva Gianfranco Contini quando dichiarava che «il rapporto ch'egli [Ungaretti] ha posto tra il fatto e la parola, tra il giudizio e la parola, resta fuori d'ambito di un'espressa giustificazione». Dal momento che nello stesso testo aveva già chiarito che «la "consolazione" specifica di Ungaretti sta nel puntare tutti i significati, tutte le possibilità critiche sopra una parola; la quale resta *ricca* e *carica* abbastanza perché in essa s'esaurisca il "motivo" o "situazione" poetica e si annulli qualsiasi necessità di ricorso a un'enunciazione *logica* o *storica*» (sulla *ricchezza* della parola poetica il discorso di Contini tornava più volte).

Ma il giudizio di Contini (quante assurdità critiche sono nate da zelanti fraintendimenti del pensiero, certo assai sottile e spesso enigmatico, del Maestro!), in una fondamentale e celebrata monografia su Ungaretti che ho scelto come caso limite della critica formalistica ungarettiana, veniva interpretato come riconoscimento della «discontinuità», dell'«irriducibilità di vita e parola». Nella poesia di Ungaretti, come in tutta l'autentica poesia, le cose non sarebbero altro «che nomi, possibili, dell'*oratio* agglomerati fonici e semantici che la strategia del verso ordina riducendo a significanti, a pretesti di metafora anche le notazioni più biograficamente precise: il «numero 5 della *rue des Carmes*» diventa immediatamente un «appassito vicolo in discesa», e il «camposanto d'Ivry» ha rilievo solo perché stagiato metaforicamente in «una giornata di una decomposta fiera». Quanto

alla «discontinuità» tra parole e cose, non è difficile darla per scontata. E non c'è bisogno di aspettare le moderne gnoseologie perché il problema nacque appena a un elementare realismo si sostituì, nella disputa sul linguaggio, il più maturo nominalismo. La «discontinuità» tra parola e vita è meno probabile soprattutto se per vita si intende la vita interiore con tutta la sua complessa fenomenologia. E per ogni poeta lirico (e forse Croce aveva qualche motivo per considerare lirica in senso lato tutta la poesia) la verità che conta non è quella, esteriore e insignificante, della cronaca e dei dati anagrafici, ma quella della vita interiore, e la metafora è appunto la chiave per approssimarsi a quel vero: la *rue des Carmes* diventa più vera e significativa appena, all'interiorità del poeta, si manifesta come un «appassito vicolo in discesa». La «fiducia (o presunzione) ungarettiana che il significante corrisponda al significato, il linguaggio all'anima», quella «*petitio principii* che, seppur sottilmente» separerebbe «la poetica dell'autore da una piena concezione manieristica dell'arte», quella fiducia, o piuttosto quella speranza, mi pare ben diversa, e ben più plausibile, dell'«idea rinascimentale che il linguaggio nomini le cose come l'uomo ordina il mondo». Mentre si guardava con sospetto al contenuto della poesia al punto che qualcuno rilevava, implicitamente presentandolo come segno di incompiuta maturazione poetica, il fatto che nell'Ungaretti degli anni Venti restasse «qualche preoccupazione d'ordine contenutistico», nella mente del lettore così schizzinoso era attivo e operante un 'contenuto' ideologico che occupava di prepotenza gli spazi vuoti lasciati dalla rimozione dei veri, profondi significati ungarettiani. In primo luogo si intendeva rimuovere e censurare quello spiritualismo da Ungaretti sempre tenacemente professato, quell'ansia religiosa che percorre tutta l'opera del poeta. All'impegno antimetafisico, che era l'impegno ideologico primario di certa critica, al tempo stesso devota cultrice della metafisica della «parola pura forma», si asserviva, come si è potuto vedere dagli esempi precedenti, un elementare realismo materialistico (che può ricordare quella «cieca fiducia nella materia grezza» che Ungaretti attribuiva ai Futuristi), stranamente conciliato, per combattere la stessa battaglia, con un soddisfatto e compiaciuto nichilismo: due criteri compresenti, si è visto, nello stesso saggio monografico citato. Nel quale per altro mi pare significativa la censura del platonismo ungarettiano. Dei due riconosciuti «maestri nel campo dello spirito», Platone (con i Platonici) e Bergson, Platone compare nella monografia solo quattro volte contro le trentasette pagine nelle quali si parla di Bergson, forse perché del filosofo francese sembrava più facile lasciare in ombra l'impostazione spiritualistica mettendo invece in risalto la sua attenzione all'effimero e al temporale (nel citato volume che raccoglie le prose ungarettiane le citazioni dei due filosofi appaiono invece perfettamente equilibrate). Con questi criteri si è cercato di vanificare la religiosità ungarettiana interpretandone forzatamente da una parte come «sublimazione della retorica» le manifestazioni ascetiche (quelle sì prossime al nichilismo), corrispondenti in particolare alla poesia degli *Inni* e dintorni così pervasa dal sentimento della vanità della parola, e, dall'altra, come testimonianza di un sopravvento del sentimento del nulla i momenti di più convinta adesione a un umanesimo cristiano, espressi in molte poesie del *Dolore*. Ero partita però dal problema delle interpretazioni testuali arbitrariamente omologanti che mi parevano conseguenza dell'impostazione da cui sto qui prendendo le distanze. Citerò a questo punto qualche esempio spigolato nel saggio in questione sorvolando sul frequente esame acritico delle unità minime linguistiche, i fonemi: altra volta ebbi occasione di segnalare la discutibile estrapolazione

dal testo di fonemi, singoli o in gruppo, per raccogliarli in repertori dove risultano spogliati della loro valenza contestuale. Ricorderò solo il caso della sibilante ritenuta arbitrariamente, sulle orme di Mallarmé, sempre suscitatrice di «effetti di consunzione, di spossatezza, di desolante solitudine». Non posso evitare però, passando alle figure retoriche, di richiamare all'attenzione il caso clamoroso della riduzione di figure come l'ossimoro, l'antitesi, l'iterazione, l'anafora a indizi di uno stato di impotenza espressiva e di vuoto semantico. Nell'elenco delle iterazioni considerate tutte, indiscriminatamente, tautologiche e vanificanti compaiono sia formule correnti del parlar comune prive di specifica valenza connotativa e stilistica, come «*a poco a poco*», «*di minuto in minuto*», sia espressioni cariche, se mai, di un traboccante pathos (gli esempi sono tratti per lo più dal *Dolore*), come «*E t'amo, t'amo*», «*di te, di te*», «*quanto feroci e quanto, quanto attese*». Per non dire delle intense e solenni iterazioni di *Mio fiume anche tu*, dall'anafora «*Ora che ... Ora che ...*» al liturgico e umilmente sublime «*Santo/ Santo, Santo*» e, infine, dell'aereo ed epifanico «*Di ramo in ramo fiorrancino lieve*».

In questa prospettiva preconcepta e totalizzante l'interprete attribuisce anche a tutti i dimostrativi e i deittici presenti nel linguaggio poetico di Ungaretti, e di Leopardi, una «funzione indeterminante» «di cancellazione dell'oggetto». Quando invece, specialmente nell'*Allegria*, il deittico, e in particolare *questo* così frequente e intenso, appunta l'attenzione su un inconfondibile *hic et nunc* esistenziale, su una precisa occasione vissuta dal soggetto anche se assunta, come ogni occasione poetica, al ruolo di *exemplum* universale. Spesso anzi, come nell'*Infinito* leopardiano, l'esistente isolato, circoscritto *hic et nunc*, appare in contrapposizione con un ipotetico Ente più o meno inconcepibile e inafferrabile.

Se passiamo ai dati linguistici che più direttamente impegnano a cimentarsi con i significati, notiamo che allo studioso basta trovare lo stesso lessema in più contesti per segnalare una importante corrispondenza anche tra autori diversi. Così vediamo apparentati versi come l'ungarettiano «*scalza varcando da sabbie lunari*» e il leopardiano «*e che varcare un giorno io mi pensava...*» e altre volte basta che in Ungaretti e in altri poeti compaia una stessa parola neppure poi tanto obsoleta, come *ombra* o *palese* o *meriggio*, perché si dia per certa una derivazione.

Ma a questo punto possiamo continuare l'esame passando a una pubblicazione molto recente in cui lo stesso studioso, incaricato di curare l'edizione di articoli ungarettiani usciti tra il 1926 e il 1929 e non compresi in *Saggi e interventi*, nell'introduzione e nelle note riprende senza alcun ripensamento gli stessi criteri e le stesse interpretazioni puntuali della vecchia monografia, come ad esempio certe associazioni indebite. Si capirà ora il senso di quello *Speravo* con cui ho iniziato il discorso: speravo infatti che certi metodi fossero ormai di fatto superati anche se erano mancati un'esplicita ritrattazione e perfino un vero e proprio dibattito. La delusione mi ha spinto a riprendere un discorso che, a quanto pare, non è ancora ovvio e scontato. Il saggista in questione, che, come sempre, si fa giustamente apprezzare per gli ampi orizzonti della sua cultura ricostruendo proficuamente intorno a Ungaretti il mondo culturale col quale il poeta ebbe significativi rapporti, continua a censurare quello spiritualismo che fin dal primo articolo è professato con vigore o comunque risulta sotteso a giudizi e scelte. Si preferisce attribuire se mai ad Ungaretti, come antidoto alla metafisica, la rivendicazione del valore della storia. Anche Caino, lo spettro inquietante che, nella poesia cui dà il titolo, incarna la vanità delle imprese mentali, la demenza della memoria,

diventa un simbolo positivo. Si parla paradossalmente di un «elogio di Caino» come «l'estrema protesta, l'ultima "riserva di responsabilità" che una civiltà può reclamare di fronte ai nuovi profeti di "un uomo senza passato e senza destino"».

Ma ci sorprende anche la fedeltà a certi strani accostamenti (di cui molti trasferiti di peso dalla monografia). Tra i più singolari il richiamo del finale dell'*Isola* («Le mani del pastore erano un *vetro*/ levigato da fioca febbre») a proposito del passo, abissalmente lontano, in cui Ungaretti contesta i cosiddetti «metapsichisti» i quali «vorrebbero l'uomo all'uomo ridurlo trasparente come un vetro».

Concluderò la rassegna con quello che mi pare un travisamento semantico piuttosto vistoso. Commentando un articolo di intonazione tra l'apocalittico e il grottesco in cui Ungaretti immagina una società di individui costretti a vivere le loro giornate con la maschera antigas, il curatore vede in questo spunto «il primo nucleo figurale da cui prenderanno origine [...] i *Canti* de *La morte meditata* [...]: "Scava le intime vite/ Della nostra infelice maschera/ (Clausura d'infinito)/ Con blandizia fanatica/ La buia veglia dei padri", e [...] "Incide le rughe segrete/ Della nostra infelice maschera/ La beffa infinita dei padri"». Il preciso contesto di questi *Canti* autorizza a pensare che la maschera, che nell'articolo si sovrappone nascondendoli ai connotati individuali, sia invece qui proprio la fisionomia personale, anche se condizionata per via di cromosomi dal processo di procreazione (a Lucca il poeta si era scoperto «con terrore nei connotati di *quelle* persone»). L'inciso «Clausura d'infinito» è la spia del vero dramma che, in questo caso, è il dramma dell'esistente chiuso nella sua dimensione finita e assetato d'infinito. Ma questo dramma così presente e operante nella poesia di Ungaretti, come si è visto, non interessa agli studiosi di cui abbiamo osservato fin qui l'approccio critico al nostro poeta.

