



UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

Milano

Dottorato di ricerca in Storia e letteratura dell'Italia moderna e
contemporanea

Ciclo XXII

S.S.D: L-FIL-LET/11

Memoria e innocenza.

Sulla poetica critica di Giuseppe Ungaretti

Coordinatore: Ch.mo Prof. Danilo ZARDIN

Testi di dottorato di Massimo

Migliorati

Matricola 3580184

Anno Accademico 2009/2010

Sommario

INTRODUZIONE	3
CAP. 1. MEMORIA E INNOCENZA: UNA CRONOLOGIA.....	12
1.1 GLI ANNI '20 E '30.....	13
1.2 IL PERIODO BRASILIANO.....	29
1.3 GLI ULTIMI SCRITTI (1943-1970).....	71
1.4 ALCUNE CONSIDERAZIONI E PROPOSTE.....	90
CAP. 2. AGOSTINO E PLATONE (E BERGSON)	101
2.1 BERGSON	121
CAP. 3. LA MEMORIA UNGARETTIANA E LA LEZIONE DI VICO	134
3.1 LA MEMORIA DI VICO.....	143
CAP. 4. IL TEMA DELLE ORIGINI IN VICO E IN UNGARETTI	168
CAP. 5. L'INNOCENZA UNGARETTIANA E LA LEZIONE DI VICO	185
CONCLUSIONE	216
BIBLIOGRAFIA PER UNGARETTI CRITICO:	219

Introduzione

Giuseppe Ungaretti non fu solo il grande poeta che si conosce, fu anche critico d'arte e letterario, traduttore e uomo di cultura, inoltre svolse un importante ruolo di collegamento fra le lettere italiane e le francesi, per circa un cinquantennio. Se la sua poesia ha stimolato numerosissimi studi e saggi, non così la sua attività di critico letterario, che è stata oggetto di pagine specialistiche ma, crediamo, non ha ancora avuto l'attenzione sistematica che merita. Le carte critiche saranno l'oggetto della presente indagine. Il compito che ci prefiggiamo, però, non è indagare i motivi di quel minore interesse, alcuni facilmente intuibili, e dei quali si può far cenno: innanzitutto la più limitata circolazione degli scritti che, fino al 1974, erano sparsi su molte riviste spesso introvabili; inoltre il volume di *Saggi e interventi*, pubblicato quattro anni dopo la morte, non può vantare, comprensibilmente, la grande diffusione delle poesie; inoltre l'altra cospicua parte di scritti, che integra e completa la prima pubblicazione, è stata disponibile a tutti i lettori solo dal 2000 (anche se parti di questo materiale erano già state pubblicate in varie sedi), anno in cui è stato pubblicato il secondo autorevole volume presso Mondadori, che contribuisce ad illuminare ulteriormente l'attività letteraria di un autore che si svela sempre più complesso man mano si riesce a tracciarne un profilo non limitato alla innovativa produzione poetica. Tutto questo non significa che molti interessanti studi riguardanti l'attività critica non siano stati prodotti, anzi; avremo modo di farvi più volte riferimento, ma l'elemento che ora ci preme mettere in rilievo è alcune peculiarità degli scritti critici del poeta.

Uno degli elementi distintivi che rendono questa attività singolare è l'utilizzo di termini che ritornano nel corso dei decenni; gli stessi termini impiegati per

giustificare la propria poetica tornano in sede critica e servono all'interpretazione delle opere altrui, assurgendo quindi a rango di categorie di un sistema critico che Ungaretti costruisce nel tempo. Ci riferiamo, per fare qualche esempio, a 'memoria', 'innocenza', 'durata', 'oblio', 'sogno', 'assenza', impiegati dal poeta *ad hoc* per l'indagine critica militante o nelle lezioni della docenza universitaria. In un saggio di qualche anno fa, Franco Di Carlo descrive lucidamente il vocabolario critico di Ungaretti: «certamente è da evidenziare, nella sua flagrante originalità, la novità della “parola critica” ungarettiana, la sua disposizione naturale, autentica, immediata, all'oralità, alla dizione fonico-gestuale, quasi alla “teatralità” ed alla vocalità recitante, più che a una resa scrittoria in sé totalmente succuba di una sua funzione mediatrice e riflessa, pensata, geometrizzante, non spontanea. Il “disegno” critico di Ungaretti si sviluppa, perciò, in base alla sua imponderabile incompiutezza e non-finitezza, alla sua “attonita” polivalenza segnico-verbale, alla sua continua tensione non-realizzata, non-risolta, se non per improvvisi barlumi e bagliori critico-inventivi. Di qui il valore trasfigurativo, evocativo più che esattamente definito, circoscritto e determinato, del linguaggio critico ungarettiano»¹.

La citazione ci sembra un'efficace premessa al discorso che faremo nelle prossime pagine, poiché identifica alcune ragioni dell'opacità dei testi critici ungarettiani, che non dipende solo dal vocabolario ma in esso se ne può rinvenire qualche causa. Una simile terminologia identifica alcuni concetti, declinati in modo personale, che fungono da vere e proprie categorie; similmente accade per l'uso di etichette storiografiche la cui portata tradizionalmente intesa viene modificata, come accade per 'Umanesimo' o 'Romanticismo' o 'Barocco'. Tali vocaboli e classificazioni ritornano lungo tutto l'arco della cinquantennale attività di critico e quindi, gradualmente, si modificano, si precisano, vengono applicati a contesti e autori differenti,

¹ FRANCO DI CARLO, *Ungaretti critico*, «Otto/Novecento», V (1981), 2, pp. 109-128 : 114.

subendo così modificazioni talvolta minime, talvolta importanti. L'insistenza dell'autore su concetti eccentrici rispetto a quelli in uso nella pratica critica più tradizionale, militante o accademica che sia, unita alla loro resistenza nel tempo (si rinvengono anche nella lezione su Leopardi tenuta alla Columbia University, nel 1964), dà origine, nel corso degli anni, ad un vero e proprio 'sistema critico' personale², basato proprio su questi concetti e alcune convinzioni (per esempio la tripartizione della storia della letteratura italiana in Origini, Umanesimo e Romanticismo) che fungono da pilastri e termini di paragone, sulla base dei quali formulare i propri giudizi. Un sistema nel quale gli autori e le opere vengono analizzati, che costituisce una sorta di personale setaccio grazie al quale scovare le eventuali perle e distinguerle dai comuni ciotoli.

A ciò si aggiunga che le indagini e lo studio dell'opera altrui hanno sempre una funzione autocritica. Ungaretti cioè, leggendo o interpretando criticamente la poesia di un altro autore, mette alla prova la propria poetica e la propria poesia, ne trae suggestioni, vaglia la tenuta delle proprie convinzioni, in un rapporto di scambio in cui è spesso difficile stabilire il discrimine di questa 'partita doppia', perché è sempre in atto un commercio che implica inevitabilmente sia il dare sia l'avere³. Il sistema critico personale è chiaramente stato formulato anche, se non soprattutto, per la propria poetica, rimuginando le proprie ragioni di poesia. Tale caratteristica, a nostro avviso, non è senza prezzo, infatti ne limita le possibilità d'impiego ad un ristretto novero di autori. In particolare, la sua possibilità di mettere in risalto

² Di Carlo parla della necessità di Ungaretti «di stabilire e realizzare un "sistema" critico, sia pure "aperto"», ivi, pp. 115-116.

³ «I classici della tradizione lirica italiana divengono vere e proprie "cavie" per una lettura diretta a scavare dentro di sé i motivi informativi della propria "natura" di poeta e di uomo, della propria biografia espressiva e ideologico-letteraria. La critica ungarettiana si trasforma, perciò, in autocritica, in "empatia" mimetica e solidale nei confronti del testo letterario da decifrare [...] il "discorso critico" ungarettiano si fa chiarificazione intima, scoperta di sé nella dimensione orfico-religiosa, bipolare e convergente, di autore-lettore, di poeta-interprete. L'indagine critica di Ungaretti svolge, dunque, la storia, tormentata e inquieta, della propria anima, accompagnando, drammaticamente, il movimento coscienziale e sentimentale con quello del suo *poiesin* lirico creativo (scritti di *poetica*) da una parte, ed elaborando direttamente sui testi e gli autori analizzati, il proprio metodo d'approccio critico, dall'altra (scritti di "critica")», ivi, pp. 110-111 (corsivo originale).

le peculiarità della poesia altrui sono minime se il sistema è applicato ad autori le cui opzioni di poetica risultano distanti; esso, infatti, funziona bene per quegli autori i cui presupposti di poetica sono in sintonia con quelli del suo creatore. L'atteggiamento critico di fondo di Ungaretti è quello di chi si avvicina all'opera altrui per capire quali siano gli elementi in comune con la propria e per, eventualmente, rilevare i tratti che le separano e che stridono; l'atteggiamento è quello di chi, dotato di una propria poetica forte, per certi versi irrinunciabile, verifica quanto l'opera in esame si avvicini ad essa. Perciò quando quelle scelte di poetica sono compatibili con l'opera e l'autore, vedi Petrarca o Leopardi o Mallarmé (le cui opere hanno contribuito in modo fondamentale alla formazione dello stesso Ungaretti, per cui si potrebbe anche parlare di una circolarità viziosa nell'esercizio critico ungarettiano: in grado di leggere fruttuosamente solo gli autori che hanno contribuito a delinearne la poetica), i risultati sono di sicuro valore; viceversa, quando le opere o gli autori sono distanti o semplicemente diverso è il modo di intendere l'arte – è il caso di Manzoni – spesso i risultati sono poco rilevanti. Nei primi articoli, negli anni '20, alcuni passaggi chiave di quel sistema sono spesso solo accennati, abbozzati, e si comprende: tale sistema era ancora in fase di costruzione e di verifica. Questo introduce una difficoltà in più rispetto alla terminologia impiegata, originale rispetto al vocabolario critico in uso in quegli anni e anche dopo. Tali opacità vengono chiarite, anche all'autore, solo con l'insistenza della riflessione, tramite una chiarezza acquisita negli anni, dopo che vengono ripresi in contesti o articoli differenti. Nella successione delle rimodulazioni, nell'ampliamento della riflessione, alcune connotazioni di quei concetti vanno perse (la valutazione negativa dell'innocenza, assimilata alla ferocia dell'uomo-bestia che ha perso la consapevolezza di ciò che è bene e di ciò che è male), altre vengono accantonate per essere riprese più avanti negli anni (ad esempio le implicazioni non strettamente artistiche bensì civili e religiose della stessa

innocenza). Se alcuni tratti vanno persi, altri si chiariscono e si rafforzano, dando al sistema una mobilità che ha la fisionomia di una evoluzione, di una maturazione⁴.

Questa instabilità del significato dei termini è uno dei motivi che rendono non sempre immediato il contenuto degli scritti critici ungarettiani, ma è anche uno dei motivi del loro fascino⁵. Ciò che rende ulteriormente complessa l'interpretazione dei concetti capisaldi della critica ungarettiana è la loro malleabilità, la loro applicazione spesso originale, la loro notevole estensione, si pensi al concetto di memoria, per fare un esempio. L'impiego molteplice e vario che ne fa Ungaretti rende difficile, per ognuno di essi, stabilire fino a che punto l'interpretazione e l'uso dell'autore siano di natura estetica o storiografica o filosofica. Dice bene Machiedo: «La critica di U. è una sfida anche per la delicatissima *traduzione terminologica* imposta a chiunque non si lasci sopraffare e ne tenti un più preciso inquadramento teorico o/e storico-letterario»⁶. Secondo questa indicazione, abbiamo deciso di non lasciarci sopraffare e di tentarne un più preciso inquadramento, almeno teorico. Per farlo abbiamo scelto di concentrare l'attenzione su due dei vocaboli che abbiamo elencato: memoria e innocenza, perché ci sembrano i più significativi e perché sono i due che ricorrono lungo tutta l'attività di critico, militante prima, accademico poi, a differenza di altri (durata e assenza,

⁴ Tale evoluzione è, probabilmente, frutto di un atteggiamento che Machiedo definisce così: «Senza possedere denotazioni e connotazioni, U. ha studiato per anni, in maniera perseverante, il “dilatamento” semantico della parola», MLADEN MACHIEDO, *Riflessioni sull'Ungaretti critico*, in *Atti del Convegno Internazionale su Giuseppe Ungaretti. Urbino 3-6 ottobre 1979*, Urbino, 4Venti, 1981, I, pp. 355-365 : 363.

⁵ Di Carlo parla di «carattere “frammentario”, dilatante, ma anche a volte approssimativo per eccesso di suggestione, della “parola critica” ungarettiana [...] la sua indeterminatezza, la sua vaga indefinitezza»; inoltre dice che «la “parola critica” (e poetica) deve suggerire più che schematizzare (assolvere e condannare), attraverso la rilevanza religiosa della sua polivalente “essenza”, non-oggettivata, smaterializzata, fatta non solo di elementi fonico-sonori, ma soprattutto semantici e significativi (sul piano etico oltre che espressivo), che sappiano conciliare le realtà col mistero, l'ideologia, la storia con la forma, il “verbo”, la sua metaforizzazione, per mezzo di una “parola” miracolosa, magica, sacra e tecnicamente inoppugnabile, e ordinatrice, geometrizzante, risolutiva, naturale, primitiva e insieme composita, simbolica, allusiva, dotata di un potere superiore che è di ordine metafisico, infernale e divino nello stesso tempo» (FRANCO DI CARLO, *Ungaretti critico*, cit., p. 114 e 117-118).

⁶ MLADEN MACHIEDO, *Riflessioni sull'Ungaretti critico*, cit., p. 358 (corsivo originale).

per fare qualche esempio), di cui riscontriamo un impiego limitato nel tempo.

La prima parte dello studio è dedicata alla ricognizione delle occorrenze dei termini lungo l'arco descritto dagli scritti critici, dalla metà degli anni '20 alla metà degli anni '60; inoltre se ne tenta una precisazione del contenuto, in funzione della loro effettiva applicazione, man mano che il significato evolve nel sistema critico ungarettiano. La loro ricorrenza ne determina una continua evoluzione, un affinamento progressivo che comporta l'accoglimento di nuove sfumature di senso e l'accantonamento di altre, ritenute non più funzionali. Per rilevare queste modificazioni, in cui il tempo è dimensione non estranea, ci è parso utile leggere gli scritti critici secondo un ordine cronologico. Si tratterà perciò di rintracciare tutti i luoghi in cui Ungaretti usa tali termini per poterne desumere, tenendo conto del contesto, il valore e le variazioni. In questo modo si tenterà di attraversare la produzione critica del poeta (che comprende non solo i saggi o gli articoli giornalistici ma anche le lezioni universitarie, le quali sono concrete operazioni critiche), tentando la ricognizione più ampia possibile e, a quanto ci risulta, non ancora tentata. Il risultato sarà una esposizione sistematica delle ricorrenze dei suddetti termini, che registri la variazione del loro significato e ci suggerisca qualche osservazione dal quadro complessivo così ottenuto. In particolare, anticipiamo, Ungaretti insiste su alcune implicazioni, costanti, di questi concetti fino ai primi anni Trenta: in seguito si evidenzia una progressiva dilatazione e maggiore articolazione dei concetti stessi, in corrispondenza del periodo brasiliano, fino a giungere ad una definitiva stabilità negli interventi degli anni compresi tra i Quaranta e i Sessanta.

La seconda parte sarà dedicata, invece, a mettere in evidenza l'influsso esercitato da due autori, Agostino e Bergson, sulla concezione della memoria di Ungaretti e, nel più ampio recinto della poetica, di Giambattista Vico. Se

del rapporto che lega Ungaretti al secondo è già stato detto molto, l'influenza del primo non è stata ancora messa nella dovuta luce. L'accostamento di Ungaretti a Bergson, infatti, non rappresenta una novità, anzi: alcuni autori ne hanno fatto oggetto privilegiato di studio⁷. Filosofi prediletti dal poeta, veri e propri *maîtres à penser*, furono anche Platone e Vico ma, tra i coevi, nessuno ebbe l'importanza di Bergson. È risaputo, del resto, che Ungaretti ne seguì personalmente le lezioni al Collège de France e che nutriva una solida stima verso la sua opera. Anche una conoscenza imperfetta di quelle teorie permette, leggendo gli scritti critici del poeta, di cogliere che l'uso di vocaboli come 'memoria' o 'durata' sono influenzati dalle speculazioni bergsoniane. Ungaretti stesso cita molte volte il filosofo e, nel 1924, dedica due articoli⁸ apparsi su «Lo Spettatore Italiano», ad una breve esposizione dell'estetica e allo stile del francese. Un altro filosofo che ebbe su Ungaretti un'influenza notevole, ma molto meno studiata, è Agostino di Ippona; il quale ha dedicato pagine molto importanti alla memoria, sia nelle *Confessioni* sia nel *De civitate Dei* e che appare, soprattutto nelle pagine delle lezioni brasiliane, un autore fondamentale nell'ispirare la critica e le lezioni stesse, così da diventare un punto fermo della poetica, come confermano alcune frasi tratte dalle lettere di Ungaretti a Bigongiari. Agostino, inoltre, è un autore che risente delle teorie neoplatoniche e che, a sua volta, influenza Bergson; egli si pone cioè come punto medio di collegamento fra filosofo francese, appunto, e Platone, entrambi autori fondamentali per la formazione ungarettiana; la sua

⁷ Tra i contributi più recenti si vedano: PAOLA MONTEFOSCHI, *Bergson e la poetica di Ungaretti*, in EADEM, *Ungaretti. Le eclissi della memoria*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1989; FAUSTO CURI, *Durata reale e poesia. Sul rapporto fra il primo Ungaretti e Bergson*, «Studi di Estetica», 1995, 11, pp. 189-222; ROSITA TORDI CASTRIA, *Ungaretti e i suoi maîtres à penser*, Roma, Bulzoni, 1997; ROSARIO GENNARO, *Le patrie della poesia. Ungaretti, Bergson e altri saggi*, Fiesole, Cadmo, 2004; ERNESTO LIVORNI, «In sé da simulacro a fiamma vera / errando». *La poesia di Ungaretti da Platone a Bergson*, in *Giuseppe Ungaretti. Identità e metamorfosi. Colloquio Internazionale, Lucca, 4-6 aprile 2002*, a cura di Lia Fava Gazzetta, Rosario Gennaro, Maria Lusi e Franco Musarra, Lucca, maria pacini fazzi editore, 2005, pp. 211-246.

⁸ GIUSEPPE UNGARETTI, *L'estetica di Bergson* e IDEM, *Lo stile di Bergson*, ora si possono leggere in GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di Mario Diacono e Luciano Rebay, Milano, Mondadori, 1974, pp. 79-86 e 87-89.

importanza è, dunque, decisiva⁹.

Anche l'influenza della filosofia vichiana non è, a nostro parere, ancora stata messa in risalto come meriterebbe. La terza, la quarta e la quinta parte di questo studio sono dedicate appunto a far emergere quanto importante sia la conoscenza delle tesi del filosofo napoletano per l'attività critica di Ungaretti maturo. Il quale non solo ha dedicato due conferenze brasiliane, *Influenza di Vico sulle teorie estetiche d'oggi* e *Posizione storica e grandezza di Giambattista Vico* ma, ogni volta che ne ha fatto cenno, ne ha sempre parlato in termini di grande approvazione. La conoscenza e l'influenza delle tesi di Vico si palesano proprio nella elaborazione dei concetti di memoria, sia nella sua relazione con la fantasia quando viene intesa come facoltà intellettuale, sia per l'importanza di un possibile ritorno alla condizione originaria dell'uomo e al recupero di una primitiva innocenza. Questo tema, ripreso dallo *Zibaldone* leopardiano, dopo lo studio delle teorie vichiane, assume una primazia che non aveva e diventa motivo centrale degli ultimi scritti. L'influenza di Vico, inoltre, è ben più profonda di quanto si possa dire in poche righe, se Ungaretti giunge a considerarlo un maestro morale¹⁰ e a trarre, anche dalla lettura delle sue opere, la suggestione che lo condurrà alla ricerca di una lingua originaria e sacra. Inoltre le teorie del napoletano lasciano qualche traccia anche nella formulazione del concetto di innocenza che, a prima vista, potrebbe sembrare assai distante dagli argomenti che hanno occupato il filosofo.

Da ultimo ci pare utile sottolineare quella che crediamo la novità metodologica del presente lavoro, a partire da una osservazione elementare: la critica si è ampiamente esercitata sia sulla memoria sia sull'innocenza,

⁹ Ha detto bene Livorni: «da riflessione ontologica della linea filosofica che da Platone conduce a Bergson [...] per il poeta italiano richiede la mediazione necessaria del pensiero di Sant'Agostino», ERNESTO LIVORNI, *Avanguardia e tradizione. Ezra Pound e Giuseppe Ungaretti*, Firenze, Le Lettere, 1998, pp. 308.

¹⁰ È quel che si evince dalle affermazioni che si possono leggere in GIUSEPPE UNGARETTI, *Influenza di Vico sulle teorie estetiche d'oggi*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 359.

analizzando il loro ruolo nella produzione poetica più che nell'attività di critico, cogliendo le diverse implicazioni, le modalità con le quali interagiscono nei vari ambiti della produzione ungarettiana, poesia, prosa d'arte o scritti critici che siano, *dando per scontato ciò che il concetto di memoria e di innocenza significano*. L'originalità di metodo che qui si rivendica poggia sulla distinzione in base alla quale un conto è illustrare le implicazioni del concetto nelle opere o nei testi critici del poeta, un conto è tentarne una definizione il più possibile precisa, rimanendo all'interno del sistema di valori e opzioni artistiche e filosofiche che Ungaretti ha costruito in quanto uomo di cultura. Gli studi condotti finora, infatti, hanno fatto ricorso ai concetti di memoria e di innocenza accogliendone il valore vulgato, tralasciando le peculiarità che vengono loro attribuite dal poeta. Diverso è il tipo di indagine da svolgere, e che qui ci proponiamo di condurre, se l'obiettivo è determinare, di volta in volta, il significato preciso del concetto. Il nostro tentativo sarà perciò scandito in due fasi: nella prima tenteremo di dare una definizione di quei termini che, anticipiamo, sarà non univoca, passando in rassegna i *loci* in cui Ungaretti li impiega; nella seconda cercheremo di far emergere le implicazioni di tali concezioni identificando quali siano le opere o gli autori che hanno influenzato Ungaretti talvolta, come vedremo, in modo determinante.

Cap. 1. Memoria e innocenza: una cronologia

Conoscere bene uno scrittore è sempre, in primo luogo, sapere stabilire il contenuto preciso che hanno per lui le parole.

Ogni scrittore d'un certo valore, dà un senso nuovo alle parole che usa. Quindi in primo luogo, dovrete sempre proporvi, avvicinandovi ad uno scrittore, un problema di vocabolario da risolvere.

Capisaldi della poetica ungarettiana come il concetto di memoria e di innocenza, che tornano nei pensieri del poeta lungo tutta la carriera letteraria, non potevano non subire modifiche e aggiustamenti. La lettura degli articoli di critica letteraria o delle lezioni universitarie fa emergere che il significato attribuibile a concetti come questi varia, anche molto, da contesto a contesto, anche se poi le accezioni più importanti non possono essere che alcune. Per ritrovarle è necessaria però una rilettura complessiva degli scritti critici ungarettiani, quanto più sistematica possibile che, a partire dai *loci* in cui il poeta ha usato quel termine o ad esso ha fatto riferimento, ne metta in rilievo il significato o la sfumatura. La rassegna che segue ha solo l'obiettivo di riunire preliminarmente questi riferimenti e ricavare qualche suggerimento provvisorio. Un approfondimento dell'analisi e alcune conclusioni più argomentate saranno gli obiettivi delle pagine successive. Ci è sembrato più agevole, anche ai fini della consultazione, suddividere l'esposizione dei rilievi in tre momenti cronologicamente distinti: 1) dalla metà degli anni '20 alla metà degli anni '30, ossia fino al trasferimento in Brasile (1937); 2) l'esperienza universitaria a S. Paolo, comprese entrambe le conferenze su

Vico e alcune lezioni tenute a Roma, vale a dire fino ai primi anni Cinquanta, che corrisponde a quei testi riportati nella seconda parte del volume *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*; 3) gli ultimi scritti, compresi nella sezione *Saggi e scritti vari* del volume che raccoglie *Saggi e interventi*, dagli anni Quaranta agli anni Settanta. La lettura seguirà quindi un ordine cronologico e progressivo, anche se non terrà rigidamente conto della datazione dei testi, che è attribuito rilevante ma non discriminante, dal momento che Ungaretti stesso era solito riprendere parzialmente idee e osservazioni per rielaborarne nuovi esiti; il rispetto scrupoloso della cronologia non è quindi un elemento imprescindibile ai fini del recupero del pensiero ungarettiano. Via via che si esporranno i luoghi in cui Ungaretti ha impiegato i termini di memoria e innocenza avremo anche l'agio di commentare brevemente le implicazioni.

1.1 Gli anni '20 e '30

La prima menzione di un certo rilievo critico dei concetti di memoria e di innocenza, quest'ultima non ancora definita con questo termine, si trova nell'articolo *Barbe finte* (1926). Con la vena polemica che caratterizza i primi scritti, Ungaretti commenta alcune prese di posizione di «Conscientia», una rivista d'arte che, dice il poeta, avrebbe la presunzione di mettere ordine nelle cose della letteratura italiana. In particolare prende di mira i firmatari di due articoli, che lo spingono ad esporre la propria convinzione sulla lingua e la poesia italiana.

Quando dalla profondità dell'uomo, dalla memoria vengono in luce le apparizioni, la parola, necessariamente, s'impregna di canto e si muove entro limiti d'una semplice perfezione¹¹.

¹¹ GIUSEPPE UNGARETTI, *Barbe finte* (1926), in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 117-122 : 120.

È una dichiarazione di poetica a tutti gli effetti, che si può commentare lamentandone la genericità: si fa riferimento alla profondità dell'animo umano e alla perfezione dell'opera d'arte, concetti ad uno stadio elementare di elaborazione. Ungaretti però qui richiama e mette in stretta relazione, quasi di causa-effetto, la memoria e la «semplice perfezione», una formula che non è distante dall'innocenza che apparirà negli scritti di poco posteriori.

Il primo testo in cui Ungaretti parla esplicitamente di innocenza e di memoria è un articolo, spesso citato, del maggio 1926, apparso su «Il Mattino»; l'articolo è intitolato, appunto, *Innocenza e memoria*¹². Il testo è complesso per una serie di motivi: vi compaiono alcuni concetti eccentrici, nel senso a cui abbiamo già accennato; idee che, a tutta prima, sembrano termini ideali cui riferirsi piuttosto che concetti già padroneggiati e sistemati; termini di riferimento che, considerando la cronologia degli scritti, troveranno la loro formulazione più compiuta anni dopo: quei vocaboli che non sono attinti da un lessico specialistico ma sono recuperati direttamente dagli studi filosofici che avevano formato il giovane Ungaretti. Data la destinazione dell'articolo, l'ampiezza non può essere quella del trattato e ciò non giova alla chiarezza complessiva ma sono presenti alcuni elementi che fonderanno l'attività critica del poeta.

Il contenuto è, brevemente, questo: prendendo le mosse dall'idea «dell'arte come elusione», Ungaretti sostiene che dopo Petrarca essa si sia data al vizio; nell'Ottocento poi, a causa dell'antinomia individuo/società che ha raggiunto livelli insopportabili, è nata addirittura una «sete d'elusione», che ha i connotati di uno «spasimo quasi religioso». Da ciò ha origine, per contrasto, una «parola allucinante di memoria» e «colma di presentimento», frutto della «speranza inappagabile d'innocenza» di quel secolo e dei due suoi maggiori

¹² GIUSEPPE UNGARETTI, *Innocenza e memoria* (1926), in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 129-131 e 132-134 (il volume ne riporta due versioni in italiano ed una in francese, apparsa su «La Nouvelle Revue Française», nel novembre del 1926, che si può leggere alle pp. 135-138).

poeti: Leopardi e Mallarmé. Una speranza d'innocenza che è figlia «dell'illusione d'aver abbracciato il tempo infinito». Del resto le questioni che muovono la poesia degli «artisti del primo Novecento»¹³ sono proprio l'innocenza e la memoria. L'innocenza è qualcosa di conosciuto, continua il poeta, di esperito negli anni di guerra e di «rivolgimenti», mentre la memoria pare svanita, incapace degli effetti benefici che le vengono solitamente attribuiti, essendo l'uomo costretto a fidarsi unicamente dell'istinto, la vita ridotta a semplice oggetto. In queste condizioni l'uomo cerca la meraviglia nel sogno; e se, complici alcune teorie in voga, come la neonata psicanalisi di Freud, alcuni pensano di fondare l'arte «sopra immagini venute in mente senza volere» (stoccata polemica al Surrealismo) altri impiegano positivamente queste teorie per «allargare all'intelligenza il campo d'esplorazione e in conseguenza arricchire la memoria». Grazie all'opera di alcuni, quindi, la memoria viene svalutata, intesa come bagaglio di esperienze o stimoli o motivi a cui attingere; sennonché «il rifiorire attuale del cattolicesimo non indica che la memoria sta ormai rivendicando ogni suo diritto?». Anche per questo il futuro dell'arte, nelle previsioni di Ungaretti, è roseo e non si potrà «affidare la parte del burattino alla memoria, e all'innocenza quella dell'oracolo». Una volta ricondotta l'innocenza nell'oscuro della memoria, conclude, le lusinghe saranno vane.

Di questo testo, che per comodità sigliamo 'A', esistono altre due versioni: una ancora in italiano, che chiamiamo 'B', pubblicata qualche mese dopo, nell'ottobre del '26 su «L'Italiano» di Bologna, e una in francese (sigla 'C') pubblicata su «La Nouvelle Revue Française», il primo novembre dello stesso anno. Secondo le ipotesi di Rebay e Diacono¹⁴, il testo sarebbe stato modificato prima per la destinazione francese e solo in un secondo momento

¹³ Perifrasi per riferirsi alla propria opera: emerge qui per la prima volta il vezzo di indirizzare a ipotetiche terze persone osservazioni che, in realtà, sono affermazioni di valore autoesegético: GIUSEPPE UNGARETTI, *Innocenza e memoria*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 130.

¹⁴ LUCIANO REBAY e MARIO DIACONO, *Note. Scritti letterari 1918-1936*, in GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 904-907.

ulteriormente rimaneggiato per la rivista bolognese. Le due redazioni risultanti, quella in italiano e quella in francese, non sono tra loro significativamente differenti, se si esclude una pagina della versione in francese (non rilevante ai fini del nostro discorso) in cui Ungaretti mette a confronto Leopardi e Mallarmé. Più importa notare che in B sono aggiunte alcune osservazioni, in apertura e in conclusione, in cui Ungaretti esplicita alcuni passi che in A erano rimasti solo accennati; inoltre il tono complessivo dell'articolo pare più ponderato, meno legato all'occasione, essendo caduti alcuni riferimenti a fatti contingenti (ad un articolo precedentemente pubblicato; alla polemica sull'impiego artistico delle teorie freudiane; e il riferimento al cattolicesimo che, nel contesto, non trovava adeguata giustificazione). La versione B è cioè più meditata e focalizzata sulle questioni inerenti l'arte; dal nostro punto di vista è perciò più utile, in riferimento ai contenuti che vogliamo appurare.

Rileggere le aggiunte può quindi aiutarci a chiarire alcuni passi; per esempio: la questione dell'«arte come elusione», dell'arte che non sa più annodare relazioni col divino, in B è ben altrimenti spiegata: esisteva un tempo in cui i poeti potevano facilmente rappresentare il soprannaturale e la poesia era «inno d'abbandono in Dio», col Petrarca nasce il sospetto che la natura non sia l'immagine stessa di Dio, di conseguenza la sua rappresentazione non fu più così semplice: «La poesia cessò d'essere verbo del Signore»¹⁵. La divinità fu allora allontanata fino a divenire inconoscibile e solo dalla memoria potevano giungere apparizioni della natura che un tempo si era contemplata; questo gioco di riflessi sarebbe la gabbia, la «profondità» entro cui l'uomo è rinchiuso, la sua memoria. I poeti, cercando di manifestare la loro religiosità senza speranza, dovettero perciò rivolgersi all'Olimpo pagano, dove i simboli della creazione erano già bell'e pronti, trasformando così la poesia in strumento di distrazione.

¹⁵ GIUSEPPE UNGARETTI, *Innocenza e memoria*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 132.

Nell'apertura di A Ungaretti fa riferimento, poi caduto, ad un articolo di pochi giorni prima, *Dall'estetica all'Apocalisse o i denti di Zimbo*¹⁶, dove aveva discusso «del subisso della memoria»¹⁷. In particolare l'Ottocento qui è visto come «il secolo presuntuoso della memoria. Accatastando memorie gli pareva di strappare il segreto anche a Dio»¹⁸; qui 'memorie' è sinonimo di reperti archeologici, vista la grande diffusione che ebbe l'archeologia nel XIX secolo, e il loro accumulo è un'attività connotata negativamente, presuntuosa appunto, se l'intenzione è quella di chiarire un segreto che pertiene solo a Dio. In B questo passo è ripreso e così diluito:

la presunzione dell'uomo è tale nell'Ottocento, che mette sull'altare la propria memoria. È il secolo della filologia, dell'archeologia, dell'antropologia, dell'etnologia, della filosofia. Il globo è frugato. Non gli lasciano un dito d'oscurità. È il secolo dei fiutatori di mummie e degl'ingegneri¹⁹.

Questa affermazione ci aiuta a chiarire quale sia il vizio in cui cadde la poesia nell'Ottocento, evidentemente un uso distorto della memoria, a causa dell'eccessivo e morboso ricorso alle discipline storiche, che sono discipline che scavano nella memoria dell'uomo, all'esaltazione che questo secolo ne fece. Una morbosità che ha fatto scandagliare il globo senza lasciargli «un dito d'oscurità», che ha avuto la presunzione di frugare il più recondito mistero ma che, soprattutto, ha fatto mettere la memoria su un altare per adorarla come fosse un sostituto della divinità. Con la memoria si può avere anche un rapporto negativo, se è ridotta ad una sorta di idolo, a cui gli uomini sacrificano il loro genuino rapporto con il divino, che è essenzialmente

¹⁶ GIUSEPPE UNGARETTI, *Dall'estetica all'Apocalisse o i denti di Zimbo* (1926), in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 123-128.

¹⁷ GIUSEPPE UNGARETTI, *Innocenza e memoria*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 129.

¹⁸ GIUSEPPE UNGARETTI, *Dall'estetica all'Apocalisse o i denti di Zimbo*, cit., p. 125.

¹⁹ GIUSEPPE UNGARETTI, *Innocenza e memoria*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 133.

mistero, tentando di svelare ogni implicazione del non conosciuto, sostituendo il divino con la memoria stessa.

In *Dall'estetica all'Apocalisse*, un articolo pubblicato pochi giorni prima, il riferimento alla memoria è anche un altro: nel Novecento, ci dice Ungaretti, «la guerra dimostrò come il progresso massimo, l'artificio sovrano riconducano alla natura vergine, alla conoscenza mistica della realtà, ci scavino sotto i piedi l'inferno. Tanti sforzi per abbracciare la memoria concorrevano ad abolirla»²⁰: in questo caso la memoria è intesa come radice della civiltà, come insieme di fatti ed eventi comuni da cui si originano i valori condivisi. Ungaretti vi fa riferimento per sottolineare il ruolo di collante civile, nel senso che la memoria esercita anche una indubbia funzione di coesivo sociale. A conferma di questa lettura si deve tener conto che in B, quando Ungaretti tenta di chiarire cosa sia l'innocenza, essa viene messa in relazione con la memoria, che negli anni della guerra pareva «abolita». L'idea di memoria²¹ a cui Ungaretti si sta rifacendo è, in quest'ultimo passaggio, ben diversa da quella cui ci si rapportava nell'Ottocento, poiché non avrebbe senso lamentarne l'assenza (insieme alla consapevolezza della memoria, ossia il trarre insegnamento dagli eventi accaduti) se considerata negativa; siccome dal contesto è chiaro che quest'assenza influisce negativamente sulle circostanze, ciò significa che la memoria a cui pensa Ungaretti è una memoria connotata positivamente, è quella memoria sede delle ragioni civili che regolano la pacifica convivenza tra gli uomini.

Sulla base di queste osservazioni si può temporaneamente affermare che intorno alla metà degli anni Venti la concezione della memoria di Ungaretti non è ancora univoca e, anzi, oscilla tra una considerazione negativa, quando viene posta sull'altare dalla scienza ottocentesca, considerata quasi un idolo²²,

²⁰ GIUSEPPE UNGARETTI, *Dall'estetica all'Apocalisse o i denti di Zimbo*, cit., pp. 125-126.

²¹ Qui Ungaretti, con un procedimento accumulativo, riunisce nel termine memoria il significato proprio del termine e l'influenza che la memoria esercita sulla società.

²² La poesia dell'Ottocento «si teneva stretta nei limiti temporali, che tutt'al più *deificava la memoria*»; GIUSEPPE UNGARETTI, *La poesia contemporanea è viva o morta? Intervista con G. B. Angioletti*

ed esaltata al punto da farne pretesto di scandaglio dei misteri dell'ambito umano; ed una considerazione positiva, quando le viene riconosciuta una funzione civile, di salvaguardia di quei valori umani che dovrebbero impedire agli uomini di farsi la guerra. D'altro canto non andrà dimenticato che nella parte di A poi caduta, la memoria viene considerata come un deposito a cui le coeve teorie sul sogno contendono il ruolo di bacino di esperienze, stimoli, motivi, bacino da cui l'arte può attingere; mentre quelle teorie affidano all'inconscio tale ruolo di deposito. Questo ruolo positivo assegnato alla memoria, intesa, ripetiamo, come custode di esperienze, è destinato a ritornare cospicuamente nella teoria critica ungarettiana.

Per quanto riguarda l'innocenza, dopo averla nominata come uno dei contributi più significativi della letteratura ottocentesca, che ha avvertito «una speranza inappagabile d'innocenza», Ungaretti afferma di sapere com'è fatta: nell'assenza della memoria, della sua funzione ordinatrice e regolatrice degli istinti umani, spiega, l'uomo regredisce ad uno stato pre-civilizzato («non contava più che l'istinto»), brutale, in cui il rifiuto delle possibilità attivate dalla cultura contemporanea fa comprendere al poeta come un uomo possa aggrapparsi ad un'immagine divina costruita con occhi di vetro, regredire ad una condizione semi-primitiva. A questo stadio dell'evoluzione del pensiero ungarettiano l'innocenza è, fondamentalmente, una forma di inconsapevolezza considerata solo nei suoi risvolti positivi: di purezza, d'ingenuità, di semplicità. L'innocenza non è «un'aspirazione filosofica» ma una «esperienza diretta», quasi un'esperienza mistica della realtà. Le frasi finali dell'articolo rimangono le più difficili da decifrare: nelle previsioni del poeta verranno tempi migliori, saranno vanificati i tentativi di «affidare la parte del burattino alla memoria, e all'innocenza quella dell'oracolo»²³. La memoria ridotta ad un simulacro agito da fili ne lascia intuire un uso pilotato, piegato

(1929), in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 188-197 : 196 (corsivo nostro).

²³ GIUSEPPE UNGARETTI, *Innocenza e memoria*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 134.

ad interessi particolari, non immune da scopi prestabiliti (che, probabilmente, è una nota polemica riferita ancora all'uso della psicanalisi in arte); cosa intenda Ungaretti quando parla di affidare il ruolo dell'oracolo all'innocenza è difficile dire. In ogni caso, in quel «domani» le lusinghe della «paurosa, e materna» innocenza saranno vane, perché rimessa al suo «posto oscuro», nella memoria. Torna qui l'accezione positiva della memoria, la sua funzione ordinatrice e regolatrice (quasi di contenimento, come fosse un argine alla smodatezza che può caratterizzare i comportamenti umani), ma si rende anche più chiaro l'attributo quasi belluino dell'innocenza che, come ogni stadio originario, non è solo sinonimo di purezza e di verginità morale. L'aggiunta finale al testo B chiarisce che le lusinghe di questo stato semi-edenico saranno vane poiché saremo tornati a «quel rapporto fulmineo che si stabilisce tra ispirazione e visione, [e] non sarà più invocata nemmeno l'intercessione di emblemi»; in questo stato caratterizzato dalla «lucidità più folle» non sarà necessaria la mediazione di simboli, quali gli dei dell'Olimpo che aveva precedentemente citati. In quel domani carico di memoria sarà ristabilito il rapporto primigenio tra l'uomo e il divino e l'arte non sarà che l'espressione più genuina del binomio ispirazione/visione²⁴.

L'importanza di questo testo risiede in alcune caratteristiche: abbiamo già richiamato che è l'esordio della coppia di termini innocenza e memoria. Esordio non assoluto, visto che in alcuni scritti precedenti si trovano già dei fugaci riferimenti, ma il fatto che il testo stesso abbia per titolo la diade e che essa venga posta al centro delle questioni dibattute, per non dire dell'esplicita affermazione di poetica in esso contenuta, giustifica la sua collocazione tra i testi importanti dell'autoesegesi ungarettiana. Un'altra prova, per quanto indiretta, è da vedersi nella triplice versione in cui è riportato nel volume: tra tutti i testi contenuti è l'unico che può vantare questo privilegio²⁵; inoltre è il

²⁴ «Gesù e l'Addolorata, non saranno più che soste della nostalgia»; ivi, p. 134. La nostalgia è qui riferita a Dio, al rapporto diretto che l'uomo, in particolare il poeta, vuole ristabilire con Dio.

²⁵ «U. scrisse tre versioni di questo testo. Si è ritenuto opportuno riportarle tutte e tre, dato il

primo in ordine cronologico in cui Ungaretti si riferisce esplicitamente alla propria poetica. L'esordio non è solo dei due termini, dunque, ma anche del poeta interprete di se stesso. Un altro elemento che lo rende prezioso è che esso contiene, *in nuce*, una serie di motivi e argomenti che ritorneranno più volte nella poetica e nella critica ungarettiana; ci riferiamo a: l'importanza delle origini culturali dell'umanità («C'è stato un tempo...»²⁶ recita l'*incipit* di B); la questione dell'arte come elusione, quasi pretesto per non affrontare i temi più alti che afferiscono all'uomo, utile «a distrarlo dal proprio stato»²⁷, a scansare gli interrogativi dell'animo umano, piuttosto che l'arte intesa come modalità di avvicinamento al divino; l'importanza della svolta petrarchesca; l'Ottocento come secolo-chiave per intendere l'arte in un modo che ancora ci riguarderebbe; l'instabilità della nozione di tempo; l'importanza attribuita alla poesia per risalire fino ad un'epoca edenica. Su questo testo sarà dunque giocoforza tornare per capire se e come questi temi vengano ripresi e sviluppati²⁸. L'ultima osservazione riguarda il tema del rapporto che il diciannovesimo secolo aveva con la poesia; nell'intervista rilasciata da Ungaretti ad Angioletti²⁹, il poeta afferma: «di fronte alla poesia dell'Ottocento, che si teneva stretta nei limiti temporali, che tutt'al più deificava la memoria, ecco nascere una poesia che brama di ristabilire un rapporto tra la creatura e Dio»³⁰. Specificata la natura della relazione tra quel secolo e la memoria, anche il rapporto tra la poesia e il divino appare finalmente chiarito: se la memoria è feticcio di cose terrene la poesia non è più in grado di collegare l'umano col divino.

Cinque anni dopo, nel 1931, rispondendo all'*Inchiesta mondiale sulla poesia*

valore centrale che il tema ha in tutta la *Vita d'un uomo* ungarettiana»; MARIO DIACONO, *Note*, in GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 904-905.

²⁶ GIUSEPPE UNGARETTI, *Innocenza e memoria*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 132.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Alcuni di questi temi erano stati accennati, ma non più che accennati, anche nell'articolo *Barbe finte* già citato.

²⁹ GIUSEPPE UNGARETTI, *La poesia italiana è viva o morta? (intervista con G. B. Angioletti)*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 188-197.

³⁰ *Ivi*, p. 196.

promossa dalla «Gazzetta del Popolo» di Torino³¹, Ungaretti torna sui concetti di innocenza e memoria ribadendo, in linea generale, quanto già detto ma con alcune aggiunte. Intanto

per il Seicento l'immaginazione nasce dalla memoria. Forse perché c'era il telescopio? Mai come in quel tempo la memoria non s'è identificata nel mestiere; forse il mestiere non sarà mai come allora fonte d'ispirazione³².

La memoria è legata all'immaginazione ma l'ispirazione non necessariamente attinge al deposito mnemonico, potendo far tesoro del mestiere, ossia dell'esperienza e della tecnica. Immaginazione e memoria secondo Ungaretti sono collegate da un nesso di filiazione, quasi che l'una derivi dall'altra. La memoria, aggiunge poi, ha la sua maggiore impresa nell'aver reso possibile la civiltà meccanica ma anche nell'aver esasperato l'antinomia tra individuo e società, antinomia che ha prodotto la guerra. Ungaretti recupera qui alcuni passi già contenuti in *Dall'estetica all'Apocalisse o i denti di Zimbo*, dove parla delle cause della guerra, e specifica «che la macchina, figlia prediletta della memoria, può bendare gli occhi alla memoria»³³; così chiarendo il passo un po' oscuro in cui diceva che nel Novecento «tanti sforzi per abbracciare la memoria concorrevano ad abolirla»³⁴: la macchina, condensato di memoria³⁵ – dal momento che riunisce una serie di soluzioni tecniche nate dall'applicazione dell'ingegno umano –, può indurre l'uomo in un delirio d'onnipotenza che gli faccia credere di essere autosufficiente rispetto al

³¹ Con l'articolo poi intitolato *Naufragio senza fine* (1931), ora si legge in GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 262-266.

³² Ivi, p. 263.

³³ Ivi, p. 264.

³⁴ GIUSEPPE UNGARETTI, *Dall'estetica all'Apocalisse o i denti di Zimbo*, cit., p. 126.

³⁵ «Nel senso della memoria [...] la macchina richiama la nostra attenzione perché racchiude in sé il ritmo, cioè lo sviluppo di una misura che l'uomo ha tratto dal mistero della natura. La macchina è una materia formata, severamente logica nell'ubbidienza d'ogni minima fibra a un ordine complessivo; la macchina è il risultato d'una catena millenaria di sforzi coordinati. Non è materia caotica. La sua bellezza sensibile cela un passo dell'intelletto»; GIUSEPPE UNGARETTI, *Naufragio senza fine*, cit., p. 265.

divino, che lo convinca dell'inutilità del legame con il mistero di Dio. Ed è più chiaro anche su un'altro punto, ripreso da *Innocenza e memoria*: dove sostiene che con il Romanticismo, con cui Ungaretti identifica il secolo diciannovesimo, «riappare una sete d'innocenza»³⁶, che va letto per antifrasi rispetto a quella «sete d'elusione»³⁷ e intesa come un bisogno nuovo di spiritualità a cui le opere di Leopardi e Mallarmé avrebbero dato voce. Nata dall'antinomia tra individuo e società, la sete d'innocenza esprime un disagio sociale che trova nell'arte la possibilità di esprimersi.

Nell'ultima parte dell'articolo Ungaretti si sofferma a descrivere quali rapporti intrattengano la macchina e la memoria, la prima fondata sul ritmo, come il verso («ch'è la macchina più perfetta della poesia»³⁸), il quale permette al poeta italiano di mettersi in comunicazione con i padri, con gli autori delle origini. È qui ribadita l'altra faccia dell'idea ungarettiana di memoria, più ortodossa e congruente con l'attività critica: è l'idea della memoria intesa come tradizione e *corpus* di testi e autori. Che è riconciliabile coll'innocenza «ogni volta che nell'opera è raggiunto l'equilibrio»³⁹. Un equilibrio dato dalla misura con cui, nell'opera, memoria e innocenza si amalgamano.

L'idea della memoria intesa come tradizione di testi e autori è confermata da uno scritto successivo e di grande importanza per la poetica ungarettiana, al punto che un passo fondamentale confluirà nel noto *Ragioni di una poesia*. L'articolo è *Costanza del canto nella poesia italiana*⁴⁰, pubblicato nel 1935. Il passo, molto citato, è quello in cui Ungaretti afferma:

³⁶ GIUSEPPE UNGARETTI, *Naufragio senza fine*, cit., p. 263.

³⁷ GIUSEPPE UNGARETTI, *Innocenza e memoria*, cit., p. 129 e 133.

³⁸ «La macchina può interessare il poeta se, con mezzi poetici, egli scopre ciò che in essa è racchiuso di naturale, di permanente, d'umano, di universale; se, da un campo non suo, riesce a trasferire nel proprio leggi che sono anche sue»; GIUSEPPE UNGARETTI, *Naufragio senza fine*, cit., p. 265.

³⁹ Ivi, p. 266.

⁴⁰ GIUSEPPE UNGARETTI, *Riflessioni sulla letteratura* (1935), in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 274-276.

La memoria a me pareva, invece, un'ancora di salvezza: io rileggevo umilmente i poeti, i poeti che cantano [...] era il battito del mio cuore che volevo sentire in armonia con il battito del cuore dei miei maggiori⁴¹.

L'idea ungarettiana di memoria si stabilisce, in modo dichiarato, legata alla tradizione dei testi e degli autori italiani e viene fatto cenno alla sua, eventuale, funzione regolatrice: l'autore, impegnato nell'atto creativo, può avvertire la necessità «da parte della memoria [di] un intervento chiarificatore»⁴².

Su memoria e innocenza Ungaretti torna a pronunciarsi nel 1936, in una conferenza pubblicata col titolo *Poesia e civiltà*⁴³, il cui contenuto, come ci informa Diacono⁴⁴ è un rimaneggiamento di un precedente testo del 1933 in cui erano confluiti materiali di articoli del '29 (l'intervista ad Angioletti e altri) e del '31. Anche in questo caso la ripresa di argomenti già trattati ha un effetto positivo sulla loro definizione, dal momento che Ungaretti riesce ogni volta più chiaro nella formulazione. È il caso, ancora, di una dichiarazione di *Innocenza e memoria*, contenuta nella redazione da noi siglata B:

A poco a poco nasce il sospetto che quel soprannaturale non sia che immagine della natura. Mettiamo che il sospetto sia nato col Petrarca. Da quel momento non s'è più pensato che Dio si facesse natura perché l'uomo, a suo agio, lo potesse interpretare. La poesia cessò d'essere verbo del Signore⁴⁵

che è glossata in questo modo:

L'Umanista [...] commetteva un errore più grave: poneva l'avvenire nel passato,

⁴¹ Ivi, p. 274.

⁴² Ivi, p. 275.

⁴³ GIUSEPPE UNGARETTI *Poesia e civiltà* (1933-1936), in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 303-323.

⁴⁴ MARIO DIACONO, *Note. Conferenze 1924-1937*, in GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 927-930.

⁴⁵ GIUSEPPE UNGARETTI, *Innocenza e memoria*, cit., p. 133.

nella memoria: non aveva verso di sé nemmeno la pietà di fondare l'avvenire sopra uno stato declinante; lo fermava nella morte; dava al passato un senso d'assoluto e d'eterno e smarriva gradualmente così il senso del divino⁴⁶

In questo secondo brano è espresso più chiaramente che la memoria può assumere i caratteri negativi del feticcio, dell'idolo che già abbiamo riscontrato, che fa smarrire all'uomo il rapporto con il divino e ridurre la poesia ad un'attività puramente ludica. Inoltre aggiunge: «L'Umanesimo e la Rinascenza avevano stabilito il loro campo d'avventure nell'Antichità. Avevano dunque indotto la fantasia a dipendere dalla memoria»⁴⁷.

In *Poesia e civiltà* Ungaretti traccia un profilo dello stato dell'arte della civiltà europea e italiana e dell'influenza che ha avuto su di esse la poesia italiana, da Guittone ai primi decenni del '900. Nel corso della rapida esposizione sostiene che

il Seicento aveva l'idea già scientifica della memoria [...] ed era un secolo violento d'espressione [che] trovava nell'identità tra memoria e fantasia, quell'eccesso di fantasia che gli permetteva di ricongiungere gli spezzati modelli in una forma nuova sì, ma non meno regolata dalla classicità⁴⁸

Memoria e fantasia sono messe in stretta relazione e sono uno dei nodi concettuali su cui si fonda questa riflessione. Questa connessione è da tenere presente poiché è la spia, crediamo, dell'influenza del pensiero vichiano, su cui dovremo tornare.

Come fa quasi sempre, Ungaretti arriva a parlare di sé come del «poeta d'oggi», il quale: «per risvegliare l'innocenza [...] non ha negato la memoria»⁴⁹. Qui i due termini sono di nuovo strettamente legati in un rapporto di

⁴⁶ GIUSEPPE UNGARETTI *Poesia e civiltà*, cit., p. 312.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ivi*, p. 317.

⁴⁹ *Ivi*, p. 319.

implicazione forte, come spesso accade quando il poeta parla della propria poesia. Innocenza è, tra i due, il termine che più sfugge ad una definizione certa, per quanto non necessariamente univoca, come accade per memoria. In questo passo sembra assumere i tratti sinonimici di ‘freschezza’ e ‘purezza’, non disgiunti da quella «fatalità stessa d’una lingua»⁵⁰ che il poeta richiama poche righe dopo; mentre memoria rimane l’equivalente dell’idea di tradizione letteraria.

Per fissare alcune temporanee conclusioni diremo che, per quanto riguarda l’idea di memoria, Ungaretti le attribuisce un significato le cui sfumature oscillano tra due poli: da un lato la memoria è intesa come bagaglio di valori civili, la cui dimenticanza fa regredire l’uomo ad uno stadio semibestiale; dall’altro lato essa è intesa come lascito di forme e modi dell’arte dei grandi autori che ci hanno preceduto. Non stupirà notare che la prima accezione, rilevata negli scritti più vecchi, viene progressivamente abbandonata: quei testi sono anche i più vicini all’esperienza tragica della guerra, un’esperienza che con la propria forza doveva indurre a riflettere sull’importanza di quei valori, sul loro effetto sui comportamenti umani. Questa accezione viene probabilmente abbandonata perché, allontanandosi la guerra, il riferimento alle condizioni di vita civile perde influenza specifica nella riflessione sull’arte⁵¹. Negli scritti successivi Ungaretti si rifà solo al secondo dei poli: memoria come tradizione letteraria; inoltre Ungaretti impiega il termine memoria in accezioni diverse; se ne può dedurre che il poeta non si sia ancora chiarito, in modo sicuro, univoco, il valore da attribuire al termine stesso. Si va però delineando che memoria, per il futuro docente universitario, è sinonimo di tradizione poetica e letteraria. Anzi, ci sentiamo di proporre, per questo primo periodo, che una accezione è dominante sulle altre, ed è

⁵⁰ *Ibidem.*

⁵¹ L’accezione civile del termine memoria verrà poi ripreso molto più tardi, negli ultimi scritti del poeta quando, dopo la Seconda Guerra Mondiale, la riflessione sulle tematiche contemporanee lo porterà a considerare gli effetti pedagogico-morali della poesia sulla formazione dell’animo umano.

quella di tradizione letteraria o, più ampiamente, artistica.

Per quanto riguarda l'innocenza invece, se non mostra una fluttuazione di significati come il corrispettivo memoria, alcune sfumature di senso ci paiono significative. Essa è una sorta di condizione edenica, che restituisce uno stato di integrità all'animo umano, in cui l'individuo può fregiarsi della purezza originaria poi perduta, uno stato di inconsapevolezza delle possibilità fornite da una natura che può rivelarsi assai meno compiacente e benigna di quanto non appaia ad uno sguardo superficiale. Ungaretti, che forse ha già letto le opere di Ludovico Muratori (lo farà sicuramente in seguito), sembra pensare all'innocenza caratteristica dell'interpretazione mitizzata del buon selvaggio⁵²; ma nei primi testi che abbiamo analizzato, il poeta si mostra avveduto che ad uno stadio simile di innocenza sono gli istinti a governare la condotta dell'uomo, ed essa non è solo purezza d'animo rispetto al male che caratterizza i tempi moderni. D'altro canto l'innocenza, quale connotato della poesia, sembra corrispondere a sinonimi quali purezza, eleganza, semplicità. Possiamo concludere, temporaneamente, che entrambi i termini oscillano tra un'accezione che possiamo definire civile e un'accezione invece letteraria; la prima assume nei testi una valenza sociologica, poiché spesso Ungaretti si sofferma ad interpretare l'influenza reciproca di arte e società; la seconda ha invece una valenza estetica, in quei passi dove il poeta si pronuncia sulla riuscita artistica. Memoria in accezione sociologica sarà allora sinonimo di norme civili, di regole e comportamenti che sono alla base di una ordinata convivenza tra gli individui e tra i popoli; memoria in accezione estetica sarà invece sinonimo del retroterra culturale ed artistico accumulato nei secoli e patrimonio della comunità che si esprime in un dato idioma. Innocenza

⁵² Ungaretti fa risalire l'elaborazione del mito del buon selvaggio a Muratori e non a Rousseau, come l'opinione più diffusa voleva: «Rousseau pensa a un buon selvaggio americano, correttore del costume, al quale già due secoli prima Montaigne in tanti pensieri dei suoi *Essais* quasi aveva pensato. Nel Settecento, vi aveva pensato certo un altro, il nostro Muratori con quel suo opuscolo *Il Cristianesimo felice nelle missioni dei P. P. Gesuiti dell'Uruguay* [...]. I Sansimoniani ancora citavano l'opuscolo e non è improbabile che la prima immagine del buon selvaggio, Rousseau la traesse da quell'opuscolo»; GIUSEPPE UNGARETTI, *Leopardi alla Columbia University*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, a cura di Paola Montefoschi, Milano, Mondadori, 2000, pp. 1112-1122 : 1117-1118.

secondo l'accezione sociologica indicherà quello stato primitivo a cui l'uomo può ritornare quando smarrisca il proprio bagaglio di norme civili (come Ungaretti sperimenta al fronte); innocenza secondo l'accezione estetica è quella caratteristica dell'arte che possiamo ritenere molto vicina alla grazia, alla purezza, alla semplicità. Per rendere più chiara l'articolazione dei due concetti può tornar utile una schematizzazione come la seguente:

	Memoria	Innocenza
Accezione civile (valore sociale)	Norme civili	Bestialità
Accezione letteraria (valore estetico)	Tradizione di forme e soluzioni artistiche	Purezza, grazia di forme

Abbiamo deciso di fermare alcuni punti del nostro discorso poco prima delle conferenze su Vico, che sono del 1937, perché fu l'anno del trasferimento in Brasile, in cui assunse la docenza di letteratura italiana all'università di San Paolo. Col senno di poi si può facilmente affermare che quel soggiorno restituirà un poeta e letterato molto diverso da quello che era partito; l'esperienza brasiliana è caratterizzata da eventi che lasceranno un segno, sul piano umano la morte del fratello e del figlio, sul piano artistico la scoperta del Barocco⁵³. Ciò che importa più strettamente per il nostro discorso è però il fatto che in questi anni Ungaretti non riesca a fare altro che lavorare per l'università, a concentrarsi sulle lezioni, a mettere a punto il proprio approccio critico. È dunque un momento che segna una svolta nell'attività letteraria del poeta; come egli stesso ammette in *Propos improvisés*, nonostante i ripetuti tentativi, la poesia non riesce⁵⁴. Si appaga invece degli studi critici,

⁵³ «Voglio insomma confessare che devo al Brasile se ho capito il Barocco che tanto tormento dà, da lunghi anni, alla mia ispirazione e alla mia tecnica espressiva. Ho capito in Brasile chiaramente il valore di urto che era nel Barocco, e perché tra innocenza e memoria e tra natura e ragione l'incontro dovesse sempre manifestarsi violento»; GIUSEPPE UNGARETTI, *Brasile*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 455.

⁵⁴ GIUSEPPE UNGARETTI, JEAN AMROUCHE, *Propos improvisés*, Parigi, Gallimard, 1972, pp. 119-

che riesce a portare avanti con gioia contento dei risultati, preparandoli anche in vista della pubblicazione. Per questo motivo ci è parso utile ad una maggiore chiarezza espositiva segnare un momento di discontinuità: è con questi concetti, a questo grado di definizione, che Ungaretti affronta l'esperienza brasiliana; un'esperienza certamente nuova, diversa da tutte quelle che aveva affrontato prima. Per la prima volta si trova di fronte un uditorio stabile, per la prima volta deve confrontarsi strettamente con la tradizione letteraria italiana, da critico. Ecco perché in queste lezioni non ricorre quasi mai all'idea dell'innocenza, polo opposto e complementare alla memoria, che aveva caratterizzato i suoi scritti precedenti. Intesa come ideale pietra di paragone, come metro o unità di misura per considerare il grado di riuscita della poesia, in queste lezioni non può essere utile, poiché il docente non ha l'esigenza di esprimersi sull'eventuale valore dell'opera presa in esame (anche se qualche volta accade, come vedremo). In queste lezioni non deve svolgere una critica militante ma, al contrario, si applica nella critica accademica che, come tale, non mette in conto giudizi di valore, adoperandosi su autori del canone la cui validità è ormai conclamata. Vediamo quindi quale uso fa dell'idea della memoria nelle sue lezioni brasiliane e quali eventuali modifiche apporta.

1.2 Il periodo brasiliano

I primi tempi dell'esperienza brasiliana vedono Ungaretti impegnato in due conferenze su Vico, dai titoli: *Posizione storica e grandezza di Giambattista Vico*⁵⁵

120. Una conferma viene anche dalla testimonianza di Piccioni, in LEONE PICCIONI, *Vita di Ungaretti*, Milano, Rizzoli, 1979, p. 198.

⁵⁵ GIUSEPPE UNGARETTI, *Posizione storica e grandezza di Giambattista Vico* (1937), in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. 683-702; alla nota introduttiva al testo (p. 1445) Montefoschi specifica che Ungaretti «giunto in Brasile, dedicherà addirittura le due conferenze della sua prolusione» alla figura e all'opera di Vico.

e *Influenza di Vico sulle teorie estetiche d'oggi*⁵⁶. Se nella prima Ungaretti espone «schematicamente»⁵⁷ alcune linee del pensiero vichiano, proponendo un confronto con quello cartesiano ed elencando una lista di pensatori le cui speculazioni, per qualche riguardo, sono riconducibili alle teorie del napoletano⁵⁸; nella seconda prende posizione in modo netto nel dibattito poetico coevo contestando la riflessione crociana, in particolare opponendosi alla coincidenza fra 'espressione' e 'intuizione', così come la intendeva il filosofo e, partendo dalle teorie vichiane, ribadisce l'importanza da accordare alla tecnica, intesa come agire poetico che si concretizza nelle scelte, nei tentativi e nel lavoro sulla lingua. A questo proposito, è necessario soffermarsi sul contenuto di una nota al testo, in cui Diacono, tentando di chiarire i termini della divergenza tra il poeta e Croce, insiste sulla coincidenza tra tecnica poetica e memoria. A nostro avviso questa coincidenza, affermata e ribadita, contribuisce a fuorviare dalla corretta interpretazione del termine. Il passo merita di essere trascritto per intero:

Questa conferenza è anche lo scritto in cui U. misura più direttamente, mi pare, la sua distanza dall'estetica di Croce, proclamando come più recisamente non si poteva, a quell'epoca, la funzione formativa e risolutiva della "tecnica", ungarettianamente della "memoria", nella *mise en œuvre* della poesia; dimostrando come non abbia senso un puro riporto dell'"espressione" all'"intuizione" in poesia, ma che il coincidere della seconda nella prima viene reso formale solo nel "tormentarsi" ed agire del poeta sul materiale linguistico e metrico, sul ritmo, cioè sugli elementi "storici" del linguaggio e dello stile. Viene reso formale, da ciò che nella prospettiva di U. è ancora chiamato "rinnovamento dei mezzi espressivi", che

⁵⁶ GIUSEPPE UNGARETTI, *Influenza di Vico sulle teorie estetiche d'oggi* (1937), in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 344-362.

⁵⁷ «V'ho mostrato schematicamente - schematicamente, come ho più volte fatto osservare - a quali risultati è giunto il pensiero di Vico», GIUSEPPE UNGARETTI, *Posizione storica e grandezza di Giambattista Vico*, cit., p. 696.

⁵⁸ Nello stilare il nutrito elenco Ungaretti, per sua esplicita ammissione, si rifà a Croce e alla sua *Bibliografia vichiana*, GIUSEPPE UNGARETTI, *Posizione storica e grandezza di Giambattista Vico*, cit., p. 698 (e nota 10 p. 1447).

per lui dialetticamente presuppone il peso della memoria, la *re-inventio* della lingua e dei metri, della sintassi e del ritmo, della “natura” della propria tradizione poetica. All’identità crociana intuizione/espressione, U. oppone sostanzialmente il tormentato risalire della memoria (della tecnica) verso l’innocenza (la purezza) del linguaggio⁵⁹.

Il passo, anziché aiutare a chiarire il concetto di memoria, sembra un ulteriore rimescolamento delle carte rispetto alle già menzionate oscillazioni del termine vista negli scritti ungarettiani; esso contiene tutti gli elementi per interpretare meglio il pensiero ungarettiano, ma correlati in modo che a noi pare discutibile. Diacono infatti assimila una prima volta, all’inizio della nota, tecnica e memoria⁶⁰ e poi ribadisce la coincidenza nell’ultima frase⁶¹. Questa associazione è fuorviante. Ungaretti voleva affermare la propria distanza dalle posizioni crociane e ribadire l’importanza della tecnica, del concreto agire poetico, quale tramite indispensabile al fine di ottenere quella coincidenza tra espressione e intuizione che Croce faceva scaturire un po’ magicamente. Secondo Ungaretti invece, tra intuizione ed espressione è necessario presupporre un *medium*, la tecnica, come risulta chiaramente, tra l’altro, nel breve riassunto della conferenza riportato anch’esso in nota, dove è detto esplicitamente che la spiegazione che Croce dà dell’identità di intuizione ed espressione «resta incompiuta perché [...] trascura di prendere in esame tutti i problemi relativi al mezzo espressivo, i problemi cosiddetti *tecnici* o *di mestiere*»⁶². Forse Diacono è stato tratto in inganno dalla frase immediatamente successiva: «Sono i problemi della memoria che agiscono

⁵⁹ MARIO DIACONO, *Note. Conferenze 1924-1937*, cit., p. 939.

⁶⁰ Quando accenna alla «funzione formativa della “tecnica”, *ungarettianamente* della “memoria”»; *Ibidem* (corsivo nostro).

⁶¹ «U. oppone sostanzialmente il tormentato risalire della memoria (*della tecnica*)»; *Ibidem* (corsivo nostro).

⁶² Sono frasi estrapolate da un riassunto destinato alla stampa o, più probabilmente, ad un opuscolo di presentazione della conferenza, pubblicato in GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita d’un uomo*, cit., *Note*, p. 938. Sulla difesa del «mestiere» degli artisti, sull’importanza attribuitagli da Ungaretti, si veda anche GIUSEPPE UNGARETTI, *La critica alla sbarra* (1930), in IDEM, *Vita d’un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 252-256 : 255.

tanto nell'intuizione quanto nell'espressione in modo primordiale»⁶³; ma qui Ungaretti si riferisce ad una facoltà della memoria intellettuale che le permette di agire sulla percezione dell'individuo, come esplicherà meglio in alcune lezioni; ma su questa facoltà della memoria avremo modo di ritornare. Un altro passo di questo riassunto che potrebbe essere stato male interpretato è il seguente:

Ai lavori teoretici in materia d'estetica del Croce che rappresentano ancora oggi, in tale materia, l'ultima parola, verrebbe intera luce se al termine di fantasia venisse aggiunto il termine di memoria come funzioni dell'identità intuizione-espressione⁶⁴.

Come abbiamo detto sopra, a proposito della funzione di *medium* della tecnica tra intuizione ed espressione, allo stesso modo, in questo passo, Ungaretti intende il ruolo della memoria: anche la memoria è *medium* tra intuizione ed espressione; ma ciò non equivale a sostenere l'identità, e nemmeno la semplice equivalenza, di tecnica e memoria. È chiaro che l'azione dell'una si esercita sui reperti dell'altra, ed è altrettanto evidente che questo agire si situa a metà strada, per dir così, tra intuizione ed espressione ma tecnica e memoria rimangono termini il cui valore è ben distinto.

L'agire poetico implica la memoria⁶⁵ poiché è necessario riferirsi alla tradizione per trarne nuove soluzioni, senza trasgredire allo spirito della lingua, come vuole Ungaretti, anzi esaltandolo. Usando le parole di Diacono, è «il tormentato risalire della memoria [...] verso l'innocenza [...] del

⁶³ Così il poeta in un appunto riportato da Mario Diacono nelle *Note. Conferenze 1924-1937*, in GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 938.

⁶⁴ *Ibidem*. Nel testo della conferenza questo punto è espresso ancora più chiaramente: «La verità, la verità che chi ha praticato l'arte dovrebbe conoscere bene, è che non c'è fatto artistico, che non c'è identità fra intuizione e espressione se la fantasia, e la memoria, funzioni necessarie dell'intuizione, non divengono funzioni dell'espressione»; GIUSEPPE UNGARETTI, *Influenza di Vico sulle teorie estetiche d'oggi*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 344.

⁶⁵ Si vedano le belle parole che Ungaretti scrive in una lettera indirizzata a Luciano Anceschi e pubblicata in ENZO COLOMBO, *Lettere di Giuseppe Ungaretti a Luciano Anceschi*, in «Verrì», 2000, 13-14, pp. 103-130 e ora in DANIELA BARONCINI, *Ungaretti Barocco*, prefazione di Andrea Battistini, Roma, Carocci, 2008, p. 188.

linguaggio»⁶⁶. Diacono compendia così la relazione dialettica antico/moderno, come la concepisce il suo maestro, con una frase molto efficace, anche perché reimpiega termini genuinamente ungarettiani. Non si avvede però, a nostro avviso, che far coincidere la tecnica con la memoria significa complicare una rete di rapporti sostanzialmente lineare. Egli stesso afferma, a proposito della coincidenza dei termini crociani, che tale coincidenza «viene resa formale solo nel ‘tormentarsi’ ed agire del poeta sul materiale linguistico e metrico»⁶⁷. Per Ungaretti il tormento, la fucina della poesia è la tecnica⁶⁸ (ne sono prova le innumerevoli varianti che egli stesso ci ha consegnato) grazie alla quale riconquistare l’innocenza del linguaggio letterario. Non è quindi necessario far coincidere la tecnica con la memoria, come fa Diacono; è sufficiente pensarla sede del tormentato agire poetico e lasciare alla memoria la sua valenza di coacervo di soluzioni e moduli che i grandi autori hanno lasciato in eredità. Del resto, è ancora Diacono a definire il «materiale linguistico e metrico [e il] ritmo [...] elementi “storici” del linguaggio e dello stile»⁶⁹. Delle due, o l’una o l’altra: o la memoria è il bagaglio letterario tradizionale in tutte le sue componenti, oppure è una tecnica, cioè una serie di norme che regolano la corretta pratica dell’arte; la seconda soluzione ci pare improbabile. Ecco perché crediamo che Diacono sia in errore quando fa coincidere la tecnica con la memoria.

Anche nel testo della conferenza non ci sono passi che possano comprovare l’associazione istituita da Diacono, ciò che avvalorava la nostra ipotesi. Ungaretti infatti afferma che, secondo Vico, alle origini dello spirito c’è una conoscenza morale che dipende dalla fantasia e dalla memoria, quindi prende posizione contro Croce, reo di non riconoscere la debolezza della sua

⁶⁶ MARIO DIACONO, *Note. Conferenze 1924-1937*, cit., p. 939.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Dice bene Baroncini: «in relazione ai problemi del linguaggio, la nozione di memoria diventa così sinonimo di mestiere e consapevolezza tecnica [...] l’innovazione ungarettiana nasce dal recupero della tradizione e da un vero e proprio ritorno al mestiere», DANIELA BARONCINI: *Ungaretti e il sentimento del classico*, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 166.

⁶⁹ *Ibidem*.

estetica; egli, dice,

venendo fuori direttamente dalle estetiche romantiche, ha creduto che Vico non avesse parlato se non di fantasia e nel suo spirito, intuizione ed espressione non entrano in funzione se non per virtù di sola fantasia⁷⁰.

Croce, secondo Ungaretti, avrebbe dimenticato il ruolo che la memoria, intesa come catalogo di soluzioni tecniche, svolge nella creazione dell'opera d'arte, perciò lo rimprovera di trascurare il «mezzo espressivo» che il poeta decide di usare per esprimere la propria intuizione, e aggiunge la nota osservazione per cui «tutto, tutto, tutto è memoria», specificando: «non dico che occorra partire dalla memoria che è conservata dai libri», è sufficiente valutare la «memoria dei fatti che muovono direttamente il nostro sentimento»⁷¹. È la nostra memoria personale che entra in gioco, aggiunge, ma non può agire in solitudine, è indispensabile che essa trovi una forma linguistica adeguata e che non sia completamente estranea al *corpus* dei testi e degli esempi forniti dalla tradizione. Poco oltre è ancora più esplicito, sostenendo che, quando Croce nella sua estetica non bada alla memoria, «toglie alla poesia la sua potenza storica»: anche in questo caso il riferimento è alla tradizione e alle origini, non alla tecnica. La memoria a cui si riferisce il poeta ha indubitabili ricadute sul piano tecnico; il tormentarsi ungarettiano è il lavoro sul linguaggio inteso come strumento, ma la memoria è quell'ideale elenco a cui costantemente riferirsi, e che si può anche superare, quanto a livello di perfezione raggiunta, con soluzioni nuove che ridiano nuova voce, o 'musica' come preferisce chiamarla Ungaretti, alla letteratura italiana; identificarla con la tecnica *tout court* ci pare una semplificazione eccessiva.

In questa conferenza però Ungaretti usa altre volte il termine memoria: come

⁷⁰ GIUSEPPE UNGARETTI, *Influenza di Vico sulle teorie estetiche d'oggi*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 344.

⁷¹ *Ibidem*.

sinonimo di tradizione letteraria e lascito di forme l'abbiamo documentato, ma ritorna anche sul modo di intendere la memoria diffusosi nell'Ottocento. Per capire il rapporto che il XIX secolo ha con la memoria bisogna tornare a quando, ancora in *Innocenza e memoria*, nel passo già citato, Ungaretti imputava all'Ottocento di «essere esausto dal suo sforzo temerario di memoria, e dalla dannata superbia che gliene veniva»⁷². A distanza di tempo il poeta chiarisce che il Romanticismo è «esausto» perché avvertiva la vecchiaia e l'esaurimento delle risorse delle lingue neolatine; lo sforzo di recupero della memoria, iniziatosi non tanto sulla scorta di Winckelmann, quanto sui ritrovamenti di Ercolano, nella seconda metà del Settecento e proseguitosi per buona parte dell'Ottocento, gli faceva credere di avere svelato ogni cosa sui misteri del mondo, ciò che invece non era vero, e lo dimostrava l'arte, che era «arte di decadenza»⁷³. L'idea di memoria-feticcio, dunque, viene qui ripresa e ulteriormente articolata.

Lo sforzo di recupero della memoria si esprimeva nel bisogno di rinnovamento del linguaggio dell'arte. Per fare un paio di esempi di letterati romantici, chi non riesce rispetto a chi riesce nell'intento di rinnovare, Ungaretti chiama in causa prima Manzoni e il *Cinque maggio*, poi Leopardi e il *Tramonto della luna*. Il primo, ci dice, ha commesso lo stesso errore di Croce, perché usando versi composti prevalentemente di parole sdrucciole e tronche, quando nella lingua italiana abbiamo una prevalenza delle piane, ha scelto parole che «non portavano in sé la memoria del ritmo italiano»⁷⁴; il rimprovero mosso a Manzoni è di non aver attinto alla musicalità della tradizione. L'altro errore il romanziere lo commette nei *Promessi sposi*: aver sovrapposto due parlate regionali, milanese e toscano, cercando una lingua nazionale che non può ottenere. Infatti «c'è una memoria della lingua» e una

⁷² GIUSEPPE UNGARETTI, *Innocenza e memoria*, cit., p. 133.

⁷³ GIUSEPPE UNGARETTI, *Influenza di Vico sulle teorie estetiche d'oggi*, cit., p. 347.

⁷⁴ Ivi, p. 348.

«tradizione letteraria della lingua nella quale si scrive»⁷⁵ a cui ci si dovrebbe attenere. I risultati esemplari ottenuti da Leopardi sono invece stati conseguiti rifacendosi alla tradizione più alta, del Trecento, del Cinquecento, inclusa la prosa scientifica di Galileo e soprattutto «non dimenticando che anche l'espressione ha la sua memoria, l'ha nelle sue cause, l'ha in sé e l'ha nei suoi effetti»⁷⁶.

La seconda parte del testo è dedicata alla riflessione vichiana sul mito e Ungaretti la introduce accennando ad un libro sul mito di Roger Caillois, pubblicato da poco in Francia⁷⁷; quindi il discorso si sposta sull'importanza del mito nell'arte e nella letteratura moderne. Nell'ambito di questo discorso, a proposito del Cubismo, Ungaretti afferma che il suo difetto fu di fare

appello alla memoria: l'oggetto ricostruito in tutto il suo tempo storico; e gli toglieva fantasia, rendeva cioè quell'oggetto astratto e arido; faceva appello alla fantasia per intuire come in tutto quel suo tempo storico avesse vissuto, e gli toglieva la memoria, togliendogli qualsiasi segno del suo perire e dimenticando così che un oggetto è avvinto a noi e c'ispira per quel dato particolare che ci ha toccato improvvisamente una volta per sempre, che rimasto nella nostra memoria, sollecita la nostra fantasia a ricostruirlo miticamente⁷⁸.

Ungaretti sembra intendere qui che il ricorso alla memoria deve essere legato alla fantasia come se un termine implicasse l'altro. Un rapporto di implicazione simile coinvolgeva memoria e innocenza. Ripareremo delle possibili relazioni tra i termini fantasia e innocenza affrontando il tema delle influenze vichiane, per ora basti segnalare una possibile, per quanto parziale, sovrapposibilità. Tornando al ragionamento del poeta-critico, si evince che Ungaretti vuol mettere in rilievo la possibilità di confrontarsi in modo

⁷⁵ Ivi, p. 350.

⁷⁶ Ivi, p. 351.

⁷⁷ ROGER CAILLOIS, *Le mythe et l'homme*, Parigi, Gallimard, 1938, (trad. it. *Il mito e l'uomo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998).

⁷⁸ GIUSEPPE UNGARETTI, *Influenza di Vico sulle teorie estetiche d'oggi*, cit., p. 356.

scorretto con la memoria: quando il farvi riferimento è, in qualche modo, svincolato dalle emozioni, si cristallizzano le forme tramandate in modo asettico «togliendogli qualsiasi segno del [loro] perire»⁷⁹. Già in *Innocenza e memoria* aveva accusato il secolo diciannovesimo di fare della memoria un uso errato, trasformandola in un feticcio che impediva una corretta relazione col divino; anche nel caso del Cubismo il ricorso alla memoria sembra inadatto al raggiungimento di un esito artistico superiore, poiché la modalità di approccio è sbilanciata: o l'attenzione è tutta posta sulla memoria che l'oggetto rappresentato reca con sé, oppure è la fantasia della ricostruzione artistica che pecca di presunzione.

Di un errore di memoria è accusato anche il Futurismo, i cui componenti Ungaretti conosceva bene; in particolare per l'interpretazione data del mito della macchina, che nella lettura del poeta è un mito positivo, anche perché la macchina «porta in sé un contenuto di memoria umana: molti millenni di sforzi progressivi in una data direzione»⁸⁰. L'errore futurista fu di

prendere la macchina nella sua brutalità, e non aspettare che la memoria l'abbia trasfigurata in fatto moralmente conoscibile, perché prendendola nella sua brutalità non aspetta che la fantasia possa soccorrere la memoria a trasfigurarla in mito⁸¹.

Qui si evidenzia la funzione positiva della memoria: una capacità di trasfigurazione il cui risultato è una selezione dei tratti. In questo passo Ungaretti sembra fare riferimento alla funzione di filtro che la distanza del tempo, tramite la memoria, esercita sugli eventi dei secoli passati, o sui fatti più recenti, trasferendo fino a noi solo quei reperti che hanno sicuro valore. Uno dei meriti del futurismo è però di aver richiamato l'attenzione sul mito della memoria che caratterizza anche la poesia ungarettiana. In questo

⁷⁹ *Ibidem.*

⁸⁰ *Ibidem.*

⁸¹ Ivi, pp. 357-358.

passaggio, che ha valore di autocommento, Ungaretti accenna al proprio mito della memoria, rivelando che è nato in trincea e va

considerato anche nel suo senso cieco, nel suo senso d'opera umana prodotta dall'intelligenza umana, ma non ancora resa puramente umana dall'attività morale dell'uomo⁸².

Esso, però, può assumere valore in poesia solo se considerato «in opposizione ad un altro mito della memoria nel quale dovrà convertirsi e purificarsi»⁸³: purificazione che, ungarettianamente, non può essere che il raggiungimento dell'innocenza.

Lo sviluppo degli argomenti porta poi Ungaretti a istituire un paragone con Pirandello, in cui specifica ulteriormente che «il concetto drammatico della memoria nella mia poesia ha questa differenza: oppone a se stesso la fede ferma nella volontà dell'uomo»⁸⁴. Al pessimismo nichilistico pirandelliano oppone la propria fede nella memoria umana, intesa come deposito di risultati artisticamente rilevanti, il cui splendore funga da eventuale stimolo al risollevarmento delle sorti umane.

Alcune pagine dopo, commentando la poesia di Mallarmé e Valéry, i cui esiti, dice, sono frutto di una «ricerca petrarchesca»⁸⁵ sostiene che il difetto delle loro opere, pur di altissimo grado

sarebbe al lume di Vico dovuto, non alla loro angoscia di purezza nell'espressione, quanto al loro trascurare interamente il processo morale al quale tale purezza deve collegarsi per essere veramente tale⁸⁶.

I due poeti francesi, molto amati da Ungaretti – tanto da considerarli, con

⁸² *Ibidem.*

⁸³ *Ibidem.*

⁸⁴ *Ibidem.*

⁸⁵ *Ivi*, p. 359.

⁸⁶ *Ibidem.*

Apollinaire, i maestri d'oltralpe – alla stregua di Petrarca e Leopardi per la poesia italiana, sono qui riletti alla luce delle sue personali categorie; è quindi facile intravedere in quell'«angoscia di purezza nell'espressione» una formula alternativa al tormento del poeta nello sforzo di giungere all'innocenza più volte nominata, qui collegata ad un «processo morale». Ciò che altrove era stato definito con il termine innocenza qui è nominato «purezza nell'espressione», nello scritto il sintagma è sostituito con «fantasia»; il risultato è molto differente, e lo si capisce bene, ma ci siamo ripromessi di parlarne nelle pagine dedicate all'influenza vichiana.

In questa conferenza l'ultimo riferimento alla memoria compare quando Ungaretti esamina il modo di concepire il processo di creazione artistica da parte dei surrealisti, i quali commetterebbero l'errore di non considerare affatto la memoria, di non considerarla importante per l'atto creativo, preoccupandosi unicamente di cercare «un linguaggio che [sia] in diretto contatto coll'inconscio»⁸⁷. Essi sbagliano, sostiene Ungaretti, e i migliori, accortisi dell'errore, tornano a scrivere «quasi con preziosità e leziosità»⁸⁸. A parte l'ennesimo ribadire il nesso fra memoria e opera d'arte, il passo mette in evidenza che il poeta pensa alla tradizione come ad una messe di soluzioni esteticamente riuscite, e chi vi fa riferimento rischia di ottenere risultati fin troppo raffinati, ai limiti dell'affettazione. Ciò che è più evidente, ci pare, è il continuo riferirsi alla memoria intesa come tradizione normativa, come catalogo di modelli; Ungaretti, alle soglie dell'esperienza brasiliana, riparte da questa interpretazione.

Dunque, per riassumere i numerosi riferimenti che Ungaretti fa al concetto di memoria in questa conferenza su Vico, possiamo dire che: contro l'opinione di Croce, Ungaretti rivaluta l'idea della memoria intesa come tradizione, luogo ipotetico di confronto tra autori contemporanei e passati. Il rapporto che certa cultura ottocentesca instaura con la memoria è, secondo Ungaretti,

⁸⁷ Ivi, p. 361.

⁸⁸ *Ibidem*.

errato: farne un feticcio ha come conseguenza la svalutazione del rapporto uomo/Dio. Il modo corretto di relazionarsi con la propria memoria culturale è incarnato da Leopardi, il suo recupero della tradizione è fecondo; diversamente da quanto fatto da Manzoni, il cui tentativo di fornire agli italiani una lingua nazionale è viziato da errori nella scelta delle soluzioni metriche e lessicali. Anche i movimenti artistici del Cubismo, del Futurismo e del Surrealismo hanno stabilito, sono ancora valutazioni di Ungaretti, un rapporto non equilibrato con la memoria. Valéry e Mallarmé, invece, hanno dato all'umanità opere frutto di «ricerca petrarchesca», hanno cioè rilevato dai grandi autori del passato i valori artistici che Ungaretti ritiene considerevoli, meritevoli di essere trasferiti alla posterità, e ne hanno fatto i propri ideali estetici.

Indole dell'italiano è la conferenza brasiliana in cui Ungaretti presenta la sua idea della lingua italiana («nella sua natura»⁸⁹) all'uditorio delle sue lezioni. Dopo aver dichiarato che è una lingua della libertà ed aver ribadito le riserve nei confronti della pretesa normativa del tentativo manzoniano di dare all'Italia «il modello definitivo per la lingua dei suoi posteri»⁹⁰, sostiene che

la lingua italiana, come la poesia italiana che ne è il fiore, anzi di più: che ne è la ragione sua stessa d'essere – ha presto difatti il suo fondamento nella memoria, e s'avvia ad averlo sino dalle origini.⁹¹

Sin dalle origini la lingua italiana e, a maggior ragione, la poesia, che ne è massima espressione, ha il proprio fondamento nella memoria: è cioè ribadita l'importanza della memoria come elemento costitutivo della lingua italiana. Il riferimento è alla poesia di Jacopone, come viene chiarito poco dopo, con le

⁸⁹ GIUSEPPE UNGARETTI, *Indole dell'italiano* (1937), in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. 511-518 : 511.

⁹⁰ Ivi, p. 512.

⁹¹ Ivi, p. 512-513.

seguenti affermazioni:

Abbiamo visto poi come a Jacopone, quando la memoria può intromettersi fra la sua mente e la natura, e, allontanandolo dall'ossessione d'una natura spietata, placargli l'animo furente che il diversivo dell'azione non aveva accecato meno della pazzia nell'orrendo e stupendo delirio del primo momento, – abbiamo visto come Jacopone, quando la memoria può, alla fine, placargli l'animo furente, e mostrargli l'oggetto caro della sua gioventù, reso incorporeo, reso idea pura, reso l'idea immortale, di quel corpo diletteissimo d'un essere mortale, morto, che fu ogni bene per lui – abbiamo visto come a Jacopone, quell'oggetto terreno, per la meraviglia di poterne alla fine avere ricordo, e poterlo, nel ricordo, ansiosamente e dolcemente contemplare, si confonderà addirittura con l'immagine di Dio⁹².

Non è difficile, crediamo, scorgere in questo riferimento alla memoria alcune novità rispetto all'idea che Ungaretti aveva fino a questo momento espresso, incluse le conferenze su Vico. La memoria non è qui intesa come retroterra artistico e culturale; inoltre, qui, la memoria non è quel deposito che giace nei testi e nelle opere e che attende l'intervento dell'individuo per essere riattivato. È una memoria che interviene, che si intromette fra la mente e la natura del poeta ed ha la facoltà di modificarne la percezione e i sentimenti. Il cambiamento di prospettiva è notevole; la nostra ipotesi, facile da avanzare, è che una simile idea della memoria, che non ha molto in comune con quanto Ungaretti ha espresso finora, sia stata arricchita da nuove letture. Un'ipotesi che trova sostegno nel passo successivo:

Vedremo, in altre lezioni del nostro corso [...], l'uomo non metterà molto tempo per arrivare a cercare, risolutamente, tutto il suo bene, tutto il suo concetto dell'universo nella memoria, senza neanche più fingersi ch'essa possa essere Dio⁹³.

⁹² Ivi, p. 513.

⁹³ *Ibidem*.

Il brano mette bene in evidenza la novità dell'idea di memoria: essa è accostata ad altre nozioni come «[tutto il] bene», «universo» e «Dio» cioè nozioni assolute e, proprio per questa vicinanza, l'idea di memoria subisce un processo di assolutizzazione, tende anch'essa a divenire un concetto assoluto, che si connota anche per una certa intangibilità, intesa come difficoltà ad essere definito con precisione oggettiva, un concetto sempre più sfuggente alla presa delle facoltà sensoriali umane; una trasformazione favorita dall'accostamento con i tre termini, che fungono da riferimento. Non solo: se la memoria può abbracciare «[tutto il] bene», capire (etimologicamente) «il concetto dell'universo» ed assumere i tratti di «Dio», significa che non può più contenersi nei limiti ormai troppo angusti dell'equivalenza memoria = tradizione culturale; significa cioè che è in atto una trasformazione del concetto che tende a dilatarne i confini. Operazione che viene confermata, a parer nostro, dal brano che segue di poco e che recita:

Abbiamo anche visto come dall'idea dell'immortalità dello spirito e quindi dall'immortalità della memoria, il Petrarca sia giunto a considerarsi il contemporaneo di quanti nel passato avevano lasciato opera capace d'essere esemplarmente memorabile, e tale quindi da rivivere senza fine nello spirito dell'uomo⁹⁴.

La memoria è dichiarata immortale e affine allo spirito e né l'una né l'altra caratterizzazione, sono passibili, per definizione, di essere ridotte entro confini che non siano... infiniti. La memoria, dunque, nella concezione di Ungaretti sta subendo una trasformazione volta a dilatarne gli àmbiti e la pertinenza.

Tra gli ispiratori di questa nuova idea della memoria non potrà non esserci, per il cristiano Ungaretti, la teoria delle idee e della reminescenza di Platone, il quale, perché gli studenti non abbiano dubbi sulla considerazione che gode,

⁹⁴ Ivi, pp. 513-514.

viene inserito nell'elenco dei poeti: «Platone è un poeta, un uomo che dà [...] una forma immortale alle idee della sua memoria nelle quali l'universo s'è ordinato»⁹⁵. L'affermazione successiva, che la scoperta di Petrarca consiste nell'aver compreso che la lingua italiana è lingua «platonica»⁹⁶, aiuta poi l'autore a sostenere l'importanza specifica della memoria per la lingua italiana, ed è coerente con le prime osservazioni fatte da Ungaretti, in apertura di lezione⁹⁷. L'associazione Petrarca-Platone-memoria è uno degli assi portanti del ragionamento poetico di Ungaretti, su cui sarà giocoforza tornare perché la teoria platonica delle idee è stata una delle suggestioni più feconde a mettere in relazione memoria e afflato del divino. L'importanza della memoria per la lingua italiana è ribadita, poche righe dopo, con un'affermazione perentoria:

Ogni lingua immedesima la memoria: qui sta anzi l'origine stessa del linguaggio [...] La letteratura italiana nel suo sviluppo rimarrà tutta dominata da questa sua responsabilità delle origini⁹⁸.

Memoria come fondamento della lingua stessa e responsabilità delle origini letterarie, ci suggeriscono che l'elaborazione del concetto di memoria conoscerà ulteriori sviluppi.

In [*Idea del tempo e valore della memoria in Petrarca*] Ungaretti riprende brevemente il discorso fatto su Jacopone sostenendo che «quando, per intervento della memoria» egli potrà contemplare il suo amore, la conoscenza di tale amore potrà confonderla con la conoscenza dell'amore divino e

⁹⁵ Ivi, p. 515.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ Nell'ambito della dilatazione dei confini del concetto di memoria, si potrebbero aggiungere anche questi due brevi passaggi, il primo riferito alla scoperta di Petrarca che: «la lingua italiana [...] poteva dare corpo, bellezza immortale al mondo diventato memoria» e che, per il poeta di Arezzo, le opere d'arte «hanno da dare corpo alla memoria e così immortalarla», ivi, pp. 515 e 516.

⁹⁸ Ivi, p. 516.

gli parrà che l'amore mistico, la conoscenza umana del divino e la fusione umana nel divino siano quella rivelazione dei gradi della sua esperienza sentimentale e fisica dell'amore verso il conseguimento secondo natura della felicità, che la memoria, fattagli finalmente cordiale, gli offrirà. Crede e chiama rivelazione del divino ciò che il Petrarca saprà non essere se non memoria e chiamerà malinconicamente memoria⁹⁹.

Anche in questo passo risulta evidente che la memoria intesa come tradizione letteraria non basta a comprendere le affermazioni che vengono fatte: la memoria offre al mistico la «conoscenza umana del divino e la fusione umana nel divino», la memoria è una facoltà che giunge a confondere la mente del mistico fino a fargli credere «rivelazione del divino» ciò che Petrarca sa bene essere semplicemente memoria. Come già avevamo segnalato, la memoria può dunque intervenire nei processi percettivi della mente del poeta ma, circa questa capacità di intervento della memoria, intervento in grado di alterare la percezione, in un passo successivo Ungaretti è ancora più esplicito – ancora a proposito di Jacopone –:

nell'allucinazione o, se preferite, nella trasfigurazione mistica, i fatti che la memoria fa apparire allo spirito, non vi appaiono come fatti compiuti e del passato, ma come fatti del presente, in via di svolgimento. È un sognare a occhi aperti, e con partecipazione attiva di tutto l'essere, e dando al tempo non più la nozione comune di passato, presente e avvenire; ma solo quella d'un presente che si svolge, ma che resta presente in tutte le fasi del suo svolgimento. In altri termini la memoria del mistico, quella delle ultime e più belle poesie di Jacopone, è difatti memoria che interviene, ma il poeta non sa affatto che sia memoria: crede che sia Dio: è memoria inconscia, una memoria senza prospettiva, che occupa tutto lo spazio, esclusivamente con un solo punto: è una memoria che, prima di tutto, non prende il passato nel suo fluire, nel suo divenire, nel suo muoversi, ma sceglie un solo fatto,

⁹⁹ GIUSEPPE UNGARETTI, *[Idea del tempo e valore della memoria in Petrarca]* (1937), in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. 549-555 : 549-550.

un solo avvenimento del passato, e lo muove, separato dal corso naturale delle cose, con un senso di presenza permanente. Non dimentichiamo mai che d'un avvenimento naturale richiamato alla memoria, Jacopone fa un avvenimento soprannaturale¹⁰⁰.

È facile intuire che dietro queste affermazioni stia agendo la lettura di Agostino; è abbastanza palese, infatti, il richiamo alla dottrina agostiniana del tempo, secondo la quale l'anima vivrebbe in un eterno presente che travalica l'intuitiva tripartizione del tempo, comunemente distinto in passato, presente e futuro. Anche di questo dovremo tornare a parlare più dettagliatamente nel secondo capitolo.

Proseguendo nella lezione il docente reinterpreta in modo affatto personale l'idea di memoria in Petrarca. Secondo questa lettura ogni parola è portatrice di un passato anche minimo, condizione indispensabile affinché essa possa essere detta; essendo il sapere dell'uomo racchiuso nelle parole, «tutto il sapere dell'uomo è passato. Umanità vuol dire conoscenza del passato»¹⁰¹ ma

con il Petrarca, per uscire dai propri limiti temporali l'uomo non dispone più del rapporto col divino. L'idea di perfezionamento morale, cede il posto all'idea di memoria [...] un uomo ha coscienza di sé non in seguito alle sue aspirazioni morali, ma per intervento della memoria. Dunque l'uomo ha coscienza di sé in quanto porta in sé il proprio passato. Ma l'uomo porta in sé solo il proprio individuale passato? No, la memoria gli permette di andare oltre i limiti temporali del proprio essere individuale, gli permette di conoscere anche il passato di chi lo ha preceduto nel tempo. Dunque dalla parte del passato, il limite temporale può cadere ed essere sostituito, per intervento della memoria, da una linea di tempo infinita. E dalla parte del futuro? Per il futuro il ragionamento sarà questo: dopo di noi ci saranno uomini, come noi, ce ne saranno fra un secolo, fra mille anni, fra diecimila anni. Tutto questo succedersi umano delle generazioni, costituirà alla consumazione dei secoli,

¹⁰⁰ Ivi, p. 552.

¹⁰¹ Ivi, p. 551.

il passato. Dunque noi possiamo concepire anche il futuro, come memoria e come passato, e abbattere il limite del nostro tempo individuale anche dalla parte del futuro, sostituirlo con una linea infinita. Non c'è più, per conseguenza, l'eterno, ma al di là dei limiti temporali di ciascun individuo, c'è l'infinito umano, c'è l'uomo in senso assoluto che può solo conoscersi per intervento della memoria, cioè del sapere umano. L'uomo dunque, da quel giorno imparerà che, se vorrà conoscersi, la rivelazione divina non potrà più servirgli a nulla ma dovrà ricorrere alla memoria¹⁰².

In questa lezione Ungaretti sostiene che la svolta petrarchesca, l'innovazione di sensibilità introdotta da Petrarca e che ha poi motivato la nascita dell'Umanesimo, consisterebbe nella svalutazione del rapporto tra umano e divino a tutto vantaggio del legame tra individuo e individuo, pur se appartenenti a epoche diverse, in cui la memoria sarebbe tramite, come un ponte fra le epoche, per di più eletta quale sostituto di Dio – ma, proponendo questa interpretazione, Ungaretti sembra cadere nello stesso errore imputato, in *Innocenza e memoria*, al generico secolo diciannovesimo –. Questa interpretazione, in netto contrasto con gli intendimenti di un poeta che Ungaretti rileggeva attraverso la lente del cristianesimo, è destinata ad essere modificata. Infatti, probabilmente accortosi che la tesi poteva dare adito ad un'interpretazione in chiave ateista di Petrarca, Ungaretti, in una lezione successiva, a proposito del sonetto *Tennemi Amor anni vent'uno ardendo*, commenta che Petrarca

nel presentimento forse delle conseguenze dell'Umanesimo, [...] cede e in quel sonetto grida: credevo l'eterno fosse nel tempo, che l'attività spirituale dell'uomo fosse ispirata dalle creature e risiedesse nella memoria, che l'amore ci venisse dalla bellezza fuggitiva [...]: errore: l'eterno è Dio, l'attività spirituale non può essere se non religiosa, se non in rapporto d'effimero coll'eterno che è Dio¹⁰³.

¹⁰² Ivi, p. 551-552.

¹⁰³ GIUSEPPE UNGARETTI, *[Sui sonetti del Petrarca: Quand'io son tutto volto in quella parte; Or che 'l ciel e la terra e 'l vento tace; Tutta la mia fiorita e verde etade]* (1937), in IDEM, *Vita d'un uomo*.

In modo molto accorto Ungaretti fa dunque pronunciare a Petrarca la rettifica alla propria opinabile interpretazione.

Ritornando per un momento al brano citato prima di questo è importante notare che la pertinenza della memoria è messa nuovamente in relazione all'infinito: la memoria, che può abbracciare tutto il passato (Ungaretti fa rientrare, con un'inferenza audace, anche il futuro nel passato; in un ragionamento nel quale parrebbe agire ancora una reinterpretazione, un po' libera, degli argomenti agostiniani inerenti la dottrina del tempo), diviene sinonimo di sapere, di sapere infinito. L'assoluto dell'uomo può essere conosciuto solamente attraverso la memoria. Prosegue dunque l'operazione di dilatazione dei confini del concetto di memoria, iniziato con il testo *Indole dell'italiano*, che qui è accostata alle nozioni di infinito e di assoluto.

La memoria è quindi possibile incarnazione del passato, del passato di tutta l'umanità, un passato storico che è a disposizione di qualsiasi individuo grazie allo strumento del linguaggio; ma il passato-memoria, come emerge dal confronto dell'idea di memoria in Petrarca e Jacopone, è inteso, anche in questa lezione, come una forza in grado di intervenire nel presente modificandone la percezione.

L'idea della memoria in relazione al pensiero e all'opera di Petrarca viene ripresa e integrata nella lezione successiva, [*Sui sonetti del Petrarca*]¹⁰⁴. La formulazione è strettamente legata all'idea di tempo:

e siccome noi non possiamo avere coscienza del tempo, e di noi stessi, e perfino di ogni minimo atto del nostro vivere di momento in momento, se non attraverso un riflesso che, mosso dalla memoria, la muova, e siccome ci siamo abituati a chiamare tempo questo riflesso fuggitivo del nostro spirito, del succedersi dei nostri atti, e a chiamare memoria noi stessi, un uomo non potendo avere coscienza di sé se non

Viaggi e lezioni, cit., pp. 556-572 : 558-559.

¹⁰⁴ GIUSEPPE UNGARETTI, [*Sui sonetti del Petrarca*], in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. 556-572.

per il fatto che i suoi atti divengono memoria, noi vedremo il Petrarca concepire l'umanità come memoria e tutto come memoria¹⁰⁵.

L'umanità viene identificata con la memoria: Ungaretti insiste dunque nel dilatare l'ambito di pertinenza del concetto; non solo la memoria è una dimensione che abbraccia tutto il tempo, anche quello futuro, diversamente dall'opinione comune che la vuole rivolta solo al passato, come abbiamo visto nella lezione precedente; ma qui l'idea stessa viene dilatata nel senso dello spazio, se possiamo dire così, a tal punto da farlo coincidere con l'umanità stessa; la memoria si avvia dunque ad assumere i connotati di una dimensione onnicomprensiva dell'agire umano. Nella lettura ungarettiana

la novità della poesia del Petrarca più precisamente è questa: [che] le cose fuggenti [...], quando non sono già più, s'accumulano incessantemente in noi, affinché l'uomo possa incessantemente rivelarsi a se stesso [...] come una perdita della felicità incessantemente rinnovata e incessantemente rinnovata in modo sempre più gravoso¹⁰⁶.

Un'idea della memoria che è strettamente legata alla concezione del tempo, inteso come accumulo di fatti, eventi, attimi che vengono accatastati nella nostra coscienza, un tempo che però non ha solo la funzione passiva di affastellare, ma ha la possibilità positiva di attivare: «il tempo ha inizio e muove la memoria che l'ha mosso»¹⁰⁷ e che, a sua volta, può essere attivato dalla memoria. In Petrarca la vita potrebbe essere felice «se lo stesso vivere non avesse umanamente valore di vita se non quando è coscienza»¹⁰⁸, se non fosse necessario che il vivere si trasformi in passato, solo se ne potessimo avere coscienza prima che si converta in passato, che si trasformi in memoria.

¹⁰⁵ Ivi, p. 557; si noterà che il passo riecheggia tratti della concezione bergsoniana della memoria, per quanto semplificati.

¹⁰⁶ *Ibidem.*

¹⁰⁷ *Ibidem.*

¹⁰⁸ Ivi, pp. 557-558.

Una volta trasformato in passato, in memoria, il vivere può essere solo infelicità e rimpianto¹⁰⁹. Ungaretti ne trae la conseguenza che l'accumulo di memoria corrisponde al progressivo svelamento dell'uomo ma questo comporta un allontanamento graduale e irreversibile dalla felicità. La memoria dunque è ancora, come già aveva detto, un diaframma che può modificare la percezione di ciò che è accaduto e che non si limita a conservare il passato. Essendo attività spirituale, non è inerte, come ci conferma una frase successiva:

come per il cristiano l'uomo solo colla morte si fa compiuto, perfetto, cioè atto a risorgere nell'eterno, così per le cose del mondo, solo quando sono passate, si fanno compiute, perfette, atte a risorgere nella memoria¹¹⁰.

Segnaliamo solo di passaggio il sottotesto biblico di questo brano, indice che le scritture della tradizione cristiana sono ben presenti; quel che è più utile sottolineare, ai fini del nostro discorso è che solamente il ritorno nell'oblio può rendere «perfette» le cose del mondo. Non solo: affermare che «l'amore per il Petrarca ha veramente inizio dal momento che è attività spirituale, dal momento cioè che è risorto nella memoria»¹¹¹ equivale a confermare che l'attività spirituale e quella della memoria sono analoghe, ossia attribuire alla memoria lo statuto di attività dello spirito, come aveva insegnato Sant'Agostino¹¹². Ecco perché «l'uomo dunque non si considera più, col

¹⁰⁹ Si avverte qui l'eco delle riflessioni dell'ultimo Leopardi.

¹¹⁰ Ivi, p. 558.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² Va precisato che anche Bergson, a sua volta influenzato dalle speculazioni agostiniane, aveva assimilato la memoria allo spirito: «se c'è un passaggio graduale dall'idea all'immagine, e dall'immagine alla sensazione, se, via via che essa evolve così verso l'attualità, cioè verso l'azione, lo stato d'animo si avvicina maggiormente all'estensione, se infine, quest'estensione, una volta raggiunta, resta indivisa e in tal modo non contrasta in alcuna maniera con l'unità dell'anima, si comprende che lo spirito possa posarsi sulla materia nell'atto della pura percezione, unirsi di conseguenza ad essa, e tuttavia distinguersi radicalmente da essa. Se ne distingue per il fatto che esso è [...] *memoria*»; HENRI BERGSON, *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, a cura di Adriano Pessina, Bari, Laterza, 1996, p. 185 (corsivo originale). Crediamo però più probabile e coerente, dal momento che Petrarca aveva letto Agostino, che Ungaretti, facendo questi commenti,

Petrarca, in esilio dal cielo, ma in esilio dal passato»¹¹³: se la memoria ha sostituito la dimensione spirituale, il luogo da cui sentirsi esiliati non è più il cielo, collocazione tradizionale del divino, ma il passato, dominio della memoria. Il discorso ungarettiano sembra ricollegarsi ad alcune affermazioni fatte già al tempo di *Innocenza e memoria*:

A poco a poco nasce il sospetto che quel soprannaturale [che caratterizza la poesia] non sia che immagine della natura. Mettiamo che il sospetto sia nato col Petrarca. Da quel momento [...] la poesia cessò d'essere verbo del Signore. Ogni oggetto tornò a prendere, insieme all'uomo, il suo carattere di creatura, e la divinità, allontanatasi, tornò a essere l'inconoscibile [...] l'uomo s'era chiuso nella sua profondità, la memoria¹¹⁴.

Dal momento in cui Petrarca ha fatto comprendere all'umanità il ruolo fondamentale della memoria per la collocazione storica dell'uomo e per la comprensione del mondo¹¹⁵, la dimensione memoriale ha sostituito quella spirituale; a tutto scapito, però, di quest'ultima, intesa come ingrediente della vita comune e della poesia. La degenerazione degli esiti della svolta umanista iniziata da Petrarca porteranno, secondo Ungaretti – questo sembrerebbero suffragare, all'altezza di *Innocenza e memoria*, alcuni passaggi – a questo atteggiamento imperdonabile e deleterio.

L'attenzione di Ungaretti per gli aspetti tecnici legati all'attività poetica è sempre vigile e non manca di manifestarsi. Nella lezione intitolata *Sul sonetto del Petrarca*: *Quand'io son tutto volto in quella parte*¹¹⁶, nota che al poeta trecentesco basta modificare un tempo verbale, passare dal presente di

usasse proprio la lezione del vescovo di Ippona per interpretare il poeta di Laura.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ GIUSEPPE UNGARETTI, *Innocenza e memoria*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 132.

¹¹⁵ «Per il Petrarca non si tratterà più di un rapporto fra l'uomo e l'eterno, ma fra l'uomo e la propria umanità; con il Petrarca tutto è riportato a limiti temporali»; GIUSEPPE UNGARETTI, [*Sui sonetti del Petrarca*], in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 568.

¹¹⁶ GIUSEPPE UNGARETTI, *Sul sonetto del Petrarca: Quand'io son tutto volto in quella parte* (1937), in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 573-583.

«Quand'io son tutto vòlto...» al passato di «E m'è rimasa...»¹¹⁷ perché la luce si trasformi in ricordo e quindi in memoria. È sufficiente questo piccolo accorgimento per attribuire alla parola petrarchesca quel «minimo di passato»¹¹⁸ che, caricandola di memoria, la rende parola poetica. Il differente tempo verbale conferisce a quel verso anche uno statuto proprio perché manifesta quella felicità che consuma il poeta. La felicità però, nella filosofia petrarchesca, può essere intuita ma non posseduta:

dunque l'uomo – è la filosofia del Petrarca – può avere intuizione della felicità ma non mai averne il possesso – troppo superiore alle forze umane –, e può avere la memoria quindi d'una visione, d'un'intuizione della felicità; ma non d'un possesso. Questo pensiero è reso più cocente al Petrarca, dalla convinzione che un uomo dei suoi tempi non potesse avere nemmeno intuizione della felicità, se non come memoria. Voi sapete che per il Petrarca, per l'Umanesimo che nasceva, quest'intuizione l'avevano avuta gli Antichi; ma ora non poteva essere più offerta dalle cose presenti, ma solo dalle passate, dalle assenti. Non mai possesso della felicità; ma solo intuizione; ed ora neppure intuizione; ma solo memoria dell'intuizione¹¹⁹.

In questo passaggio particolarmente pessimista, Ungaretti – contrariamente a quanto sosterrà in altre occasioni – la memoria non può farci risalire alla felicità originaria e l'uomo è condannato a non averne nemmeno il ricordo ma si deve accontentare del ricordo dell'intuizione. La teoria platonica della reminiscenza qui fa capolino, ma l'accento agli «Antichi» rimanda ancora a Leopardi e, forse, ai residui di teorie vichiane che si possono rinvenire nello *Zibaldone*; di sicura marca recanatese è invece la conclusione: se la poesia consiste in una scoperta del mondo, Petrarca l'ha scoperto come memoria, e con essa il destino dell'uomo: che è «di portare irrimediabilmente, nella

¹¹⁷ Ivi, p. 574.

¹¹⁸ Ivi, p. 575.

¹¹⁹ Ivi, p. 579.

solitudine della propria memoria, il rimpianto della felicità»¹²⁰.

In queste lezioni sui sonetti petrarcheschi lo sforzo maggiore del discorso ungarettiano è diretto all'interpretazione dei testi. Non di meno il concetto di memoria rimane un fondamento delle sue letture, e la memoria è definita come quella facoltà che ci permette di avere coscienza di sé, che è attività spirituale che filtra e modifica la percezione dei ricordi, che ci permette di conservare l'intuizione di una felicità remota. Insistiamo sul fatto che la memoria, nelle lezioni universitarie, non può essere considerata, in maniera riduttiva, l'equivalente della tradizione letteraria: l'elaborazione del docente la arricchisce di nuove accezioni e di nuove prerogative che ne dilatano ambiti d'azione e competenze, come abbiamo visto, in particolare quando Ungaretti interpreta i testi di Jacopone. La memoria intesa come serie di soluzioni letterarie però non viene abbandonata e torna utile per interpretare alcuni autori: Manzoni è uno di questi.

Se nelle letture interpretative della poesia di Petrarca o Jacopone il concetto di memoria poteva assumere la funzione di chiave, poteva assumere connotazioni e sfumature utili a definire alcune particolarità dei testi due/trecenteschi, nell'interpretazione dei passi manzoniani questo non accade. Nell'analisi fatta sul *Cinque maggio*¹²¹ Ungaretti, dopo aver espresso alcune non lievi riserve sui versi di Manzoni¹²², si concentra sul distico «Tal su quell'alma il cumulo / Delle memorie scese!» che giudica un'immagine

veramente solenne, [che] spazza d'un colpo d'ale d'aquila la musichetta, occupa il silenzio e il vuoto, riempie di sé il mondo, confonde l'uomo. Dunque il divino [...] non è che un'orma, non è se non quest'umanità incorporea rimasta nella mente: la

¹²⁰ Ivi, p. 581.

¹²¹ GIUSEPPE UNGARETTI, *Il cinque maggio* (1937), in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 607-617.

¹²² Ma rimproveri veri e propri si possono leggere anche nei precedenti due articoli: *Scrittura, linguaggio e lingua in Manzoni* (1937) e *Lingua, linguaggio e mito in Manzoni* (1937), entrambi in GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., rispettivamente alle pp. 584-593 e 594-606.

memoria¹²³.

L'affermazione è esplicita: la memoria è orma del divino, è traccia di un tempo che non si ricorda ma di cui abbiamo conservato qualche brandello. Nel tentativo di chiarire ulteriormente cosa sia la memoria, Ungaretti insiste nel trovare connotazioni che precisino i contorni di quel concetto, di quel segno del divino, si chiede se la memoria

non è se non questo spazio che non si misura, non è se non questa distanza prodotta dalla morte, non è se non il passato via via che passa, non è se non questa distanza immediata in noi, eppure irraggiungibile per sempre: non è se non memoria¹²⁴.

la conclusione tautologica forse era inevitabile ma permette a noi di notare ancora come le dottrine platoniche e agostiniane agiscano da importanti suggestioni. Poi Ungaretti si chiede se davvero Manzoni volesse suggerire questo. La risposta è netta: «non precisamente. Dovrà passare un secolo perché un altro poeta, poeta italiano, senta con precisa coscienza il valore della memoria»¹²⁵. Il poeta italiano a cui si riferisce è, ovviamente, Ungaretti stesso: quindi le attribuzioni, fatte in forma ipotetica al concetto manzoniano di memoria, in realtà, valgono per il proprio.

Secondo Ungaretti, dunque, solamente questo rimando alla memoria salverebbe l'intero poema dall'incompiutezza, poiché Manzoni non ha collegato, a detta di Ungaretti, il riferimento alle memorie con la concezione del divino inteso come «orma». Nella serie di valutazioni negative che Ungaretti non risparmia all'autore milanese – delle opzioni letterarie pare non condividere quasi nulla: non l'impianto¹²⁶, non le scelte metriche¹²⁷,

¹²³ GIUSEPPE UNGARETTI, *Il cinque maggio*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 613.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ «Ciò che vogliamo dire è che nel *Cinque Maggio* c'è veramente un errore di composizione: il

nonostante ammetta che riesce ad ottenere risultati di rilievo¹²⁸ – si registra agevolmente la distanza che separa i due autori e che ha un fondamento anche nel diverso modo di intendere il concetto di memoria. Se per Ungaretti la memoria va intesa, anche, come la tradizione letteraria e la poesia può nascere solo dal confronto con essa, è vero che, rispetto a tale tradizione, i possibili criteri di selezione e cernita degli esiti a cui rifarsi sono pochissimi, e dettati dalla specifica sensibilità artistica di Ungaretti; per il quale è estremamente difficoltoso assumere la disposizione all'ascolto verso un autore che invece ha compiuto scelte basate su criteri difformi. La distanza tra i due autori, dicevamo, si può cogliere da quanto afferma Ungaretti a proposito del diverso modo di intendere il concetto di memoria del romanziere. Vediamone la casistica.

In *Estetica ed etica in Manzoni: il primo capitolo dei «Promessi Sposi»*¹²⁹ l'autore milanese è definito un grande paesaggista; però, richiamando quanto già detto nella lezione sul *Cinque maggio*, Ungaretti sostiene che «la memoria, nel Manzoni, si mette in moto pigramente»¹³⁰ quindi riferisce come, lentamente, si abbandoni al riemergere dei ricordi d'infanzia quando descrive i paesaggi lecchesi. L'idea di memoria è qui intesa come mera funzione intellettuale, come capacità della mente umana di recuperare il passato. Nella lezione *Su don Abbondio*¹³¹, compilata secondo lo schema del dialogo, il poeta riserva la prima domanda a cosa si debba intendere per estetica; la risposta chiama in causa direttamente, e ciò non è scontato, l'idea di memoria. Nella risposta

poeta intende partire da un tono maggiore, epico e religioso [...] il poeta parte invece, senza volerlo, dalla meditazione in sordina sulla tristezza»; *Ibidem*.

¹²⁷ «Manzoni commette un primo errore nell'adottare una prosodia insolita», *ivi*, p. 615.

¹²⁸ «Lo stupefacente, è che finisca sempre coll'ottenere cose straordinarie, risultati di sicura bellezza. È dunque un vero e grande poeta»; *ivi*, p. 614.

¹²⁹ GIUSEPPE UNGARETTI, *Estetica ed etica in Manzoni: il primo capitolo dei «Promessi Sposi»* (1937), in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 618-635.

¹³⁰ *Ivi*, p. 624. Poco prima aveva già affermato che «Per arrivare al nucleo lirico [...] il poeta [Manzoni] ha bisogno di mostrarci, al giungere della notizia che Napoleone era morto, come tutta la vita di Napoleone nelle sue principali vicende, s'era riepilogata nella sua memoria. Era ripassata velocemente nella sua memoria come una serie d'immagini d'un albo sfogliato, distrattamente», *Ivi*, p. 622.

¹³¹ GIUSEPPE UNGARETTI, *Su don Abbondio* (1937), in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. 646-654.

Ungaretti dichiara l'estetica la scienza del bello, sui cui indirizzi ci sarebbero infiniti pareri:

abbiamo indirizzi classici e sono quelli che premettono una forma modello e la ricercano nel soprannaturale attraverso la reminiscenza innata d'un mondo perfetto, e sono anche quelli che ricercano la forma modello nella natura attraverso la memoria, nel senso individuale oppure anche nel senso storico, oppure anche nel senso individuale e storico che s'usa dare alla parola memoria¹³².

È richiamata ancora una volta la dottrina platonica delle idee ma, rispetto ad ogni altro precedente pronunciamento, qui vengono menzionate insieme le valenze individuale e collettiva della memoria: essa viene rammentata sia come capacità intellettuale, sia come tradizione letteraria. Ciò che ci pare importante notare è che la memoria che viene posta a fondamento dell'estetica di indirizzo classico non può essere che la memoria intesa come tradizione di forme; pur nel periodo in cui va elaborando un'idea di memoria così ampia ed articolata, Ungaretti non esita a far ricorso alla concezione tradizionale di memoria intesa come tradizione di forme.

In questa lezione, che nella struttura ricorda un po' i dialoghi platonici e un po' le *Operette morali*, Ungaretti riserva una domanda circa l'eventualità che Manzoni tenesse in considerazione la memoria. La risposta è ovviamente affermativa e articolata in due parti, che conviene trascrivere:

D. Il Manzoni teneva conto della memoria?

R. Senza dubbio: prima in un senso religioso e filosofico, nel senso che dà alla nostra reminiscenza di forme perfette Platone: nel senso che la coscienza del bene, del bello e del buono è innata e non acquisita nell'uomo [...] In secondo luogo il Manzoni tiene anche conto della memoria, come storia. Ma ne tiene conto nel senso *non di modelli forniti dalla storia*, ma nel senso che si dà comunemente alla parola

¹³² Ivi, p. 647.

storia, nel senso di avvenimenti che caratterizzano un dato periodo¹³³.

Da questo passo risulta evidente quale sia, secondo Ungaretti, l'idea di memoria con cui un artista debba confrontarsi e quale sia invece l'idea di memoria a cui si rifà Manzoni: un ideale religioso, filosofico e storico che influenza in vario modo le implicazioni etico morali della sua estetica ma non quelle formali, nel senso inteso da Ungaretti. La sua opinione è che Manzoni non intende la memoria-storia come una serie di esiti artistici, ma l'intende in senso strettamente evenemenziale e temporale, non altro. Tale affermazione viene poi mitigata quando aggiunge:

terrà anche conto della tradizione, il Manzoni, dei modelli forniti dalla memoria, ma questo involontariamente, e fino all'ultimo sarà dalla sua vanità persuaso di non averne mai tenuto conto¹³⁴.

che suona come una parziale marcia indietro; del resto la prima affermazione era difficilmente sostenibile. In ogni caso, ci pare, risulta palese la differenza che Ungaretti vede tra la propria concezione della memoria e quella di Manzoni: se intesa come sinonimo di storia letteraria entrambi vi fanno riferimento, semplicemente Ungaretti non condivide le scelte estetiche manzoniane. La distanza, però, che la lettura ungarettiana di Manzoni evidenzia è anche spia dell'evoluzione del concetto di memoria in Ungaretti, poiché esso non si limita più a significare la storia letteraria e gli esiti artistici che ne derivano ma è ormai un concetto ben più articolato e ricco, pur ancora non completamente definito¹³⁵.

¹³³ Ivi, p. 647-648 (corsivo nostro).

¹³⁴ Ivi, p. 648.

¹³⁵ Sulla distanza, del resto evidente nelle opere, che separa i due autori conviene anche Asor Rosa: «Occorre osservare innanzi tutto che, da un punto di vista teorico, Ungaretti e Manzoni sono veramente lontani» e «Ungaretti scopre la poesia di Manzoni là dove meno ci si aspetterebbe. Ma questo non basta, giustamente, a colmare l'immensa distanza, che resta fra i due»; ALBERTO ASOR ROSA, *Ungaretti e Manzoni*, in *Giuseppe Ungaretti e la cultura romana*, Atti del convegno 13-14 novembre 1980, a cura di Rosita Tordi, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 11-16 : 12 e 16.

Certo è che la memoria non può non essere collegata al sapere, essendo essa la fonte principale del sapere umano, che ha la sua manifestazione oggettiva nei tanti libri che occupano le biblioteche, ma anche nelle architetture delle città e poi negli usi dei popoli e via via in tutti quei segni concreti grazie a cui l'uomo tramanda la propria esperienza sotto forma di nozioni riproducibili. E se fino all'esperienza brasiliana la memoria ungarettiana era quasi sinonimo di 'produzione letteraria tramandata', nelle lezioni di docente, coerentemente con la rielaborazione che ne dilata i confini, la memoria non è solo il sapere letterario o, più latamente, artistico, che l'umanità ha saputo produrre bensì lo scibile umano nella sua interezza. I confini divengono ancora più labili, ancora più incerti, complice la generalizzazione indotta dalla mancanza di apposizioni qualificanti, una mancanza che nei primi scritti era compensata dal contesto, nel senso che era il contesto a lasciar intendere che il sapere, a cui la memoria rimanda, è un sapere limitato all'ambito letterario o artistico. Un esempio che chiarisce meglio si trova in *Dante e Virgilio*, dove Ungaretti propone un confronto tra le discese agli inferi nei due autori e, riferendosi a Dante, sostiene che

compito del poeta di quei tempi sarà dunque quello [...] di costringere tutta la somma del sapere al quale si era allora giunti, a concentrarsi in immagini che potessero colpire i sensi e la fantasia come una nuova e più compiuta rivelazione. *L'homo optimus* era nato. Aveva riconquistato la memoria, aveva ritrovato il sapere, non doveva mancare la possibilità a quella memoria d'intensificarsi, di abolirsi, di soffrire e sublimarsi nell'innocenza e nell'assoluto di un'immagine¹³⁶.

Riconquistare la memoria è anche riconquistare il sapere ma, qui, Ungaretti intende un sapere generico, infatti non è specificata né la qualità né il tipo di sapere, un sapere che certamente è svincolato da qualsivoglia ambito

¹³⁶ GIUSEPPE UNGARETTI, *Dante e Virgilio* (1938-1942), in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. 655-672 : 658.

disciplinare; il poeta, piuttosto sembra riferirsi ad un sapere indeterminato¹³⁷ tutt'al più quel patrimonio umano di regole morali estetiche che lo aveva sedotto durante le vicende belliche e di cui abbiamo rinvenuto traccia in *Innocenza e memoria*, derivato dall'uomo in quanto specie vivente dotata di linguaggio e che, come tale, ha alle spalle una storia che l'ha forgiato. La tradizione rimane ancora un deposito di soluzioni, di scelte e di eventi ma essi non sono più solamente limitati al ristretto dominio letterario o artistico. In questa lezione, inoltre, memoria e innocenza tornano ad essere collegate da un rapporto di causa-effetto, come già in molti casi precedenti (anche se nelle lezioni universitarie è un caso piuttosto raro); ciò che vale la pena di notare è che il percorso che conduce dalla memoria all'innocenza è qui delineato nitidamente: affinché la memoria si tramuti in innocenza è necessario il passaggio attraverso alcune stazioni intermedie: intensificazione, abolizione, sofferenza e sublimazione.

Il testo della lezione *Il mito dell'antico in Leopardi*¹³⁸ ha nel finale una digressione sul Petrarca, dove ancora una volta i due poeti sono messi a confronto su temi analoghi, secondo una prassi abituale per Ungaretti in sede critica; parlando del pensiero di Leopardi intorno all'opera di Petrarca scaturiscono alcune precisazioni sull'idea di memoria in quest'ultimo. Il passaggio richiama quello appena visto: Ungaretti ricorda ai suoi studenti che

nel Petrarca l'idea di memoria si identifica con quella d'umanità e dà vita all'Umanesimo, che se non v'è nel Petrarca conoscenza dell'uomo, se non v'è sapere se non attraverso il passato, ed è perciò il sapere soffuso di malinconia perché è conoscenza del passato, ciò avviene perché il Petrarca vuol trarre dall'oblio, vuol far risorgere alla memoria l'antico [...] perché l'eccellenza ebbe allora splendore¹³⁹.

¹³⁷ Ma che, in ogni caso, deve trasformarsi «nell'assoluto dell'immagine», come specifica subito; *Ibidem*.

¹³⁸ GIUSEPPE UNGARETTI, *Il mito dell'antico in Leopardi*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. 673-680.

¹³⁹ *Ivi*, p. 679-680.

La memoria è qui, nel breve spazio di poche righe, dichiarata sinonimo di «umanità» e qualificata come memoria dell'antico. L'umanità dunque, intesa come essenza che definisce l'uomo, è il sapere prodotto, e Ungaretti lo fa coincidere con la memoria, vale a dire con il fondamento stesso dell'Umanesimo, che esalta sì la specificità dell'umano grazie alle lettere e alle arti, cioè alla sua produzione più alta, sofisticata, vicino al suo spirito ma, in ultima analisi, a tutto il suo sapere.

In *Prima invenzione della poesia moderna [Sul Canzoniere di F. Petrarca]*¹⁴⁰ Ungaretti riusa, com'era da aspettarsi, il termine memoria insistendovi come facoltà che meglio di ogni altra identifica lo specifico umano e conferma l'omologia fra memoria e umanità. In apertura definisce, non a caso, Petrarca il «poeta per il quale non contano se non antichi e posterì, cioè se non fantasmi della mente»¹⁴¹ e, poco oltre, discutendo della definizione di «umanità nel senso umanistico», aggiunge che

Petrarca nella delicatezza del suo sentire vuole che, per *onestate che la tempre* la forma inviti leggiadramente la fantasia a mettere in moto nella memoria affetti e pensieri, a popolare d'*umanità* la solitudine della mente e, com'è fatale, aderendo e dando risalto a vicende autobiografiche, a popolarla senza interruzioni di tempo e di luogo, sia l'umanità evocata o evocante, la Roma di Livio o quella di Cola, o S. Agostino o Laura¹⁴².

Il corsivo, nel testo, non è tanto spia di una particolare attenzione che il termine deve attirare, ma ci pare significativo che, ancora una volta, la memoria sia indicata come una àmbito «senza interruzioni di tempo e di luogo»: la dilatazione dei confini della memoria, fino a renderla un'entità che, di fatto, è onnicomprensiva dell'agire umano, a questo punto, può dirsi un

¹⁴⁰ GIUSEPPE UNGARETTI, *Prima invenzione della poesia moderna [Sul Canzoniere di F. Petrarca]* (1941?), in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. 727-754.

¹⁴¹ Ivi, p. 727.

¹⁴² Ivi, p. 733 (corsivi originali).

dato acquisito.

Nell'istituire il paragone fra Petrarca e Leopardi il docente propone il tema delle rovine: Petrarca si muove in una Roma che è il pallido riflesso della città *caput mundi*:

per il Petrarca, Roma è già un'idea desolata [...] per il Petrarca non ci sarà che assenza: memoria e memorie: non ci saranno che pretesti e eccitamenti per la fantasia: rovine, fantasmi; ma ci sarà la certezza d'un ritorno. [Petrarca] soffre per le rovine, ma di più s'esalta per la bellezza che è in esse e che, per merito suo, per merito della memoria, ritornerà nella sua forma intatta¹⁴³.

Memoria e memorie – quest'ultimo termine va inteso qui come 'serie di reperti del passato': Ungaretti recupera la nozione equivalente di vestigia che già avevamo incontrato in *Innocenza e memoria* –, l'una alleata dell'altra affinché l'azione congiunta permetta all'immagine sublime di Laura di ritornare

nella sua forma intatta» a confortare la mente del poeta. Quella memoria che può aprire i nostri «occhi mentali», così che «un suo sonetto che ci pareva indifferente, un suo verso perduto in un suo sonetto [...] quando l'ha saputo finalmente riscaldare la nostra memoria, quando finalmente la nostra memoria ha saputo fare in sé chiarezza [...] è come se ci guardasse, è la nostra vista più umana¹⁴⁴.

è la stessa memoria che, in Petrarca, trasforma il passato, fino a convertire l'assenza di Laura, nel «clamore carnale»¹⁴⁵ che scuote il poeta, a sollecitare il tormento dei ricordi e, da «perfida lusingatrice», a causare il «dramma dell'uomo fra sogno e realtà»¹⁴⁶. L'intensità e la forza che in questi passi vengono attribuite alla memoria¹⁴⁷ sono molto simili all'intensità e alla forza

¹⁴³ Ivi, pp. 735-736.

¹⁴⁴ Ivi, p. 742.

¹⁴⁵ Ivi, p. 743.

¹⁴⁶ Ivi, p. 744.

¹⁴⁷ «nient'altro che memoria, ma tanta memoria, tanta sollecitazione di memoria, che finalmente

che caratterizzano la memoria del mistico; si ricorderà che per Jacopone Ungaretti aveva ipotizzato una memoria capace di intervenire nei processi sensoriali, fino a modificare la percezione della realtà. Se in quel caso il processo era addirittura violento, nel caso di Petrarca l'azione della memoria è meno intensa ma non meno efficace, fino a rendere il ricordo sofferenza reale. La capacità di intervento della memoria sulla percezione della realtà, del resto, non risparmia nemmeno i lettori che leggono il poeta aretino sei secoli dopo: la memoria, dice Ungaretti, è una facoltà che può «riscaldare» un verso o un sonetto, anche nei lettori della prima metà del Novecento, per «fare chiarezza»; è quindi in grado di riattivarne il senso autentico (come lo intende Ungaretti). Anche nel lettore del ventesimo secolo, dunque, la memoria può intervenire a modificare la percezione, la sollecitazione derivante dalla lettura, solo con una forza minore, con un'ingerenza di minore intensità rispetto a quanto poteva sette secoli prima nella mente di Jacopone.

In un'altra lezione¹⁴⁸ Ungaretti sostiene che

il tema poetico principale del Petrarca s'è delineato, ed è che, dell'universo, il centro è la memoria umana, che l'universo si tormenta solo nell'uomo, nella notte, nella solitudine dell'essere umano resa bella da alcune luci della memoria¹⁴⁹.

Il processo di ampliamento dei confini della memoria, sia spaziali che temporali, a cui abbiamo già fatto cenno, continua in questa affermazione in cui la memoria viene accostata alla nozione di universo, un accostamento che si farà, con l'evoluzione del pensiero ungarettiano, sempre più abituale, fino a fare della memoria un'entità indefinita e senza limiti. Alcune spie di questa trasformazione le abbiamo già rilevate, altre si possono cogliere in queste

tutt'intera la bella forma è modellata per intero, adagiata, fatta assoluta presenza [...] qui la memoria s'è incarnata così tanto, è così voluttuosa ch'essa pare avere ora abolito se stessa ed essersi alzata a uno di quei momenti perfetti, mirandi e senza durata del vivere», ivi, p. 743.

¹⁴⁸ GIUSEPPE UNGARETTI, [*Temì leopardiani: la solitudine umana*] (1942-1943), in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. 801-817.

¹⁴⁹ Ivi, p. 807.

pagine.

Tentando di chiarire l'uso e il significato della metafora della luce calante in Virgilio, Dante e Petrarca, per quest'ultimo dice:

in Petrarca è l'ora della memoria: è la mente nella solitudine dei suoi ricordi, nella solitudine di riflessi che da quell'ora il poeta tenterà di risvegliare e di moltiplicare in una vastità e profondità di chiarezza crescente¹⁵⁰.

In questo passo la memoria è contigua alla solitudine (nozione assoluta), e posta in relazione ad un movimento, di crescita, che attiene alla vastità e alla profondità della chiarezza dei riflessi che derivano dalla memoria. Il crescere in vastità e profondità riguarda anche la solitudine e quindi non può non riguardare anche la memoria. In alcune osservazioni successive, istituendo ancora un paragone fra i tre autori, ancora sul tema della solitudine umana, sul Petrarca sostiene:

Il Petrarca è più semplice: l'infinito malinconico dell'uomo è il suo passato, e l'uomo non ha altro: un passato ch'è tutto nella nostra memoria, anche in quell'immensa parte di memoria che s'è oscurata, che è diventata oblio¹⁵¹.

La memoria è nuovamente associata a «l'infinito malinconico» e a «quell'immensa parte di memoria» che si è trasformata in oblio; la memoria, come la intende Ungaretti, ha ormai raggiunto dimensioni ipertrofiche e a questa trasformazione ha presieduto, tra gli altri, il pensiero di Agostino.

Anche nella lezione dedicata all'influenza che ebbero i due articoli di Ludovico di Breme sulla poetica leopardiana¹⁵², Ungaretti ricorre al concetto della memoria. Anche in questo caso esso è pietra di paragone per

¹⁵⁰ Ivi, p. 809 (corsivo nostro).

¹⁵¹ Ivi, p. 812.

¹⁵² GIUSEPPE UNGARETTI, [I due articoli di Ludovico di Breme] (1942-1943), in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. 836-853.

determinare qualità specifiche della scrittura leopardiana rispetto a quella petrarchesca. In una lezione precedente Ungaretti aveva spiegato che Leopardi distingue fra parole familiari e parole eleganti, riprendendo i noti passi dello *Zibaldone*: le prime essendo le più proprie «perché gli scrittori antichi che le usavano erano più vicini alla loro formazione e alla determinazione del loro significato»¹⁵³, le seconde più eleganti ma più corrotte dall'uso e, aggiunge:

Ciò che egli invidiava al Petrarca, e di più a Dante, e di più agli Antichi, è la proprietà del loro linguaggio, d'un linguaggio cioè ch'era vicino alle cose, [...] era la proprietà d'un linguaggio che la memoria non aveva ancora incominciato a allontanare progressivamente dalle cose dandogli quasi vita autonoma insieme al peso d'una storia letteraria in continuo sviluppo¹⁵⁴.

Il linguaggio primitivo, secondo Leopardi, era quindi più proprio, più vicino alle cose cui le parole volevano rimandare. Si affaccia qui l'influenza delle teorie linguistiche di Vico, di cui parleremo, e rinveniamo il cenno ad un'altra possibile qualità di ciò che Ungaretti chiamerà l'innocenza: la vicinanza alle cose, agli oggetti di cui ogni parola dovrebbe essere l'equivalente linguistico-mentale. Notiamo però che la memoria è imputata di un effetto negativo: induce un allontanamento progressivo, che cresce di pari passo con lo sviluppo della storia letteraria, che determina l'allontanamento delle parole rispetto alle cose, ed è quel fenomeno che altrove Ungaretti chiamerà dell'invecchiamento della lingua, effetto collaterale al suo evolversi. Come già in altre occasioni le caratteristiche dell'opera di un autore si stabiliscono in opposizione a quelle dell'opera di un altro: «per il Leopardi era necessario ritrovare un oblio; per il Petrarca era invece necessario diradare l'oblio dalla

¹⁵³ GIUSEPPE UNGARETTI, *Idee del Leopardi intorno ad usi della lingua, e prime indicazioni sulla metrica delle canzoni e sul rapporto col Petrarca* (1942-1943), in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. 789-800 : 791.

¹⁵⁴ GIUSEPPE UNGARETTI, *[I due articoli di Ludovico di Breme]*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 838.

memoria»¹⁵⁵. Dell'idea di memoria, in questo passo, è recuperata da Ungaretti la significazione precedente all'esperienza brasiliana, vale a dire la nozione di tradizione letteraria ed artistica; e se Petrarca tenta di «diradare l'oblio» che gravava sulle opere della classicità latina, di cui voleva rinnovare i fasti, il tentativo di Leopardi è volto a non lasciar trasparire le fonti da cui trae ispirazione. Ecco in che senso egli, commenta Ungaretti, vuole «ritrovare un oblio»; in ogni caso, torna in modo evidente l'equivalenza fra memoria e tradizione letteraria.

Nella stessa accezione il concetto viene ripreso nella lezione incentrata sul commento alla canzone *Ad Angelo Mai*¹⁵⁶, che comprende anche un altro confronto fra Leopardi e Petrarca. In apertura il professore richiama agli allievi uno degli obiettivi a cui si attengono, secondo una norma consolidata, i più insigni letterati: il rinnovamento della tradizione. Dopo essersi inoltrato in una distesa analisi della parola leopardiana, riepiloga brevemente le linee della poetica messe in evidenza: tra i più alti meriti del recanatese c'è senza dubbio l'aver posto in contatto «così intimo, straziante e prodigioso, innocenza e memoria»¹⁵⁷. Il recupero della tradizione la vivifica di una nuova innocenza: ecco ricomparire la formula che Ungaretti ha eletto a propria chiave d'accesso, non unica, per ogni opera d'arte. Se il valore della memoria è chiaro, andrà però segnalato un elemento nuovo che riguarda l'innocenza, non presente in ogni precedente dichiarazione. Nell'articolo emerge chiaramente l'intenzione di Ungaretti di recuperare Leopardi alla temperie cristiana, di ricondurlo nell'alveo della cultura religiosa cristiana¹⁵⁸; ne sono

¹⁵⁵ *Ibidem*. In una lezione successiva, Ungaretti riprende questo passaggio precisando: «Nel Petrarca l'universo era nella memoria umana, e la solitudine umana era in un infinito oblio da diradare con qualche luce di antico sapere riconquistato»; GIUSEPPE UNGARETTI, *[Il sentimento della durata in Leopardi] - [riepilogo]* (1942-1943), in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. 895-902 : 898.

¹⁵⁶ GIUSEPPE UNGARETTI, *Rapporto con il Petrarca e introduzione al commento dell'«Angelo Mai»* (1942-1943?), in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. 854-870.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 870.

¹⁵⁸ La lezione è datata, con riserva, 1942-1943; già in *Le origini del romanticismo italiano*, attribuita con certezza al 1941, sono presenti dichiarazioni che lasciano intendere una lettura in chiave cristologica di Giacomo Leopardi; GIUSEPPE UNGARETTI, *Le origini del romanticismo italiano* (1941), in

spia affermazioni come

era un cristiano, come, lo vogliano o no, tutti gli uomini da duemil'anni lo sono [...]: era un cristiano, ma non osava convincersi che le sue aspirazioni miravano a quella *bellezza dell'era edenica*, prima che tutta la natura dell'universo decadesse, per disgraziata volontà umana, e divenisse inferma, corrotta e moritura¹⁵⁹.

Nella pagina finale della lezione si legge: «solo la sua [poesia] scioglieva ogni ironia e si rigenerava e tornava a farsi veramente *iniziale e sacra*»¹⁶⁰. Se è l'innocenza della lingua che il poeta recanatese tenta di raggiungere, giusta l'interpretazione di Ungaretti, tale innocenza non può essere che quella «bellezza dell'era edenica» che rigenera l'espressione e rende la poesia «iniziale e sacra». Registriamo quindi che il significato dell'innocenza si tinge di sfumature religiose, non è più solamente sinonimo di grazia delle forme e di purezza, ma è una peculiarità dell'arte implicata con il sacro.

In [*Leopardi e il sentimento della decadenza: la canzone «Ad Angelo Mai»*]¹⁶¹, Ungaretti recupera la dimensione squisitamente razionale della memoria, intesa come facoltà dell'intelletto in grado di superare le barriere del tempo e dello spazio:

la qualità d'interrompere i limiti, o meglio di togliere alle cose gl'impedimenti di tempo e di spazio per rendercele anche se assenti, presenti, è qualità propria [...] della memoria¹⁶².

Poche pagine dopo insiste sulla ragione che ha mosso tanti poeti, da

IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. 755-785 : 784-785.

¹⁵⁹ Ivi, p. 860 (corsivo nostro).

¹⁶⁰ Ivi, p. 870 (corsivo nostro).

¹⁶¹ GIUSEPPE UNGARETTI, [*Leopardi e il sentimento della decadenza: la canzone «Ad Angelo Mai»*] (1942-1943), in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. 879-886.

¹⁶² Ivi, p. 880.

«Petrarca ai Barocchi» a «restituire alla memoria un sapere»¹⁶³; il loro obiettivo, dice, era rivitalizzare la tradizione culturale innervandola di nuovi stimoli e obiettivi, restituendole quella freschezza che la facesse viva anche a distanza di molti secoli, per recuperare l'innocenza perduta; ma anche, e forse è più importante, restituirle una autorevolezza che fino al tredicesimo secolo, Dante compreso, la memoria aveva perso, durante secoli in cui la letteratura era stata solo strumento di perpetuazione del sapere e non fatto estetico. Un tale obiettivo, nella interpretazione di Ungaretti, non poteva essere chiaro a Dante e ai poeti del Duecento (e che Ungaretti cataloga, sia l'uno che gli altri, tra gli 'antichi') che hanno preceduto il capostipite di questa rivoluzione – Petrarca, s'intende – poiché

la presenza del passato considerata fatalmente e inseparabilmente viva nel linguaggio poetico [...] non era ancora ciò che essi, nei fini della loro arte, intendevano per memoria¹⁶⁴.

Dunque in quegli autori che hanno preceduto il poeta aretino non esisteva la consapevolezza che in ogni loro semplice gesto, artistico e no, si manifestava la memoria di loro stessi come individui ma anche componenti di una civiltà culturale; tale consapevolezza matura solo con la lezione petrarchesca, complice Agostino. La connessione memoria-sapere era già stata messa in evidenza da Ungaretti, prima in *Innocenza e memoria* (ma in questo articolo solo accennandola) poi in *Indole dell'italiano* (recuperandola, probabilmente, proprio dal vescovo di Ippona).

L'ultimo capoverso chiude il testo anticipando gli argomenti delle lezioni future: dopo aver inserito Leopardi nell'elenco dei poeti religiosi cristiani¹⁶⁵,

¹⁶³ Ivi, p. 884.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ «L'esperienza leopardiana [...] inizia una poesia che [...] non è più profana [ma] è mossa da uno slancio di religiosità», e poco oltre: «il suo [di Leopardi] è uno stoicismo cristiano. Era un cristiano, e, in massima parte, la sua mente s'era formata su trattati di dottrina cristiana, e la sua finezza psicologica e la sua inclinazione sentimentale la doveva all'eredità e all'educazione cristiana»;

afferma che la sua meditazione presagiva altre soluzioni, precisamente ad «un'espressione [...] poetica memore e nello stesso tempo [...] innocente e portentosa»¹⁶⁶. Come già aveva affermato in una lezione precedente, parlando della canzone *Ad Angelo Mai* e del sentimento della decadenza in Leopardi, Ungaretti ribadisce che il poeta di Recanati tenta di ottenere una poesia che sia anche religiosa e, per essere religiosa, non può non essere innocente. Coerenza vuole che questa innocenza non sia diversa da quella presentata nella lezione precedente, essa è perciò un'innocenza implicata con i valori della religione cristiana.

Che la memoria e l'innocenza siano due attributi necessari della migliore poesia, Ungaretti lo ribadisce in *Sul frammento «Spento il diurno raggio in occidente» I*, in cui sostiene che, interrompendo in un certo punto la versificazione, «l'innocenza è raggiunta [...] ma la memoria, nemmeno con l'abilità d'un Leopardi del 1835, non poteva ancora qui arrivare a trovare inserimento»¹⁶⁷. L'affermazione è perentoria e tanto più significativa essendo riferita al massimo dei poeti nella considerazione ungarettiana, e ribadisce la delicatezza e la fragilità delle operazioni che hanno come esito la poesia.

L'idea della memoria vincolata alle macerie del passato, che abbiamo già incontrato in *Innocenza e memoria* e poi in *Prima invenzione della poesia moderna* ritorna nella lezione *Sul frammento «Spento il diurno raggio in occidente» II*. Parlando del poeta petrarchista francese Maurice Scève, Ungaretti sostiene che egli interpretava nel modo più universale e umano

più conforme al Petrarca, che la realtà è in rovina, e che la memoria, la quale agisce pure in noi presentandosi come frammento, come macerie d'un presente già disgregatosi e degradatosi in passato e che la memoria, per drammatico mistero della sua essenza stessa, ha per aspirazione e per missione di superare e abolire il

Ivi, p. 885 e 886.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ GIUSEPPE UNGARETTI, *Sul frammento «Spento il diurno raggio in occidente» I* (1946-1947), in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. 929-945 : 944.

passato, e di restaurare e di risollevarla la realtà nella sua integrità e unità originaria, come se non mai il castigo dell'infermità e della morte l'avesse colpita¹⁶⁸.

In questa lezione, non viene solo recuperato il motivo delle macerie¹⁶⁹; va anche registrata l'insistenza intorno dell'innocenza letta nelle intenzioni poetiche di Leopardi:

Ciò che caratterizza il Leopardi, nelle perplessità più illuminanti della sua poesia, è la sua religiosità, che toglieva, è vero, ragioni finali e causali al patire individuale e cosmico, ma non poteva togliere a tale patire il mistero, ma non poteva togliere alla reminiscenza di evocare nella sua poesia, sempre, il rimpianto d'un momento perduto d'intatta bellezza, di bellezza pura dell'universo; ma non poteva togliere alla sua poesia il desiderio di far sentire, ritrovandone qualche barlume nella mente, quell'ideale bellezza perduta¹⁷⁰.

Questo tema, già platonico ma qui declinato secondo una lettura che risente della sensibilità cristiana dell'autore, è presente negli scritti di Ungaretti fin dagli anni '20 e sarà caratteristico delle sue ultime riflessioni.

In [*Memoria, sogno e immaginazione nel Leopardi*] Ungaretti si impegna nel primo e forse unico tentativo di definizione sistematica della memoria, intesa però come facoltà intellettuale, mettendo in risalto analogie e differenze con il sogno. Il sogno a cui fa riferimento non è inteso come la capacità mentale di creare immagini durante il sonno. È piuttosto la funzione inconsapevole che, secondo i surrealisti, presiederebbe ad alcune modalità di generazione della poesia. Riprendendo la polemica con il movimento surrealista e i seguaci di

¹⁶⁸ GIUSEPPE UNGARETTI, *Sul frammento «Spento il diurno raggio in occidente» II (1946-1947)*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. 946-957 : 948-949.

¹⁶⁹ Il motivo delle macerie e della loro funzione memorativa è toccato ma subito lasciato per essere ripreso poco dopo: «converrebbe a questo punto fare un piccolo discorso sul valore, sul valore romantico, sul valore espressivo del frammento. È un discorso che dovrebbe risalire lontano, alla poesia delle rovine di cui si parlava da principio, e poi naturalmente alla reminiscenza se essa nella sua essenza è così amaramente legata al senso di rovina»; Ivi, p. 954-955.

¹⁷⁰ Ivi, p. 947.

Freud che ne ingrossavano le fila, ribadisce le ragioni già esposte vent'anni prima. Le due facoltà della mente umana, memoria e sogno, vengono accomunate per la loro capacità di ricreare immagini percettive che attingono al passato, con la differenza che il sogno fa sorgere tali immagini nella nostra mente «senza o quasi senza [la] nostra consapevolezza»¹⁷¹, eliminando inoltre qualunque possibilità di percezione del tempo tra i fatti rappresentati. Al contrario

la memoria fissa la durata d'un'assenza tra il momento in cui essa evoca un oggetto o una vicenda del passato, e il momento in cui tale oggetto o tale vicenda furono reali in quel dato modo evocato¹⁷².

rendendoci intime le cose evocate, ciò che il sogno non può fare. Tale distinzione però non aggiunge nulla di significativo, nella prospettiva da noi adottata, all'idea di memoria che il poeta aveva fin qui elaborato.

Dopo aver passato in rassegna i riferimenti alla memoria e all'innocenza che ci son parsi significativi, tentiamo di fissare qualche peculiarità di questi concetti-chiave della poetica ungarettiana. Per quanto attiene alla memoria emerge che a Ungaretti dovette risultare palese la troppo limitata fruibilità, in sede accademica, del concetto se inteso semplicemente come insieme di soluzioni e risultati letterari ed artistici che i grandi autori hanno tramandato. Questa evidenza è probabilmente alla base della complessa trasformazione a cui Ungaretti sottopone il concetto stesso¹⁷³. Se ripercorriamo velocemente

¹⁷¹ GIUSEPPE UNGARETTI, *[Memoria, sogno e immaginazione nel Leopardi]* (1946-1947), in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. 965-969 : 965.

¹⁷² Ivi, pp. 965-966.

¹⁷³ Montefoschi anticipa questa rielaborazione: «L'idea di memoria di natura intima e di origine biografica acquista, dopo *L'Allegria*, spessore filosofico. Ed è molto probabile che, in questa fase di passaggio da un primo a un secondo tempo della memoria, Ungaretti sia stato condizionato in modo incisivo proprio dalla rilettura dell'opera bergsoniana, rilettura avviata nel 1922, data di pubblicazione di *Durée et simultanéité*»; PAOLA MONTEFOSCHI, *Ungaretti. Le eclissi della memoria*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1988, p. 75. Tale rilettura, avviata nei primi anni Venti, darà frutti maturi circa un decennio dopo, ossia poco prima dell'esperienza brasiliana, come dice Petrucciani:

le tappe che abbiamo segnalato ci accorgiamo che la trasformazione comporta una maggiore articolazione del concetto, comporta un inevitabile arricchimento: inteso come facoltà mentale si direbbe che, quasi, assuma potere rispetto alle nostre facoltà percettive – si vedano le affermazioni nelle lezioni su Jacopone –; ma è una facoltà che gradatamente viene modificata per dilatarne il campo d'azione e di pertinenza, essa non ha più limiti di spazio o di tempo, fino ad essere, in alcuni casi, sinonimo di spirito oppure dell'umanità stessa o, come nelle lezioni su Manzoni, «orma del divino». Il significato che Ungaretti gli attribuiva prima dell'esperienza brasiliana, ossia l'equivalente di nozioni e risultati del fare poesia o letteratura, che i grandi autori del passato ci hanno lasciato in eredità, non viene però abbandonato completamente. Se nelle lezioni manzoniane questo risulta evidente, nelle lezioni leopardiane la memoria viene assimilata ad un sapere che non è più semplicemente un sapere riferito all'arte della poesia o della scrittura in generale, e quindi limitato nelle possibili applicazioni a quello specifico campo di espressione individuale: è il sapere che deriva all'uomo inteso come specie, che ha una storia, che ha un'origine e che di questa origine porta un'eredità. Durante l'attività di insegnamento, il ricorso al concetto di innocenza, che negli scritti precedenti accompagnava quasi sistematicamente il concetto di memoria, si fa molto rado. Il motivo è, probabilmente, da ricercarsi nel fatto che il binomio, nel sistema critico ungarettiano, funziona soprattutto con finalità estetiche: per Ungaretti il risultato dell'operazione artistica è riuscito se, tramite il ricorso alla memoria, si accede all'innocenza; laddove questo non accada o sia realizzato parzialmente si identifica il difetto dell'opera stessa. La coppia di valori, così organizzata, funziona bene soprattutto negli scritti della critica cosiddetta militante ma non così bene in sede accademica, dove l'opera letteraria o di poesia deve essere presentata agli

«Siamo [...] agli anni 1931-1932: la prima coordinata concrezione poetica della idea ungarettiana di memoria. Infatti qui la memoria non è più soltanto – come nell'*Allegria* – una modalità della *recherche du temps perdu*, ma sorgente categoriale della poesia»; MARIO PETRUCCIANI, *Il condizionale di Didone. Studi su Ungaretti*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1985, p. 60.

allievi mentre, in quanto già annoverata nel canone, non è necessario discuterne gli esiti. Ecco perché le ricorrenze del concetto di innocenza sono meno frequenti rispetto a quelle che riguardano il concetto di memoria; non per questo però l'innocenza ungarettiana non subisce mutamenti, diciamo semmai che essa ritorna nelle lezioni su Leopardi, non più solamente in quanto sinonimo di purezza formale e di grazia estetica, come avevamo visto, ma anche come condizione ideale, impossibile da raggiungere ma a cui tendere, di beatitudine dovuta al contatto con il divino, uno stato di inconsapevolezza del male che avrebbe caratterizzato l'individuo all'origine della sua avventura umana. È chiaro che il concetto non ha più solamente una valenza estetica ma assume un ruolo nella interpretazione escatologica che Ungaretti dà circa il destino dell'uomo; e la trasformazione avviene nell'ambito di un più ampio tentativo di recuperare l'opera di Leopardi nel solco della tradizione cristiana.

1.3 Gli ultimi scritti (1943-1970)

Nel 1942 Ungaretti rientra in Italia nonostante il paese sia impegnato nel secondo conflitto mondiale; di lì a poco le sorti belliche volgeranno definitivamente a favore degli alleati. In quegli anni gli viene assegnata una cattedra all'Università di Roma ma, con la fine della guerra e i momenti di incertezza istituzionale che ne seguirono, viene sollevato dall'incarico, che poi gli è definitivamente riassegnato. L'incertezza caratterizza ogni aspetto della vita e Ungaretti non trascorre indenne i primi anni romani. Una volta però che la situazione si è ristabilita, con la ripresa dell'insegnamento all'università di Roma, riprende anche la sua attività di divulgatore culturale, attraverso conferenze e saggi. Sono queste le ultime sedi in cui il poeta ritorna a far valere i propri canoni e da queste ultime prove cercheremo di trarre ulteriori suggerimenti. Abbiamo già avuto modo di constatare che gli scritti di

Ungaretti sono caratterizzati da rimandi interni e che argomenti o idee spesso vengono ripresi in altri saggi successivi; sarà così anche per i documenti che leggeremo da qui in avanti.

In *Commento al canto primo dell'«Inferno»* Ungaretti si sofferma a considerare i versi di Dante «Mentre ch'ì rovinava in basso loco, / dinanzi a li occhi mi si fu offerto / chi per lungo silenzio pareva fioco» (*Inf.* I, 61-63). Per farlo utilizza il concetto di memoria e, come già in altre occasioni, vi associa la metafora della luce. Riportiamo il passo:

Per rendere sensibile la luce temporale, la luce storica, la luce della memoria, è stato necessario al poeta convertirla prima in luce spaziale – questa volta in senso di misura orizzontale, dopo che in senso di misura verticale, in mezzo a infinita più notte, aveva in lui svegliato “la speranza dell’altezza”. Tutto è nelle prerogative della luce che, di fatti, come dirà Manzoni “suscita”. L’apparizione, conviene ripeterci, risulta illuminata debolmente, “fioca” per la grande distanza ov’essa sorge e a cui ora, per la maggiore apertura dell’orizzonte, arrivano gli occhi. Ora la luce ha esteso lo spazio visibile fino agli ultimi limiti, e un uomo – poiché di ciò che è a quella distanza si può fantasticare, e si può anche tentare d’essere indovini – vi vede anche le cose che c’erano quando lui non c’era e prima e prima¹⁷⁴.

Ciò che ci pare significativo è che la luce, elemento che nel meccanismo della metafora sostituisce la memoria, concretizza bene quelle caratteristiche che Ungaretti, in altri passaggi delle lezioni che abbiamo già visto, aveva voluto attribuire alla memoria: la luce infatti non ha dimensioni proprie e occupa

¹⁷⁴ GIUSEPPE UNGARETTI, *Commento al canto primo dell'«Inferno»* (1952), in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 367-388 : 384. Nel 2008, insieme al carteggio con Piero Bigongiari, è stato pubblicato un saggio fino a quel momento inedito, dal titolo *Leopardi segreto*, in cui Ungaretti sostiene l'ipotesi che l'Infinito sia una evoluzione del pensiero pascaliano *Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie*. Nel saggio tornano cenni alla memoria di cui diamo conto in questa nota poiché la curatrice lo fa risalire al 1951, ed è quindi contemporaneo al *Commento* dantesco, e non aggiungono nulla a quanto stiamo già osservando: la memoria intesa come sapere (p. 322); la memoria «che annulla i limiti spaziali e temporali» quindi muove gli affetti (p. 329); la memoria che può essere confusa con la fantasia (p. 333): GIUSEPPE UNGARETTI, *Leopardi segreto*, in PIERO BIGONGIARI, GIUSEPPE UNGARETTI, *«La certezza della poesia». Lettere (1942-1970)*, cura di Teresa Spignoli, Firenze, Edizioni Polistampa, 2008, pp. 321-336.

tutto lo spazio disponibile, sia «in senso di misura orizzontale [sia] in senso di misura verticale», quasi avesse una possibilità di distensione infinita, come era stato detto per la memoria. La luce ha inoltre la capacità di superare grandi distanze ma, soprattutto, la coppia luce-memoria è qui opposta alla coppia buio-oblio («è la nostra interna notte» dirà dell'oblio in *Il poeta dell'oblio*): intendere la memoria come luce apre un campo della significazione mai sfruttato prima, un campo di significazione che presagisce futuri sviluppi sul modo ungarettiano di intendere il concetto stesso: la memoria-luce dà la possibilità di vedere «fino agli ultimi limiti», addirittura fino a prima che l'uomo esistesse «e prima e prima».

In *Il poeta dell'oblio* Ungaretti fa confluire passi già utilizzati nelle lezioni brasiliane, in particolare [*Temî leopardiani: la solitudine umana*] e *Prima invenzione della poesia moderna* [*Sul Canzoniere di F. Petrarca*] che non è il caso di riprendere qui¹⁷⁵. Si è già osservato che l'idea di memoria, intesa come patrimonio di soluzioni artistiche tramandato nei secoli, resiste, nonostante Ungaretti ne tenti una complessa rielaborazione, e che intesa in questo modo il poeta l'aveva ripresa, per fare un esempio, nelle lezioni su Manzoni. Anche in questo articolo l'accezione ritorna:

giunti a lui [Tasso] ci accorgiamo che l'italiano è lingua dotta, non solo nobilitata dall'esperienza propria di più secoli, ma recuperata intera la memoria dei suoi antichi studi, in possesso di tale energia da ritenersi capace di rendere semplici e favolose le proprie parole a furia d'artificio, d'arrivare a fare cioè per letteratura quanto poteva un Dante scrutando le cose, sforzandole a incarnare un qualche suo concetto e a trasfigurarsi per grazia di una ingenuità ch'era vera e prodigiosa essendo ancora sacri i tempi e ricchi naturalmente di primitivo prestigio¹⁷⁶.

¹⁷⁵ Per districarsi nella moltitudine di rimandi interni, riutilizzi e riprese parziali sono utilissime le note che Paola Montefoschi, curatrice del volume mondadoriano *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, pospone ai testi pubblicati.

¹⁷⁶ GIUSEPPE UNGARETTI, *Il poeta dell'oblio* (1943), in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 398-422 : 400.

La memoria degli «antichi studi» può dunque rendere le parole «semplici e favolose» «per grazia d'una ingenuità [...] vera e prodigiosa». Questa evoluzione della lingua, che ha condotto fino ai mirabili risultati di Tasso, non sarebbe stata possibile senza il genio di Petrarca, come ci dice Ungaretti nella lunga interrogativa retorica:

Le lingue neolatine, ancora bimbe, e non solo le neolatine, ma tutte le nuove lingue europee sarebbero state d'improvviso rese atte a colmarsi di ricordi e a farsi adulte se, correndo dietro al latino d'oro e scrivendo gli esametri faticosi dell'*Africa*, il Petrarca, sognando di resuscitare Roma insieme agli splendori della lingua d'Augusto, non avesse regalato tanta ricchezza di memoria all'italiano, tanta tradizione e tanta perizia di buona letteratura da farne in un lampo, una lingua subito giunta in possesso dei suoi testi esemplari, in pieno Trecento, col *Canzoniere* suo e col *Decamerone* di Boccaccio, devoto sodale suo?¹⁷⁷.

Non dobbiamo scoprire qui che Petrarca fu il primo letterato dell'Umanesimo e quale importanza ebbero i suoi studi per la rivalutazione delle lettere classiche e specialmente di quelle latine; nell'ambito della poetica della memoria e dell'innocenza, però, ci pare interessante questa presentazione degli esiti dell'opera petrarchesca resi coerenti alla poetica ungarettiana: le lingue neolatine sarebbero pronte a «colmarsi di ricordi», grazie ai testi di Petrarca che regalano «tanta ricchezza di memoria» alla lingua italiana così che il genio di Tasso possa rivestire le parole di nuova e antichissima grazia, di una rinnovata innocenza.

L'idea di memoria nata con Petrarca influenzerà anche Goethe, sostiene Ungaretti, oltre, ovviamente, Leopardi: l'uno e l'altro

partiti dall'idea di memoria come sorse nel Petrarca, gli occhi rivolti dalla parte dell'Antico, e Goethe quel sapere che allora s'era destato, lo immaginava ancora

¹⁷⁷ Ivi, p. 409.

vivo e che avanzando tornasse a ricomporsi perennemente diverso e più bello. Nell'altro [Leopardi] rimase fissa l'idea di rovina; dal Petrarca a lui l'infelicità umana non poteva non essere cresciuta; lo spirito umano s'era fatto forse più acuto e la carne più sensibile; certo, pensava, più vecchi s'erano fatti e più deboli¹⁷⁸.

Accostando Petrarca a S. Agostino e, in particolare, alle *Confessioni* non dovrà stupire, considera Ungaretti, che si trovino in quest'opera capitoli che trattano della memoria:

anche l'oblio fa parte della memoria, è esperienza nostra oscuratasi in noi, è la nostra interna notte. L'oblio del divino testimonia nella nostra memoria d'uno stato di perfezione dell'umana natura sprofondatosi nelle tenebre dei tempi. Un'esperienza anteriore alla nostra personale durata, può, lucidissima, tornarci in mente, e possiamo scordarci di casi nostri d'un momento fa¹⁷⁹.

Il cenno allo «stato di perfezione», testimonianza del divino che sarebbe ancora custodita nella nostra memoria, la possibilità di risalire ad «un'esperienza anteriore alla nostra stessa durata», ancora scorie della dottrina platonica delle idee, dunque, compaiono tra gli argomenti di Ungaretti. Una conferma dell'ascendenza platonica su questa pagina, se ce ne fosse bisogno, è in alcune righe precedenti, dove Ungaretti parla di Petrarca come di «un cristiano [...] nella mente del quale viveva purissima e fertile l'eredità di Platone»¹⁸⁰ (l'importanza della filosofia platonica per la formazione di Ungaretti, il suo reiterato riferirsi ad essa sono, del resto, noti). Ungaretti torna poi a parlare dell'ossessione del poeta per Laura, un'ossessione che si manifesta principalmente in forma di ricordo.

La poesia più alta del *Canzoniere* nasce quando la Morte si decide a colpire e a

¹⁷⁸ Ivi, pp. 415-416.

¹⁷⁹ Ivi, p. 408.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

visitare le 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 pensiero¹⁸¹.

La memoria, dunque, è ancora forza che può trasformare l'immagine in una presenza pura; la stessa presenza pura che «impregnerà di musica» le parole del poeta aretino, «ora specialmente ch'è morta Laura e che l'infinito della memoria» è «risolto nella perfezione d'un'ideale forma»¹⁸². In questo articolo, dunque, abbiamo la possibilità di constatare che Ungaretti impiega il concetto di memoria sia come lascito di esiti letterari ed artistici tramandati dagli autori del canone, sia nell'accezione più ampia e che risente delle influenze di Platone e di Agostino.

Una pagina della lezione *Prima invenzione della poesia moderna*, poi confluita in *Il poeta dell'oblio*, tratta, come abbiamo visto, della memoria in Petrarca che può, da «perfida lusingatrice», attanagliare il poeta nel ricordo. A questa considerazione Ungaretti era giunto illustrando il motivo degli occhi e lasciando tra le righe una frase un poco oscura: «Occhi, nient'altro che memoria, ma tanta memoria»¹⁸³. Identificare gli occhi di Laura con la memoria dell'autore, o del lettore, appare un passaggio non giustificato, se non è messo in relazione ad una affermazione contenuta in *Immagini di Leopardi e nostre*: «Una cosa dell'arte ci persuade perché, colma dei nostri ricordi, muove la nostra fantasia fino a farci ritrovare occhi innocenti»¹⁸⁴. Se nella frase precedente gli occhi a cui si riferisce Ungaretti sono, ovviamente, gli occhi di Laura, in questa seconda frase sono quelli di Ungaretti stesso e quelli del lettore che dovrebbero guadagnare l'innocenza. L'associazione occhi-memoria si spiega solo se si ricorda l'affermazione fatta nel testo su

¹⁸¹ Ivi, p. 416.

¹⁸² Ivi, p. 419.

¹⁸³ Ivi, p. 407.

¹⁸⁴ GIUSEPPE UNGARETTI, *Immagini del Leopardi e nostre* (1943), in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 430-450 : 433.

Leopardi: memoria è l'insieme dei ricordi che l'arte o la poesia sanno evocare, una memoria che, attraverso la fantasia, induce l'innocenza dello sguardo di chi fruisce l'arte. L'identificazione occhi-memoria assume così ragioni poetiche prima inesprese, anche grazie alla mediazione della fantasia, ma soprattutto giustifica l'associazione tra il motivo degli occhi-sguardo e l'innocenza intesa, ungarettianamente, come l'auspicabile condizione ideale per la fruizione dell'arte o della poesia. L'innocenza raggiunta grazie alla memoria è una delle condizioni peculiari per il godimento della produzione artistica, sia essa letteraria oppure no; essa garantisce un modo diverso di interpretare l'opera d'arte, con occhi scaltriti dalla frequentazione del proprio patrimonio culturale. Nelle righe successive Ungaretti ripropone una frase, solo leggermente modificata, di *Innocenza e memoria*: «Memoria e innocenza sono gl'inscindibili termini della poetica di Leopardi»¹⁸⁵, affermazione con cui sancisce, una volta di più, la filiazione della propria poetica da quella leopardiana, proponendosi quindi come terzo elemento, ideale prosecutore nel canone italiano, dell'asse Petrarca-Leopardi¹⁸⁶. La riproposizione fa il paio con un'altra, anch'essa già presente in *Innocenza e memoria*, laddove descrive l'imbarbarimento dei costumi artistici dell'Ottocento, del decadimento dello statuto della poesia, ridotta a semplice strumento «d'elusione», a causa anche del fanatismo «dei fiutatori di mummie e degl'ingegneri»¹⁸⁷ che non avevano lasciato spazio al mistero. L'argomento è qui riproposto:

Il Leopardi [...] sentiva bene che in Europa era scoppiata una lunga calamità, e che le forme in rivolgimenti tremendi si sarebbero rinnovate o sarebbero andate distrutte; ma non poteva consentire all'idea che raccogliendo le più ridicole e superstiziose opinioni e novelle solo perché popolari o facendo incetta di fole

¹⁸⁵ Ivi, p. 434.

¹⁸⁶ Si noti che in *Innocenza e memoria*, Ungaretti aveva usato per la propria opera, queste parole: «E anche le persone del nostro dramma, di artisti del primo Novecento, sono la memoria e l'innocenza»; GIUSEPPE UNGARETTI, *Innocenza e memoria*, cit., p. 130 e p. 133; e memoria e innocenza sono i due poli entro cui Ungaretti legge e interpreta l'opera di Petrarca.

¹⁸⁷ Ivi, p. 133.

forestiere perché tali, la poesia italiana avrebbe ammassato il cibo miracoloso buono a ridonarle il colorito della gioventù, a farle ritrovare naturalezza e magari anche innocenza¹⁸⁸.

Il rapporto con la propria memoria culturale, con le origini della tradizione letteraria, permettono alla poesia un rinnovamento, a patto che quelle radici vengano correttamente identificate, insiste Ungaretti, dal momento che non sono né le novelle popolari, né le fole forestiere che possono recuperare, innovandola, la tradizione. Esse vanno identificate con la classicità latina e greca¹⁸⁹, così come aveva indicato Petrarca, di cui Leopardi è virtuoso continuatore. Non solo, continua, la riscoperta della tradizione permette alla poesia di «farle ritrovare naturalezza e magari anche innocenza»¹⁹⁰: la naturalezza è, quindi, dote preliminare della poesia che aspira all'innocenza, quasi un grado di perfezione inferiore in un'ipotetica scala di valori.

Che Ungaretti pensi alla memoria anche come facoltà intellettuale è confermato poche pagine dopo, quando sostiene:

La memoria per il Leopardi non è più tanto intellettuale funzione, mera attività in sede mentale, quanto sofferenza del corpo, sensibile presenza così nella storia dei singoli come in quella delle civiltà e financo in quella dell'universo¹⁹¹.

ma non è solo questo: come già per la sofferenza di Petrarca causata dal ricordo di Laura che abbiamo rilevato in altri scritti, anche per Leopardi la memoria è dunque sofferenza. A parte andrà considerata la sequenza crescente 'singoli-civiltà-universo', che rimanda agli schemi storico-filosofici di Vico, ma qui conviene notare che ritorna una caratterizzazione della poetica leopardiana che Ungaretti aveva già impiegato per Petrarca. Nella

¹⁸⁸ GIUSEPPE UNGARETTI, *Immagini del Leopardi e nostre*, cit., p. 433.

¹⁸⁹ «Perché avremmo dovuto fermarci al Medioevo quando siamo nati tanto prima»; *ibidem*.

¹⁹⁰ *Ibidem* (corsivo nostro).

¹⁹¹ GIUSEPPE UNGARETTI, *Immagini del Leopardi e nostre*, cit., p. 438.

lezione [*Temi leopardiani: la solitudine umana*], aveva sostenuto che il tema poetico principale del poeta trecentesco è che il centro dell'universo è la memoria umana, e che «l'universo si tormenta solo nell'uomo»¹⁹². Anche in Leopardi la memoria si trasforma in una sofferenza estensibile, nella lettura ungarettiana, a tutto l'universo; nel recanatese, infatti, l'accumulo di memoria si trasforma in consapevolezza della sofferenza umana, poiché la sorgente del suo canto è «il disperarsi per l'ignoranza inviolabile della colpa che noi e l'universo espriamo; il sentirsi chiamato a soffrire [...] il perenne cosmico progredire dell'espiazione»¹⁹³. Memoria è, dunque, sofferenza universale sia in Petrarca, che si tormenta della morte di Laura mitizzandola con toni misticheggianti, sia in Leopardi, che si sobbarca l'espiazione universale quasi nuova figura cristologica. Un ulteriore punto di contatto tra i due autori è nella idealizzazione memoriale della figura dell'amata: come Laura è ossessione per Petrarca, così Silvia è «memoria: e Silvia nella memoria discorre, presente per sempre, corpo presente»¹⁹⁴. La memoria-ricordo conferma dunque il suo potere idealizzante e, allo stesso tempo, la sua capacità di tormento; ma poi si precisa con un'ulteriore connotato: «Silvia [rimane] distesa per sempre come nel giorno della sua morte nell'infinito della memoria»¹⁹⁵, Ungaretti ribadisce cioè che la memoria ha un'estensione infinita, come già avevamo visto. Questa caratteristica della memoria sarà confermata in *Secondo discorso su Leopardi*, che è del 1944, ma riveduto e postillato nel 1950: «L'infinito era dunque per il Petrarca nel pensiero – un pensiero fatto di passato, di memoria»¹⁹⁶. Proprio nelle *Postille* Ungaretti sostiene che Leopardi, negli studi di Locke, trova

teoricamente studiata l'esperienza psicologica che, partita dalla sensazione, si

¹⁹² GIUSEPPE UNGARETTI, [*Temi leopardiani: la solitudine umana*], cit., p. 807.

¹⁹³ GIUSEPPE UNGARETTI, *Immagini del Leopardi e nostre*, cit., p. 439.

¹⁹⁴ Ivi, p. 443.

¹⁹⁵ Ivi, p. 444.

¹⁹⁶ GIUSEPPE UNGARETTI, *Secondo discorso su Leopardi* (1950), in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 451-496 : 451.

scioglie nei riflessi del pensiero: quella medesima esperienza la cui genesi il Leopardi si era assuefatto [...] (l'“assuefazione” leopardiana corrisponde tanto alla memoria “immemore” dei platonici, quanto a ciò che per essa intende il Locke ed a ciò che nella mente pascaliana era figurato dal vocabolo “*coutume*”), quella medesima esperienza, dicevo, la cui genesi il Leopardi si era assuefatto a verificare in sé, attribuendo ad essa il carattere di stimolo iniziale delle sue ricerche di linguaggio poetico¹⁹⁷.

Ciò che se ne deduce è, dunque, non solo che l'assuefazione, che tanta parte ha nella poetica leopardiana è, secondo Ungaretti, da equiparare alla memoria, ma che quest'ultima è lo «stimolo iniziale delle sue ricerche di linguaggio poetico» *alias* della sua poesia.

Nel *Significato dei sonetti di Shakespeare*, Ungaretti rilegge il poeta inglese secondo l'idea di memoria maturata nelle letture di Petrarca sostenendo che, nonostante anch'egli avverta il peso del tempo, inteso come accumulo di fatti che rende penosa la condizione della vecchiaia, contrariamente a Petrarca, non

chiede riscatto alla memoria, la memoria avendogli insegnato che quella è la nostra fatale condizione, la memoria implacabile non registrando se non l'accrescimento d'un peso e l'affievolimento delle forze¹⁹⁸.

Ungaretti torna qui a porre in evidenza quale può essere il rapporto che un autore, in questo caso Shakespeare, intrattiene con la memoria culturale, come già aveva fatto nella seconda conferenza su Vico mettendo a paragone Leopardi e Manzoni. Nel *Discorsetto su Blake*, il concetto di memoria torna ad essere impiegato perché da lì nasce, come frutto, quel «miracolo [che] è la

¹⁹⁷ Ivi, p. 494 (corsivo originale).

¹⁹⁸ GIUSEPPE UNGARETTI, *Significato dei sonetti di Shakespeare* (1946-1962), in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 551-570 : 553-554.

parola»¹⁹⁹. Se il lavoro di ricerca condotto da Blake era teso «verso il recupero dell'originale innocenza espressiva», il miracolo è frutto di «memoria»; ossia: è la memoria che permette il miracolo della parola, che può ammantarsi, per dir così, di nuova originale innocenza. Attenzione però, ammonirà nel 1952:

il miracolo non è nel linguaggio, è nella tensione che nobilita il linguaggio [...] e se questa tensione [...] sparisse dal cuore e dai pensieri dell'uomo, l'uomo si sostituirebbe dalla sua dignità, si farebbe simile al bruto non scoprendo più nell'armonia del creato la *speranza dell'altezza*, come diceva Dante, *lo spavento della bellezza*, come diceva Leopardi²⁰⁰.

In *Riflessioni sullo stile* il riferimento alla memoria non può mancare, trattandosi di uno scritto che affronta direttamente questioni di poetica²⁰¹; è un riferimento alla memoria ancora una volta intesa come tradizione artistica e culturale, ma declinata in prospettiva personale, ad indicare il compito che ogni artista si dovrebbe porsi, umanamente, avendo come obiettivo il confronto con i propri maggiori; essendo la colpa massima di ogni autore il confessarsi «smemorati o, peggio, rinunciare alla memoria» impedendosi di decifrare «il proprio individuale e incomunicabile segreto»²⁰². Memoria intesa come strumento per lo scavo intimo, atto di autoriconoscimento a cui ogni artista è tenuto, di investigazione del proprio mistero. Memoria che è ricordo, inteso come atto del ricordare, e per questo insita «nella poesia come in ogni atto umano», perché è solo grazie al ricordo, inteso come recupero dopo un lasso di tempo anche infinitesimale, che possiamo riconoscere ogni oggetto davanti a noi, rinominandolo; ed è per questo che «il ricordo è una delle vie

¹⁹⁹ GIUSEPPE UNGARETTI, *Discorsetto su Blake* (1946-1965), in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 596-599 : 597.

²⁰⁰ GIUSEPPE UNGARETTI, *L'artista nella società moderna* (1952), in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 855-866 : 856.

²⁰¹ GIUSEPPE UNGARETTI, *Riflessioni sullo stile* (1946), in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 723-736 : 723.

²⁰² Ibidem.

che ha la poesia per trasmettere agli altri i suoi messaggi»²⁰³. Memoria che sola può avere il compito di infondere alla parola la

pienezza di significato [...] infondendole peso, estendendone e rendendone profonde le prospettive. Una parola che ha la vita di secoli, che in tanta storia riflette tante storie diverse, che ci rimette a colloquio con persone la cui presenza carnale è sulla terra scomparsa, ma non quella del loro spirito, se in noi operano ancora le loro parole; – una parola che può farci sentire per il nostro dolore o il nostro conforto, nella sua viva storia la millenaria vicenda dell’operoso e drammatico popolo al quale apparteniamo, – una tale parola se aveva attratto, con tanta verità e bellezza d’effetti, un Leopardi, poteva ancora suggerire a un poeta d’oggi la via migliore d’arricchirsi e moralmente e nelle sue liriche espansioni. Fu così che sentii come la mia poesia dovesse sempre più compenetrarsi di memoria quasi assumendola a suo tema sostanziale. La stessa antinomia dell’individuo nei confronti della società moderna, la stessa posizione dell’uomo al cospetto di Dio, la stessa umanità dell’uomo, d’un essere per sua natura e volontà così grande e così fragile, la stessa causalità e la stessa finalità che dal principio alla consumazione dei secoli uniscono l’uomo nella stessa tragedia innumerevolmente ripetuta dalle nascite e dalle morti e dall’inquietudine e dall’odio e dall’amore, - tutto mi si compendeva nella mia meditazione sulla memoria. Gli stessi paesaggi mi si animavano alla luce del ricordo. Lo stesso presentimento di catastrofe che m’avveniva d’aver riflettendo alla crisi politica e sociale dei tempi e all’irrimediabile dissennatezza degli uomini, lo stesso mio dibattito per uscire dalle incertezze davanti all’idea del Soprannaturale, gli stessi miei passaggi da un errore a un’illusione prima d’intravedere la verità suprema che tutto attesta, tutto attingeva impeto e sofferenza per me dalla facoltà di ricordare che ha l’uomo, per la quale l’uomo è uomo. Se tuttavia la memoria in sé non contenesse un’antitesi che la muove e la rende nonostante tutto cordiale e amabile, sarebbe disperazione e condurrebbe al suicidio e non alla poesia. Conduce la memoria alla poesia, perché essa porta all’uomo e porta la parola a quell’atto di desiderio di rinnovamento dell’universo per il quale

²⁰³ GIUSEPPE UNGARETTI, *Poeta e uomini* (1946), in IDEM, *Vita d’un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 737-740 : 739 e 740.

l'umanità fa sulla terra il suo lungo viaggio d'espiazione. Estrema aspirazione della poesia, è di compiere il miracolo nelle parole, d'un mondo risuscitato nella sua purezza originaria e splendido di felicità. Toccano quasi qualche volta le parole, nelle ore somme dei sommi poeti, quella bellezza perfetta ch'era l'idea divina dell'uomo e del mondo nell'atto d'amore in cui vennero creati²⁰⁴.

La citazione è lunga perché ha un peso specifico notevolissimo, si sarà capito, nel definire le priorità tra gli obiettivi della poesia di Ungaretti e i valori ad essa connessi. Nemmeno in *Ragioni d'una poesia*, vero e proprio manifesto della poetica ungarettiana, è descritto così dettagliatamente il rapporto che la memoria intrattiene con la poesia e con il poeta. È la memoria, ci dice Ungaretti, che innerva la poesia e le conferisce bellezza; confrontandosi con gli esiti che l'hanno preceduta, la lingua ci mette in contatto con gli autori della tradizione e così, alla luce del ricordo, può manifestare le inquietudini del poeta; ma è anche sede del desiderio di rinnovamento di ogni uomo, riesumando, quando l'opera poetica è concretamente riuscita, l'ideale di bellezza che l'umanità avrebbe dovuto incarnare nelle intenzioni del divino. Molti dei temi della poetica ungarettiana vengono in questo passo toccati e lucidamente concatenati: memoria quale custodia della tradizione; memoria come concausa della bellezza della parola; memoria che è tema della poesia (ma nelle ultime versioni del testo 'tema' fu sostituito con 'musica'²⁰⁵); memoria quale cornice della meditazione di numerose questioni; memoria e ricordo; memoria viatico alla poesia; memoria quale espiazione di una colpa arcaica; memoria legata all'innocenza: tutte le più importanti accezioni della memoria per la poesia ungarettiana sono compendiate in questo passo, che limpidamente ne riassume le implicazioni.

²⁰⁴ GIUSEPPE UNGARETTI, *Indefinita aspirazione* (1947-1955), in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 741-746 : 745-746. Il titolo originario del testo era *Ragioni d'una poesia*, poi passato a indicare il testo ormai famoso con questo titolo; MARIO DIACONO, *Saggi e Scritti vari 1943-1970*, in GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 1000. Ci pare significativa questa precedente titolazione, proprio per sottolineare l'importanza attribuita dal poeta alla memoria nella propria poesia.

²⁰⁵ MARIO DIACONO, *Saggi e Scritti vari 1943-1970*, cit., p. 1000.

I riferimenti alla memoria in *Ragioni d'una poesia*²⁰⁶ sono infatti meno rilevanti, almeno per la definizione del ruolo che essa assume nella poesia ungarettiana, ma si capisce: quantunque importante, la memoria è una delle connotazioni di quella poesia, non l'unica. In questo testo la poesia ungarettiana è messa in relazione anche con il mistero con cui deve confrontarsi, con l'evoluzione della lingua, con il concetto di durata, solo per dire dei punti più importanti che lo scritto passa in rassegna. Nelle prime pagine il poeta si sofferma sul rapporto poesia-mistero, il mistero che l'uomo porta intimamente con sé («mistero è il soffio che circola in noi e ci anima»²⁰⁷), un mistero che la poesia non deve avere la presunzione di chiarire, di svelare, ma a cui può opporsi, per fare chiarezza – una chiarezza che non sarà mai completa, esaustiva – attraverso l'arte e la sua «forza geometrica»²⁰⁸; perché solo la parola ci può ricondurre a questo mistero, «nella sua oscura origine»²⁰⁹. Mistero è dunque caratteristica che ci accompagna fin dalle nostre origini di uomini, di specie, da quelle origini a cui la poesia ci deve ricondurre, almeno nei suoi esiti più alti, per ritrovare l'innocenza che ci animava. Mistero e innocenza non sono perciò che due differenti aspetti di una condizione originaria, che caratterizzavano l'uomo nel suo stadio pre-storico. Il mistero non può essere chiarito, insiste Ungaretti, è una condizione mutevole ma costante, ineliminabile quindi eterna, con cui l'artista ci può mettere in contatto

²⁰⁶ GIUSEPPE UNGARETTI, *Ragioni d'una poesia* (1949), in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 747-767. Il testo che abbiamo vagliato è diverso da quello contenuto in GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1969, pp. LXVII-CI, per due modifiche apportate dal poeta stesso: sono state aggiunte le pagine che vanno da «La seconda guerra mondiale...» (p. LXXXI) a «...la ferita sanguinante d'un'impotenza così ingiusta» (p. XCIV) ed è stato riscritto il finale. L'ultima frase che rimane simile in entrambe le versioni è: «non si ha nozione di libertà se non per l'atto poetico che ci dà nozione di Dio», GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit. p. XCVI, che è modificata sostituendo il riferimento a Dio con «nozione dell'Assoluto» in GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 763. Per ciò che attiene alla memoria e all'innocenza le modifiche non aggiungono o tolgono nulla al nostro discorso; abbiamo quindi fatto riferimento al testo riportato in *Saggi e interventi*.

²⁰⁷ Ivi, p. 749.

²⁰⁸ La parola è «come s'essa fosse sorta, si diceva, per opporsi in un certo senso, al mistero», ivi, p. 750.

²⁰⁹ *Ibidem*.

gettando «un ponte»²¹⁰; un ponte fatto di memoria o, meglio, di parole memori delle origini: «dalla memoria all'innocenza, quale lontananza da varcare; ma in un baleno»²¹¹. La memoria è poi paragonata ad un'ancora di salvezza, ossia alla tradizione che svolge il ruolo di guida, nei periodi in cui si esaltava la poesia in prosa; per questo motivo Ungaretti ne rivendica anche «un intervento chiarificatore», essendo l'individuo modellato non tanto dal proprio mondo interiore, quanto dalle opere che ha prodotto. Come si vede il concetto di memoria inteso come tradizione di testi, di opere d'arte che i grandi autori ci hanno consegnato ma anche come bagaglio culturale, è un concetto che Ungaretti non abbandona per tutto l'arco della vita e che resiste ad ogni tentativo di riformulazione.

Nel testo, come spesso accade, il poeta affronta gli argomenti di natura poetica da una prospettiva storica, ripercorrendone l'evoluzione nel corso dei secoli. Nel Seicento la memoria è equiparata alla fantasia e ciò permette, secondo Ungaretti, di ricostruire un ideale del bello, il bello barocco, a partire da frammenti «in una forma nuova sì, ma non meno regolata dalla classicità»²¹². La memoria qui è nuovamente una tensione organizzatrice, un ideale che tende a restituire alla forma simmetria e proporzioni che, nonostante tutto, si rifanno alla tradizione. Nell'Ottocento invece l'esperienza romantica, che ha preso coscienza dell'opposizione tra natura e memoria, viene esaurita, nei suoi possibili sviluppi letterari, dal genio di Leopardi. Il binomio natura-memoria va allora inteso come l'equivalente, riportato nei confini dell'individuo, tra istinti naturali e cultura, tra la smodatezza degli impulsi più bassi e il controllo che deriva dall'evoluzione millenaria dei costumi. Memoria è ancora sinonimo di valori e comportamenti improntati ai valori morali di una comunità civile, comportamenti regolati che generano esiti regolati, siano essi artistici oppure no. Il discorso assume qui una

²¹⁰ Ivi, p. 751.

²¹¹ Ivi, p. 760.

²¹² Ivi, p. 754.

prospettiva più ampia, non attenendosi solo all'ambito artistico ma guardando più in generale ai risvolti sociali, includendo osservazioni di più largo respiro sugli effetti del rapporto individuo-memoria. La memoria è infatti, secondo Ungaretti, anche la principale artefice della nascita della civiltà meccanica, a sua volta responsabile – non lo sostiene esplicitamente ma lo lascia intendere – della riapparizione della sete d'innocenza già citata. È interessante l'affermazione che «la civiltà meccanica [...] è la memoria ed è, contrastante, il contrario della memoria»²¹³: è in questa antinomia che, nella pena generata dalla civiltà meccanica, si innesta l'intervento del poeta moderno; il quale ha l'obiettivo di riconciliare memoria e innocenza; ed è attraverso il ripensamento dei sentieri della propria memoria culturale, confrontandosi con essa, che è riuscito a «farsi un'idea più umana, meno romantica, della macchina e della memoria»²¹⁴ stessa. Attraverso la «musica dell'anima» la poesia può «illustrarsi d'innocenza»²¹⁵, ossia ritornare alla natura, illuminare una porzione infinitesima del proprio mistero, ma solo ammettendo l'impossibilità di ignorare la memoria e, anzi, facendo della memoria il fulcro indispensabile di questo recupero. Del resto

i poeti e gli artisti del Romanticismo [...] hanno dato alla memoria l'importanza angosciosa ch'essa possiede e, nello stesso tempo, con sforzi laceranti, essi hanno acquisito il potere di dare alla memoria la libertà di liberarsi di sé quanto più essa si afferma²¹⁶.

Leopardi, citato quale campione del Romanticismo, opponeva all'angoscia generata nello spirito dei romantici «quel prestigioso segreto della poesia che mette l'uomo in grado di proporre all'universo un'illusione di ringiovanimento [...], di suscitare un'illusione d'innocenza, l'illusione della

²¹³ Ivi, p. 755.

²¹⁴ Ivi, p. 756.

²¹⁵ Ivi, p. 757.

²¹⁶ Ivi, pp. 764-765.

libertà, dell'intatta libertà di prima della caduta»²¹⁷. La memoria è quindi il mezzo principale per il recupero dell'innocenza umana, un mezzo che, contemporaneamente, può essere motivo di libertà ma anche di asservimento²¹⁸, l'unica possibilità di salvezza dalle ferine condizioni della vita quotidiana. Tale possibilità può trasformarsi in esperienza concreta attraverso l'esercizio della poesia, intesa come «quel mestiere perduto che ogni generazione ha da riimparare, frugando nella memoria di un lontanissimo Eden»²¹⁹; ecco così svelato, apertamente, il luogo dell'innocenza, il ruolo della memoria, la funzione della poesia.

Sull'interazione di questi elementi, sulla possibilità di ottenere gli esiti artistici più alti, Ungaretti insisterà negli ultimi scritti, quelli redatti negli anni Sessanta, in cui il poeta è finalmente esplicito su alcune questioni fondamentali; come in questo passo:

L'uscita dalla crisi, la liberazione avviene ogni giorno, anche oggi, quando, in inesperti modi o con arte, l'uomo, qualsiasi uomo, arrivi a tanto dominare moralmente il proprio tempo che [...] per quanto rotta ne appaia la realtà e solo per rare schegge afferrabile, il suo canto si possa snodare tacitamente, negli slanci segreti del cuore, o con un essenziale vocabolario, con un ritmo individuale e dei propri tempi che possa, sia pure nella fulmineità d'un grido potuto udire e ridire, contenere *negli innumeri suoi sviluppi storici, il tradizionale ritmo e ad esso commisurarsi*. Così si risalgono in un grido, addietro le ere sino alla *remotissima origine dell'umana voce*, così si oltrepassa sino al segreto dell'essere nell'illuminazione d'un attimo la storia fattasi [...] presente nel suo nascere, nei suoi fini, nel suo cerchio sino al suo chiudersi²²⁰.

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ «I poeti e gli artisti dal Romanticismo in poi [...] hanno acquisito il potere di dare alla memoria la libertà di liberarsi di sé quanto più essa s'afferma», *Ibidem*.

²¹⁹ Ivi, p. 767. A questa affermazione se ne potrebbe associare una simile, forse venata di disillusione, ma altrettanto perspicua: «Bisognerebbe risalire con la memoria fino al punto della prima innocenza: allora forse la poesia potrebbe riacquistare il suo prestigio emotivo»; GIUSEPPE UNGARETTI, *Delle parole estranee e del sogno d'un universo di Michaux e forse anche mio* (1966), in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 842-844 : 843. L'articolo è del 1966.

²²⁰ GIUSEPPE UNGARETTI, *Difficoltà della poesia* (1952-1963), in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 792-814 : 813-814 (corsi nostri).

Come spesso accade la dichiarazione ha valore di autoesegesi ed è palese che Ungaretti sta parlando di sé stesso e della propria poesia. Il brano tocca molte delle componenti fondamentali della poetica ungarettiana, che qui basterà richiamare velocemente: il vocabolario essenziale; il ritmo individuale del dettato, cioè personale, riconoscibile e moderno, ossia al passo con il pensiero filosofico ed artistico del proprio tempo; il confronto con la tradizione e i suoi risultati, cioè la memoria; il raggiungimento dell'innocenza, della purezza della forma, alle origini della storia. Vengono finalmente esplicitati, come anche nel passo che abbiamo precedentemente richiamato, alcuni legami funzionali tra le componenti dell'impianto poetico ungarettiano, che fino a questo momento erano rimaste sottintese, non espresse.

Un aspetto della poesia a cui Ungaretti aveva fatto cenno negli scritti cronologicamente vicini alla fine della prima guerra mondiale ma che poi, per tanti anni, non era emerso è che la poesia, deve avere finalità morali e civili, nel senso che è intesa come una pratica che ha valenza universale, poiché è esercizio – anche morale, insiste – alla portata di tutti gli individui, e che permette loro di superare lo stato di crisi della società, anche se i traguardi artistici e morali più alti rimangono appannaggio dei soggetti più dotati. Questa caratterizzazione era già stata avanzata, si ricorderà, nei primi scritti di cui ci siamo occupati, anche se in quel caso molto meno nitidamente e con toni più incerti. Essa ritorna anche nel testo dal titolo *L'artista nella società moderna*²²¹, una relazione letta alla conferenza dell'Unesco organizzata nel 1952 a Venezia. Nella pagina finale Ungaretti, parlando degli artisti moderni, afferma che

Essi hanno restituito alla memoria l'importanza tormentosa che essa possiede, e,

²²¹ GIUSEPPE UNGARETTI, *L'artista nella società moderna* (1952), in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 855-866.

nello stesso tempo, hanno acquisito il potere, a prezzo di sforzi laceranti, di liberarsi della memoria e di permettere così all'uomo di abbagliarsi ancora di libertà. Gli artisti del XIX secolo e della prima metà del XX secolo sono rimasti fedeli alla memoria che la sofferenza, la gioia e la fragilità carnali manterranno sempre viva nell'ispirazione unica di ciascuna persona. Essi hanno insegnato che libertà è poesia²²².

L'idea di una poesia che ha una funzione pedagogico-formativa per l'individuo è un'idea che ritorna negli ultimi scritti con una certa frequenza; ciò che è importante rilevare è che, in un passaggio che, ancora una volta, ha anche valore autoesegetico, Ungaretti conferma l'importanza della memoria come uno dei capisaldi della sua poetica e, al tempo stesso ribadisce anche una possibile accezione negativa di questa componente della poesia, quasi possa essere una gabbia di cui conviene liberarsi. Come si ricorderà, in alcuni dei primi interventi²²³ questa concezione negativa della memoria era già venuta alla luce, pur con sfumature differenti, e dovremo ritornarci.

Negli scritti degli anni ultimi, dunque, la memoria, che negli studi per le lezioni brasiliane aveva subito una trasformazione tale da renderla una nozione sempre più ampia, i cui confini erano stati dilatati enormemente, che era stata equiparata allo spirito dell'uomo, all'orma del divino che giace in ogni individuo; il concetto di memoria, dicevamo, negli ultimi scritti, assume «una curvatura religiosa»²²⁴. Viene metaforizzata con la luce, elemento che rappresenta bene l'onnipervasività della memoria intesa come dato che caratterizza ogni gesto umano, in special modo la poesia. In *Il poeta dell'oblio* è investita della facoltà di trasformare le parole in «semplici e favolose» ma anche di far risalire l'individuo ad un'esperienza anteriore alla sua «stessa

²²² Ivi, p. 866.

²²³ GIUSEPPE UNGARETTI, *Dall'estetica all'Apocalisse o i denti di Zimbo*, cit.

²²⁴ PAOLA MONTEFOSCHI, *Ungaretti. Le eclissi della memoria*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1988, p. 78.

durata»; è artefice del miracolo della parola, come ribadisce nel *Discorsetto su Blake*. L'importanza fondamentale della memoria e il suo statuto di origine della poesia ungarettiana sono definitivamente esplicitati negli ultimi scritti *Indefinibile aspirazione* e *Ragioni d'una poesia* dove diventa evidente la nuova accezione religiosa di cui si diceva. Anche in queste trasformazioni, però, la nozione di memoria quale patrimonio artistico a cui rifarsi, nonostante tutto, resiste: memoria è argine alle derive del Barocco, argine di contenimento normativo e risposta alle esigenze di ricomposizione formale di un ideale di bellezza dosato dalla classicità. Memoria, infine, è il risultato dell'evoluzione civile dei costumi umani e strumento indispensabile per il raggiungimento dell'ideale innocenza.

1.4 Alcune considerazioni e proposte

Al termine della carrellata crediamo che, tra i tanti commenti possibili, se ne imponga uno molto elementare ma, proprio per questa sua elementarità, difficilmente eludibile. Ungaretti intende il concetto di memoria in accezioni anche molto diverse tra loro. Questo fa sì che sia piuttosto complesso ricondurre tali concezioni e l'uso che ne discende, ad un unico discorso, in sé compiuto e coerente, che non voglia essere una ricognizione ampia e, di necessità, non approfondita. Il concetto di memoria così variamente utilizzato, viene assunto esaltandone accezioni diverse e riferendosi a pensatori e alle loro teorie che, di volta in volta, motivano le connotazioni del concetto stesso. Nell'ambito dell'evoluzione che riguarda questo ideale di memoria, i cui diversi valori abbiamo elencato, è tuttavia possibile ritagliare alcuni percorsi, dettati dalla coerenza dei riferimenti o dalla costanza del modo di intendere il concetto. Dopo aver cercato di definire brevemente alcuni dei significati del concetto di memoria che più frequentemente ritornano, tenteremo di identificare alcuni di questi sentieri, senza pretesa di

esaustività.

Volendo riassumere le osservazioni fin qui condotte, ci pare che le accezioni dominanti del concetto di memoria e innocenza possano essere schematizzate seguendo la tripartizione cronologica già proposta. Questa divisione, per quanto arbitraria, dal momento che Ungaretti riusa frequentemente materiale già impiegato, consente di identificare, per ogni periodo, un gruppo di scritti abbastanza omogeneo, almeno per alcuni tratti: fino al periodo brasiliano abbiamo principalmente articoli giornalistici, articoli per riviste specializzate e qualche conferenza; nel periodo brasiliano abbiamo conferenze e lezioni; negli anni che vanno dalla fine della seconda guerra mondiale agli anni Sessanta abbiamo saggi per riviste e conferenze. Per comodità parleremo di primo periodo per riferirci agli anni '20-'30, di periodo brasiliano per indicare gli anni 1937-1942 in cui insegnò in Brasile, di terzo periodo riferendoci agli anni che vanno dal rientro in Italia fino alla morte.

Primo periodo: memoria è sinonimo di tradizione letteraria e artistica, canone delle opere inteso come messe di soluzioni ed esiti tramandatici dai grandi autori che ci hanno preceduto, quindi anche congerie di valori artistici, la cui essenza è riferimento per ogni artista; ma anche bagaglio millenario di valori etici e morali, di affinamento degli usi e costumi civili, che regolano l'ordinata convivenza comune. Non è facile distinguere nettamente, occasione per occasione, a quale delle due accezioni, una più marcatamente artistica, l'altra più orientata ai valori civili, Ungaretti faccia riferimento; in ogni caso il riferirsi ad essa vale il nominare una sede di confronto, il più possibile certa, tra artisti di varia estrazione ed epoca ma anche stimolo di crescita morale per gli individui, luogo del tormento artistico e umano di ogni poeta. Innocenza ha prevalentemente un valore estetico, anche se non mancano sfumature di carattere sociologico, che torneranno negli ultimi scritti del poeta; inteso come valore estetico assume il significato di grazia

formale, di purezza ed eleganza.

Periodo brasiliano: memoria è facoltà intellettuale che permette di annullare il tempo, di intervenire nella percezione della realtà, dimensione onnicomprensiva dell'agire umano, senza limiti di spazio, di tempo e traccia dell'origine divina dell'uomo (per cui è ipotizzabile l'influenza delle teorie di Platone e di Agostino e, vedremo, di Vico); ma anche origine delle sofferenze generate dal ricordo. Innocenza è un termine che non ricorre molto spesso se non nelle lezioni su Leopardi, ad indicare un ideale estetico, paragonabile alla purezza delle forme, ma non solo, che il poeta deve raggiungere.

Terzo periodo: in quest'ultima fase il binomio memoria e innocenza è impiegato da Ungaretti per identificare il valore della poesia la cui riuscita prevede un confronto con le origini. Memoria e innocenza sono anche intesi, soprattutto nell'ultima parte della vita del poeta, come strumento, la prima, e obiettivo, la seconda, di un utopico ritorno alla condizione dell'uomo goduta nell'Eden. Memoria e innocenza quindi non hanno implicazioni di natura solamente artistica o estetica ma anche etica e morale. Ipotizzare una matrice unica per questa idea di memoria non è facile, intanto perché con ogni probabilità sono più d'una: il pensiero cristiano di Agostino con le influenze di Platone, ma anche Leopardi, poi Vico e Pascal. Non è agevole distinguere il concetto di memoria che Ungaretti usa nel periodo brasiliano da quello impiegato nel periodo successivo, dal momento che anche negli autori da cui Ungaretti ha tratto le principali suggestioni, Platone, Agostino e Bergson su tutti, il concetto di memoria ha implicazioni sia di natura intellettuale, legate alla percezione, sia di natura religiosa o morale. La nostra proposta è che, pur considerando le inevitabili sfumature che, di volta in volta, caratterizzano l'interpretazione di quei concetti, le accezioni dominanti sono associabili, a grandi linee, ai tre periodi della vita di Ungaretti. Questa tripartizione dipenderà significativamente anche dagli autori che il poeta frequenta.

Il significato attribuito alla memoria nel primo periodo ha un potenziale innovativo limitato. L'idea di tradizione intesa come grande codice a cui riferirsi, come grande canone con cui confrontarsi per trovare una via artistica propria, personale²²⁵, è un'idea piuttosto semplice ed è la lezione facile da ricavare, semmai difficile da applicare, dai suoi due grandi maestri Petrarca e Leopardi. Questa interpretazione della tradizione come accumulo di esiti artistici, che equivale alla memoria collettiva nel campo dell'arte, è l'interpretazione di chi, solitamente, ha un approccio di matrice classicista, di coloro che ritengono cioè l'antichità un modello a cui ispirarsi. È questo anche il caso di Ungaretti, e basterà fare solo qualche esempio: in *Ragioni d'una poesia*, che è del 1949, riporta alcuni stralci di uno scritto precedente, del 1930, in cui ricorda come, molti anni prima, contro le mode che dettavano legge, continuasse a pensare alla memoria come ad «un'ancora di salvezza»: il passo è noto. Meno noto è il riferimento, immediatamente successivo, alla funzione normativa che la memoria può avere rispetto alle degenerazioni a cui può portare il Barocco²²⁶. In *Concetto di storia e storia letteraria*, testo che si colloca nel periodo di gestazione del *Sentimento del tempo*, Ungaretti sembra quasi descrivere se stesso in terza persona:

Ma già quei giovani stessi sono spinti a riflettere, a mettere ordine nel loro caos, a preparare quell'epoca che succederà, più riflessiva, più *classica*, e dicendo classica voglio dire che ha più esperienza, che non nega più l'esperienza, che non nega più l'autorità degli esempi insigni dei predecessori, ma anzi vi ricorre per rendersi più abile, nel proprio mestiere, per sapersi esprimere più efficacemente. Vi ricorre, dicevo, per sapersi esprimere più efficacemente, poiché nella fase classica, l'artista si prefigge degli effetti da raggiungere mediante l'opera, mentre il romantico crede gli

²²⁵ «C'è dunque nell'italiano una libertà che porta ogni suo scrittore a doversi costruire daccapo la propria lingua»; GIUSEPPE UNGARETTI, *Indole dell'italiano*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 511.

²²⁶ «E dunque il fatto stesso di credere molto più che in noi, nelle nostre opere, di sentirci senza rimedio modellati [...] dalle nostre opere, implicherà da parte della memoria un intervento chiarificatore», GIUSEPPE UNGARETTI, *Ragioni d'una poesia*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 750.

effetti già raggiunti per il solo fatto ch'è in possesso di passioni e di fantasia²²⁷.

Di questo aspetto della poetica ungarettiana la critica ha già fissato contorni e contenuti della vicenda: è il *rappel à l'ordre* propugnato dagli artisti che gravitavano nell'ambiente della «Ronda» nei primi anni Venti a cui Ungaretti partecipa pur «a suo modo»²²⁸. In questa accezione classicista, la memoria viene impiegata prevalentemente durante il periodo degli anni Venti e Trenta, fino alle lezioni brasiliane su Manzoni in cui, come abbiamo visto, l'idea di memoria come tradizione letteraria formale viene dichiarata in modo esplicito. Con il passare degli anni e con la frequentazione del pensiero dei filosofi che abbiamo già citato, questa concezione della memoria passerà in secondo piano, andrà via via affievolendosi, per far posto ad una elaborazione più articolata e complessa, più proficua per il poeta e per l'uomo. Tale accezione però non verrà mai meno in modo definitivo, come conferma l'idea di fondo di *L'artista nella società moderna*, scritto nel 1952, in cui la tradizione è ancora un punto fermo, specchio in cui confrontare l'immagine presente.

Questa declinazione ci pare perciò, tutto sommato, la meno redditizia da indagare, al contrario delle idee di memoria del periodo brasiliano e di quello successivo. Bisogna però distinguere: se alcune sfumature del concetto di memoria risentono di innesti di derivazione agostiniana e bergsoniana, l'originalità della elaborazione ungarettiana risiede negli sviluppi a cui porta l'associazione memoria-innocenza, associazione che, *in nuce*, era già presente nella poetica leopardiana. E se l'innocenza è un suggerimento tratto da Leopardi, gli esiti mettono in campo altri precedenti illustri a cui rifarsi, basti pensare a Platone e Agostino o, meno scontato, l'influsso di Giambattista Vico, che Ungaretti dichiara apertamente di ammirare, il cui pensiero agisce

²²⁷ GIUSEPPE UNGARETTI, *Concetto di storia e storia letteraria* (1937), in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit. pp. 1006-1012 : 1008-1009 (corsivo nostro).

²²⁸ PAOLA MONTEFOSCHI, *Cronologia*, in GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit. p. LXXIX.

in modo piuttosto evidente, come si vedrà più avanti.

Il concetto di memoria, nell'uso che Ungaretti ne fa in sede critica, assume numerose sfumature e viene connotato anche molto diversamente a seconda delle necessità e degli argomenti. L'interpretazione data non è mai rigida o monocorde, anzi: nelle teorizzazioni del poeta, sembra essere piuttosto uno strumento elastico, plasmabile, adattabile alle differenti occasioni. Diverso è il caso dell'innocenza, il cui valore appare più stabile anche se non perfettamente definito. La critica si è ovviamente esercitata sia sulla memoria sia sull'innocenza, analizzando il loro ruolo nella produzione poetica più che nell'attività di critico, cogliendo le diverse implicazioni, ma finora non si è andati oltre la constatazione della bivalenza delle accezioni.

Tra i contributi specifici dedicati al concetto di memoria in ambito critico, bisogna riconoscere a Machiedo di aver individuato la sua bivalenza, partendo da una indicazione di Ungaretti stesso, e di averla tradotta negli equivalenti «sistema letterario (si direbbe oggi) ed esperienza individuale»²²⁹. L'equivalenza si accorda con i rilievi che anche noi abbiamo esposto e, nonostante sia un'osservazione *en passant* nell'ambito di un discorso più ampio, coglie l'oscillazione della pertinenza del concetto da un dominio personale/individuale ad uno comune/collettivo. Anche Montefoschi²³⁰ giunge ad esiti simili, pur partendo da presupposti differenti rispetto a Machiedo e conducendo un'analisi più minuziosa. Dopo aver convenuto che la memoria ungarettiana è tradizione letteraria con cui confrontarsi, sostiene che tale concetto di memoria è, appunto, bivalente²³¹, vale cioè sia come tormento dell'uomo irretito nella trama della storia, sia come reminescenza necessaria alla poesia. L'autrice, dunque, recupera, seppure implicitamente, la connotazione collettiva e individuale del termine: l'uomo calato nella

²²⁹ MLADEN MACHIEDO, *Riflessioni sull'Ungaretti critico*, in *Atti del Convegno Internazionale su Giuseppe Ungaretti. Urbino 3-6 ottobre 1979*, Urbino, 4Venti, 1981, I, p. 355-365 : 360)

²³⁰ PAOLA MONTEFOSCHI, *La memoria. Innessi bergsoniani*, in EADEM, *Ungaretti. Le eclissi della memoria*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1989, pp. 61-87.

²³¹ Montefoschi parla di bivalenza semantica recuperando due espressioni usate da Ungaretti stesso: «“misura d'angoscia” e stato di “emancipazione”»; *ivi*, p. 73.

dimensione storica è uomo considerato come *specimen* dell'umanità, a significare la specie intera ma, considerato nell'atto di ripensare i dettami degli autori che l'hanno preceduto, richiama la dimensione solipsistica e individuale dell'atto poetico. La frequentazione del pensiero bergsoniano, aggiunge la studiosa, induce però una ulteriore bivalenza: come il filosofo ammette due fondamentali aspetti della memoria umana, intesa quale facoltà intellettuale, di cui uno spontaneo, inconsapevole, che è facile assimilare al 'ricordo' e l'altro sistematico, abitudinario, più vicino all'idea comune di memoria, allo stesso modo Ungaretti distingue tra ricordo e memoria ma «inverte la connotazione dei due termini: predilige la parola "ricordo" per indicare il mezzo spontaneo, intermittente e rivelatore per cui il passato riaffiora, mentre usa la parola "memoria" per evocare l'accumularsi greve e la continuità oscura dei momenti trascorsi»²³². Montefoschi dunque nota, come Machiedo, pur senza esplicitarla, l'oscillazione tra i poli individuale/collettivo, di cui si diceva poco sopra ma, giustamente, segnala anche la novità dell'interpretazione ungarettiana del binomio memoria-ricordo ereditato da Bergson.

Questa oscillazione tra due poli che possono essere individuale/collettivo oppure positivo/negativo, interessa prevalentemente la memoria, ma riguarda anche il concetto di innocenza, come abbiamo visto. Per il primo tipo di oscillazione si tenga presente quanto il poeta dice esponendo la teoria dell'assuefazione leopardiana collegandola alla «conoscenza poetica»²³³: secondo Ungaretti Leopardi pone in atto una

lunga polemica con se stesso dove l'individuo e la società sono considerati nei loro rapporti al lume della grande esperienza storica [...] – possiamo dire che questa meditazione e polemica non è condotta se non per giustificare la sua poesia: è

²³² Ivi, p. 77.

²³³ GIUSEPPE UNGARETTI, *Il mito dell'antico in Leopardi*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 673.

insomma un'arte poetica: un manifesto e un messaggio, da poeta a poeti²³⁴.

Il manifesto e il messaggio «da poeta a poeti» Ungaretti lo coglie distintamente, dal momento che individuo e società sono termini sempre presenti nella sua riflessione sull'arte, come è facilmente rintracciabile in molti interventi del poeta maturo così come negli scritti degli anni '20. Una oscillazione dello stesso tipo è rintracciabile anche nella lezione manzoniana *Su don Abbondio*, in cui intende la memoria sia nel «senso individuale» sia nel «senso storico»²³⁵, dove quest'ultimo aggettivo vale bene, in quel contesto, il collettivo che noi impieghiamo; oppure è rintracciabile nelle parole spese su Petrarca nella lezione intitolata *Il mito dell'antico in Leopardi*; anche nel *Commento al canto primo dell'«Inferno»* è rinvenibile questa valenza collettiva.

Per quanto attiene all'oscillazione del concetto di memoria sul pendolo positivo/negativo osserviamo che, in generale, non è tanto la memoria in sé che di volta in volta assume connotazioni negative (anche se negli ultimi scritti sembra affiorare anche questa possibilità) quanto il suo riuso in sede artistica. Ciò è evidente nella critica cui il poeta sottopone l'approccio culturale ottocentesco oppure, per motivi diversi, l'operato di Alessandro Manzoni, dei movimenti cubista e futurista, come abbiamo già evidenziato; ma anche dell'«umanista», figura non meglio definita ma che non può corrispondere a Petrarca, che ha il torto di porre, senza alcun tentativo di riattualizzazione, «d'avvenire nel passato»²³⁶. In particolare vogliamo recuperare, come esempio, un'affermazione contenuta in *Influenza di Vico sulle teorie estetiche d'oggi*, in cui Ungaretti riconosce al futurismo il merito di aver fatto nascere in lui il mito della memoria,

considerato anche nel suo senso cieco, inteso come opera umana ma non ancora

²³⁴ *Ibidem*.

²³⁵ GIUSEPPE UNGARETTI, *Su don Abbondio*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. 647.

²³⁶ GIUSEPPE UNGARETTI, *Influenza di Vico sulle teorie estetiche d'oggi*, cit., p. 347.

filtrato dalla attività morale dell'uomo, mito che può aver valore solo in opposizione ad un altro mito della memoria, nei confronti del quale dovrà convertirsi e purificarsi²³⁷.

La memoria dunque, e il mito che ne deriva, possono essere intesi sia in senso positivo, sia in senso negativo. È quanto risulta anche da uno dei tanti confronti che Ungaretti istituisce tra la propria idea di arte e quella altrui, nelle righe successive a quelle che abbiamo appena citato: la pietra di paragone è Pirandello. Rispetto al pessimismo pirandelliano, il concetto ungarettiano della memoria «oppone a se stesso, la fede ferma nella volontà dell'uomo», ossia una possibilità di riscatto che si appoggia alla fiducia che l'uomo possa sempre ritrovare una soluzione all'*impasse* momentaneo in cui si trova; Ungaretti oppone al pessimismo nichilista pirandelliano la possibilità di riscatto dell'uomo, che può contare sulla propria memoria.

Anche il concetto di innocenza, soprattutto negli scritti della prima fase, quella che noi qui abbiamo compresa tra gli anni Venti e Trenta, oscilla sul piano positivo/negativo, specialmente se connessa alla condizione di primitività dell'uomo; in tale condizione emergono gli istinti ferini e l'innocenza così riacquistata, cioè l'ignoranza delle più elementari norme di convivenza civile, può dare libero sfogo a quegli istinti. Ungaretti aveva evidenziato questa possibilità, per esempio, in *Innocenza e memoria* e negli scritti che con esso costituiscono un agglomerato abbastanza omogeneo, per argomenti e toni, cioè *Barbe finte* e *Dall'estetica all'Apocalisse o i denti di Zimbo*; gradualmente questa connotazione, che abbiamo definito nelle pagine precedenti sociologica, lascerà il posto a quella di derivazione estetica, di eleganza formale e di purezza dell'arte, e i connotati negativi spariranno ma, almeno nelle prime formulazioni, essi erano sicuramente presenti.

Negli scritti degli anni Cinquanta o posteriori o che in quei decenni furono

²³⁷ Ivi, p. 358.

rivisti e riadattati alle occasioni, i concetti di memoria e innocenza assumono invece sfumature di senso che hanno valore sempre più marcatamente etico e religioso; per il poeta la memoria e l'innocenza divengono vere e proprie ossessioni che hanno ricadute escatologiche sull'umanità. In questi ultimi testi l'oscillazione individuale/collettivo ha ancora validità ma della coppia positivo/negativo, il secondo polo non è più contemplato, invalidato dall'accezione positiva dovuta al possibile godimento della vicinanza con la divinità, anche se il richiamo assume i toni dell'esortazione e del monito. Di queste connotazioni tarde parleremo nel quinto capitolo.

Finora abbiamo parlato di oscillazione del significato di un concetto intendendo con oscillazione l'altalenante attribuzione di valore positivo o negativo al concetto stesso, oppure l'altalenante attribuzione di una valenza collettiva o individuale. Ma, a parer nostro, l'oscillazione più importante è quella che porta il concetto di memoria a valere come sostituto della tradizione letteraria, da un lato, oppure a surrogare la funzione intellettuale, dall'altro lato. In questo caso non si può parlare di oscillazione vera e propria, essendo i due concetti non omologhi, e sarà più opportuno definirla alternanza. Su questa alternanza ci pare utile sottolineare che, in prima battuta, anch'essa comprende l'oscillazione individuale/collettivo; infatti, quando la memoria è intesa come funzione intellettuale la connotazione si orienterà verso il polo 'individuale'; viceversa, quando è intesa come retroterra artistico e culturale, si orienterà verso il polo 'collettivo'; in seconda battuta si può osservare che questa possibilità di un'interpretazione del concetto di memoria che segue un doppio binario è una costante, che torna in artisti e pensatori di epoche diverse. Marcel Proust, per esempio, la cui poetica attribuiva un ruolo fondamentale al concetto di memoria, distingueva tra memoria volontaria e involontaria, probabilmente sulla scorta di Bergson che discerneva tra memoria *strictu sensu* e ricordo, come anche Montefoschi

segnala nell'articolo già richiamato. Questa differenza ha un precedente illustre in Platone che distingueva tra memoria ritentiva – ossia la conservazione o persistenza, in una certa forma, delle conoscenze passate che, per esser passate, devono essere sottratte alla vista – e il ricordo propriamente considerato – vale a dire la possibilità di richiamare, all'occorrenza, la conoscenza passata e di renderla attuale o presente. Da questa differenza ha origine il doppio binario sul quale scorre la speculazione che arriva fino ai giorni nostri ed è direttamente a Platone, ma non solamente a lui, come vedremo, che Ungaretti si rifà per fondare il proprio concetto di memoria.

Cap. 2. Agostino e Platone (e Bergson)

Quando si dice idea, si dà a questa parola un contenuto che non può essere sempre lo stesso.

Conoscere bene uno scrittore è sempre, in primo luogo, sapere stabilire il contenuto preciso che hanno per lui le parole.

Fin dalle prime lezioni brasiliane ha inizio il tentativo di rielaborazione del concetto di memoria poiché, crediamo, Ungaretti si rende conto che il semplice riferirsi ad esso come equivalente del *corpus* di soluzioni tramandateci dagli autori del canone non aiuta a dar conto in modo esauriente delle ragioni profonde della poesia. Il tentativo di articolazione del concetto consisterà in una serie di ‘innesti’²³⁸ o di attribuzioni, se possiamo dir così, alla memoria, che trovano nelle teorizzazioni di Platone o Agostino o Bergson²³⁹ ricchi depositi a cui attingere.²⁴⁰

La critica che si è occupata degli scritti in prosa di Ungaretti non ha dato molto spazio all’influenza di Agostino. Nel volume dei *Saggi e interventi*, per esempio, gli unici riferimenti ad Agostino sono i cenni di Ungaretti stesso, così accade anche nel volume che raccoglie *Viaggi e lezioni*, segno che la

²³⁸ Paola Montefoschi definisce la poetica ungarettiana come «poetica degli ‘innesti’»; PAOLA MONTEFOSCHI, *Ungaretti. Le eclissi della memoria*, Edizioni Scientifiche italiane, Napoli, 1988, p. 14.

²³⁹ Le modalità e i tempi con cui Ungaretti è venuto a conoscenza del pensiero bergsoniano, la frequentazione dei corsi al Collège de France, sono ricostruiti in PAOLA MONTEFOSCHI, *Ungaretti. Le eclissi della memoria*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1988, pp. 62 ss. e ROSARIO GENNARO, *Le patrie della poesia. Ungaretti, Bergson e altri saggi*, Firenze, Edizioni Cadmo, 2004, pp. 71 ss. Aggiungiamo solo che Papini aveva inserito Bergson tra i migliori pensatori del tempo, nel suo GIOVANNI PAPINI, *24 cervelli. Saggi non critici*, Ancona, Puccini, 1913.

²⁴⁰ Come dice Perone: «Nella filosofia del Novecento, il tema della memoria è stato riproposto, ancora sullo sfondo della tradizione platonica, da Bergson, il quale ha identificato la memoria con la coscienza, asserendo che “il fondo della nostra esistenza cosciente è memoria” [...] La memoria è concepita da Bergson come una inarrestabile *vis*, un’onnistensiva virtualità, che è concezione debitrice di Agostino in modo palese e, più velatamente, di Platone»; UGO PERONE, voce *Memoria*, Enciclopedia Filosofica, Milano, Bompiani, VII, p. 7242.

critica, pur essendo passati ventisei anni da quella prima silloge, non ha ancora aperto un fascicolo sull'argomento. Nello studio di Ossola²⁴¹ l'autore non fa cenno ad Agostino, come Guido Guglielmi nel suo *Interpretazione di Ungaretti*²⁴² e Daniela Baroncini nel suo *Ungaretti barocco*²⁴³; Paola Montefoschi²⁴⁴ vi fa riferimento solo per stilare la lista dei *maîtres à penser*; Ernesto Livorni, in *Avanguardia e tradizione. Ezra Pound e Giuseppe Ungaretti*²⁴⁵, vi fa un solo cenno, *en passant*, in una frase parentetica. Chi dimostra di essere avvertito della parca ma feconda presenza della lezione agostiniana in Ungaretti è Mario Petrucciani²⁴⁶. Il suo volume, *Il condizionale di Didone*, pur non affrontando il tema nello specifico, dimostra consapevolezza del peso che il pensiero di Agostino esercita nella definizione della poetica della memoria: il vescovo di Ippona è citato più volte quale collegamento ideale tra le teorie platoniche e Bergson²⁴⁷ ed è indicato tra gli ispiratori della poetica ungarettiana.

Se l'orizzonte etico a cui fa riferimento Ungaretti è il cristianesimo, non possono stupire i riferimenti a S. Agostino, padre della chiesa e filosofo che ha teorizzato sulla memoria, così come non deve stupire la completa assenza di riferimenti alla sua opera negli scritti critici anteriori al periodo brasiliano: è durante il soggiorno latinoamericano che il poeta ripensa le opere di alcuni degli autori che riconoscerà suoi maestri. Uno di questi è proprio Agostino;

²⁴¹ CARLO OSSOLA, *Ungaretti*, Milano, Mursia, 1975.

²⁴² GUIDO GUGLIELMI, *Interpretazione di Ungaretti*, Bologna, Il Mulino, 1989.

²⁴³ DANIELA BARONCINI, *Ungaretti Barocco*, prefazione di Andrea Battistini, Roma, Carocci, 2008. Il volume che ha preceduto il ritratto barocco di Ungaretti conteneva solo due rapidi cenni, si veda DANIELA BARONCINI, *Ungaretti e il sentimento del classico*, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 8 e 110.

²⁴⁴ PAOLA MONTEFOSCHI, *La memoria. Innesti bergsoniani*, in EADEM, *Ungaretti. Le eclissi della memoria*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1989.

²⁴⁵ ERNESTO LIVORNI, *Avanguardia e tradizione. Ezra Pound e Giuseppe Ungaretti*, Firenze, Le Lettere, 1998.

²⁴⁶ MARIO PETRUCCIANI, *Il condizionale di Didone. Studi su Ungaretti*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1985.

²⁴⁷ Così fa anche ERNESTO LIVORNI, *Avanguardia e tradizione. Ezra Pound e Giuseppe Ungaretti*, Firenze, Le Lettere, 1998, p. 308. Un richiamo, in nota, ai temi comuni al pensiero di Agostino e alla poetica di Ungaretti si trova anche in ERNESTO LIVORNI, «*In sé da simulacro a fiamma vera / errando*». *La poesia di Ungaretti da Platone e Bergson*, in *Giuseppe Ungaretti. Identità e metamorfosi. Colloquio Internazionale, Lucca, 4-6 aprile 2002*, a cura di Lia Fava Guzzetta, Rosario Gennaro, Maria Lusi e Franco Musarra, Lucca, maria pacini fazzi editore, 2005, p. 224.

che è definito «maestro di retorica», colui che non dimentica mai «di dovere la sua prima emozione all'intelletto», la cui opera fonda, con Cicerone, «l'Europa umanistica»²⁴⁸. Agostino è l'*alter ego* e confessore di Petrarca nel *Secretum*, quindi riferimento²⁴⁹, a sua volta, di uno dei maestri di Ungaretti; ma anche sobillatore di fermenti che innovano il pensiero: «dal S. Agostino del Petrarca, perché c'è sempre di mezzo questo santo quando nascono eresie e nuove avventure dello spirito, al S. Agostino del Pascal a quello del Leopardi: quale precipizio!»²⁵⁰. Agostino è qui posto a fondamento delle opere di tre autori capitali per Ungaretti, a fondamento di novità nelle speculazioni filosofiche; ma altrove è ribadito con maggiore puntualità: «Non avremmo avuto nella poesia europea il Petrarca senza Sant'Agostino [...] Non avremmo avuto un Pascal senza un Sant'Agostino»²⁵¹.

Così nelle lezioni brasiliane; ma l'influenza vitale del pensiero agostiniano rispetto alla cultura europea, meditata durante gli anni di docenza, è un acquisto che non viene più meno, anche nella forma di un atteggiamento del poeta rispetto alla memoria: in *Riflessioni sullo stile*, che è del 1946, la memoria è definita come strumento di autoinvestigazione, come già aveva insegnato Agostino: ogni autore, sostiene Ungaretti, non può «rinunciare alla memoria», altrimenti si impedirebbe di decifrare «il proprio individuale e incomunicabile segreto»²⁵². La memoria è intesa come strumento per lo scavo intimo, atto di autoriconoscimento, di esplorazione del proprio mistero a cui è tenuto ogni

²⁴⁸ GIUSEPPE UNGARETTI, *Definizione dell'Umanesimo*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. 471-482 : 476-477. Sulla portata fondamentale del pensiero agostiniano per l'Umanesimo, come la intende Ungaretti, si veda anche la lezione *Sul sonetto del Petrarca*, p. 582.

²⁴⁹ Agostino è presente, esplicitamente e con la funzione di indicare la svolta adeguata, anche nell'epistola del Ventoso ma, ben più significativa, è l'influenza del filosofo su molta parte dell'opera di Petrarca; a questo proposito si veda almeno ADELIA NOFERI, *L'esperienza poetica del Petrarca*, Firenze, Le Monnier, 1962, pp. 127 ss.

²⁵⁰ GIUSEPPE UNGARETTI, *Prima invenzione della poesia moderna*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. 737.

²⁵¹ GIUSEPPE UNGARETTI, *Sul frammento «Spento il diurno raggio in occidente» II*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. 947.

²⁵² GIUSEPPE UNGARETTI, *Riflessioni sullo stile*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 723-736 : 723.

artista che, prima, è un uomo²⁵³.

In *Il poeta dell'oblio*, testo chiave di poetica, Ungaretti insiste sul rapporto fra Agostino e Petrarca: «Sant'Agostino non fu invano l'autore più meditato dal Petrarca. Le affinità spirituali portano uno, chi sa come, verso l'altro, e chi ami Laura, non si stupisce di trovare nelle *Confessioni*, capitoli che trattano della memoria»²⁵⁴; un'affermazione che palesa il tentativo ungarettiano di interpretare l'opera del poeta trecentesco alla luce delle teorie del padre della Chiesa.

Il primo tentativo di modificare, di articolare il concetto di memoria è in *Indole dell'italiano*. Il brano, che l'abbiamo già parzialmente riportato ma ora è necessario recuperarlo più ampiamente; è il seguente:

la lingua italiana, come la poesia italiana che ne è il fiore, anzi di più: che ne è la ragione sua stessa d'essere – ha presto difatti il suo fondamento nella memoria, e s'avvia ad averlo sino dalle origini. Abbiamo visto come sino da principio, nell'intuizione lirica che ne segna l'avvento, essa [la memoria] ci porti a concepire la natura non disgiungendola dal concetto di sapere²⁵⁵.

La memoria è dunque collegata al sapere e ciò non stupisce, dal momento che Ungaretti fa propri i risultati delle teorie neoplatoniche, come anche Agostino, il quale considerava la memoria una via al sapere. Ungaretti, infatti, così la intende in *Il mito dell'antico in Leopardi*:

C'è chi vuol conoscere per sapere e capire, per misurare e giudicare, ed è il conoscere della filosofia, e della scienza. E c'è chi vuol conoscere per credere, e dai suoi amori e dai suoi odi, dai suoi rimorsi e dalle sue perplessità, dai suoi entusiasmi e dalle sue depressioni, dalla sua felicità e dal dolore gli verranno le rappresentazioni

²⁵³ Ungaretti lo definisce «Maestro di chiunque voglia iniziarsi a vita interiore», GIUSEPPE UNGARETTI, *Definizione dell'Umanesimo*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 476

²⁵⁴ GIUSEPPE UNGARETTI, *Il poeta dell'oblio*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 408.

²⁵⁵ Ivi, p. 512-513.

della mente, nelle quali crederà, dietro alle quali si getterà a corpo perduto, perchè gli verranno dal fondo della sua natura, e quindi non potranno non essere veritiere, e sacre²⁵⁶.

Un sapere che deriva dalle «rappresentazioni della mente», ossia dalle idee, che vengono all'uomo «dal fondo della sua natura» e che non possono essere se non «veritiere, e sacre», non può essere, semplicemente, il sapere che proviene dalla frequentazione della propria tradizione culturale. Dal momento che queste conoscenze sono sacre non basta farle derivare da un'origine umana, è necessario che abbiano un'origine divina, esattamente come insegna Agostino.

L'influenza del pensiero di Agostino si nota anche in altri testi: in [*Idea del tempo e valore della memoria in Petrarca*] Ungaretti sostiene che alla memoria si può sostituire «una linea di tempo infinita»²⁵⁷; come abbiamo già riferito ciò è possibile tanto per il passato quanto per il futuro²⁵⁸ e «tutto questo succedersi umano delle generazioni, costituirà alla consumazione dei secoli, il passato. Dunque noi possiamo concepire anche il futuro, come memoria e come passato»²⁵⁹. Che per Ungaretti la memoria sia un bacino infinito, tale per cui non è possibile stabilirne dei confini e che, contemporaneamente, sia una facoltà in grado di farci risalire le epoche, si evince da passi come questo: «Silvia [rimane] distesa per sempre come nel giorno della sua morte

²⁵⁶ GIUSEPPE UNGARETTI, *Il mito dell'antico in Leopardi*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 674.

²⁵⁷ GIUSEPPE UNGARETTI, [*Idea del tempo e valore della memoria in Petrarca*], in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. 549-555 : 551.

²⁵⁸ Anche Agostino pone nella memoria la connessione passato-futuro: «Ex eadem copia etiam similitudines rerum vel expertarum vel ex eis, quas expertus sum, creditarum alias atque alias et ipse contexo praeteritis atque ex his etiam futuras actiones et eventa et spes, et haec omnia rursus quasi praesentia meditor» («Dalla stessa, copiosa riserva traggio via via sempre nuovi raffronti tra le cose sperimentate, o udite e sulla scorta dell'esperienze credute; non solo collegandole al passato, ma intessendo sopra di esse anche azioni, eventi e speranze future, e sempre a tutte pensando come a cose presenti»); AGOSTINO, *Confessioni*, a cura di Maria Bettetini, traduzione di Carlo Carena, Torino, Einaudi, 2000, (X, 8.14), p. 344-345.

²⁵⁹ GIUSEPPE UNGARETTI, [*Idea del tempo e valore della memoria in Petrarca*], in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 551.

nell'infinito della memoria»²⁶⁰; il che equivale a dire che la memoria è una dimensione infinita, come sostiene ancora Agostino nelle *Confessioni*: la memoria è infatti dichiarata «penetrare amplum et infinitum»²⁶¹. L'attribuzione di infinità si evince precisamente anche dove il poeta aveva scritto, in una lezione su Petrarca, che oltre i limiti temporali dell'uomo non esiste che l'infinito umano, attingibile solo dalla memoria²⁶².

Nella lezione [*Sui sonetti del Petrarca*], Ungaretti articola ulteriormente il concetto di memoria: «noi vedremo il Petrarca concepire l'umanità come memoria e tutto come memoria»²⁶³ arrivando a «chiamare memoria noi stessi»²⁶⁴; questa identificazione fra memoria e individuo era già stata proposta da Agostino che considerava la memoria come spirito: «cum animus sit etiam ipsa memoria nam»²⁶⁵ e poco oltre: «ego sum, qui memini, ego animus»²⁶⁶ che equivale a dire, quanto meno, che io e memoria sono consustanziali; e insiste: «Magna vis est memoriae, nescio quid orrendum, Deus meus, profunda et infinita multiplicitas; et hoc animus est, et hoc ego ipse sum»²⁶⁷. Di valore analogo è l'affermazione che «l'amore per il Petrarca ha veramente inizio dal momento che è attività spirituale, dal momento cioè che è risorto nella memoria»²⁶⁸: ciò che rende spirituale l'amore di Petrarca è il suo risorgere «nella memoria», la memoria è quindi, anche per Ungaretti,

²⁶⁰ GIUSEPPE UNGARETTI, *Immagini del Leopardi e nostre*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e Interventi*, cit., p. 444.

²⁶¹ «santuario ampio e infinito», AGOSTINO, *Confessioni*, cit., p. 346.

²⁶² GIUSEPPE UNGARETTI, *Idea del tempo e valore della memoria in Petrarca*, cit, p. 551. Sulla stessa idea di memoria come estensibile al futuro, che può essere sostituito da una linea infinita, Ungaretti ritorna anche nel saggio sui sonetti di Shakespeare, dove sostiene che «il futuro in questo senso equivarrebbe a passato rovesciato»; GIUSEPPE UNGARETTI, *Significato dei sonetti di Shakespeare*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 551-570 : 555.

²⁶³ GIUSEPPE UNGARETTI, [*Sui sonetti del Petrarca*: Quand'io son tutto volto in quella parte; Or che 'l ciel e la terra e 'l vento tace; Tutta la mia fiorita e verde etade], in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 557.

²⁶⁴ *Ibidem*.

²⁶⁵ «La memoria è anch'essa spirito», AGOSTINO, *Confessioni*, cit., p. 354.

²⁶⁶ «Chi ricorda sono io, io lo spirito, che ricordo», *ivi*, p. 358.

²⁶⁷ «La facoltà della memoria è grandiosa. Ispira quasi un senso di terrore, Dio mio, la sua infinita e profonda complessità. E ciò è lo spirito, e ciò sono io stesso», *ivi*, p. 360.

²⁶⁸ GIUSEPPE UNGARETTI, [*Sui sonetti del Petrarca...*], cit., p. 557.

attività spirituale²⁶⁹.

In questi tentativi di articolare la memoria, di farne una condizione imprescindibile dell'atto artistico, di dilatarne i contorni, Ungaretti sembra amalgamare, tramite riecheggiamenti più o meno palesi, i risultati del pensiero dei suoi filosofi maestri: oltre ad Agostino anche Bergson. Illustrando l'opera di Jacopone così commenta:

Quando [Jacopone], per intervento della memoria potrà contemplare questo suo amore e quindi conoscerlo, la conoscenza del suo amore, per un trasporto religioso del suo animo e non per riflessione, verrà da lui riferita alla conoscenza dell'amore divino, o, per meglio dire, confusa colla conoscenza dell'amor divino. Gli parrà che l'amore mistico, la conoscenza umana del divino e la fusione umana nel divino siano quella rivelazione dei gradi della sua esperienza sentimentale e fisica dell'amore verso il conseguimento secondo natura della felicità, che la memoria, fattagli finalmente cordiale, gli offrirà. Crede e chiama rivelazione del divino ciò che il Petrarca saprà non essere se non memoria e chiamerà malinconicamente memoria.

e poco dopo aggiunge:

Si noti bene questo: nell'allucinazione o, se preferite, nella trasfigurazione mistica, i fatti che la memoria fa apparire allo spirito, non vi appaiono come fatti compiuti e del passato, ma come fatti del presente, in via di svolgimento. È un sognare a occhi aperti, e con partecipazione attiva di tutto l'essere, e dando al tempo non più la nozione comune di passato, presente e avvenire; ma solo quella d'un presente che si svolge, ma che resta presente in tutte le fasi del suo svolgimento. In altri termini la memoria del mistico, quella delle ultime e più belle poesie di Jacopone, è difatti memoria che interviene, ma il poeta non sa affatto che sia memoria: crede che sia

²⁶⁹ Un altro riecheggiamento da Agostino potrebbe essere: «La qualità d'interrompere i limiti, o meglio di togliere alle cose gl'impedimenti di tempo e di spazio per rendercele anche se assenti, presenti, è qualità propria, difatti, della memoria», GIUSEPPE UNGARETTI, [*Leopardi e il sentimento della decadenza: la canzone «Ad Angelo Mai»*], cit., p. 880; stringata sintesi della teoria della *distensio animi* (fatta salva, s'intende, l'analogia anima-memoria).

Dio: è memoria inconscia, una memoria senza prospettiva, che occupa tutto lo spazio, esclusivamente con un solo punto: è una memoria che, prima di tutto, non prende il passato nel suo fluire, nel suo divenire, nel suo muoversi, ma sceglie un solo fatto, un solo avvenimento del passato, e lo muove, separato dal corso naturale delle cose, con un senso di presenza permanente. Non dimentichiamo mai che d'un avvenimento naturale richiamato alla memoria, Jacopone fa un avvenimento soprannaturale²⁷⁰.

In questa citazione, necessariamente lunga, in almeno due punti Ungaretti ripropone passaggi che si rifanno all'argomentare agostiniano: dove dice che la

memoria [del mistico] occupa tutto lo spazio, esclusivamente con un solo punto [e che] non prende il passato nel suo fluire, nel suo divenire, nel suo muoversi, ma sceglie un solo fatto, un solo avvenimento del passato, e lo muove, separato dal corso naturale delle cose, con un senso di presenza permanente.

Se rileggiamo il seguente passo di Agostino:

Si quid intelligitur temporis, quod in nullas iam vel minutissimas momentorum partes dividi possit, id solum est, quod praesens dicatur; quod tamen ita raptim a futuro in praeteritum transvolat, ut nulla morula extendatur²⁷¹

non possiamo non notare alcune affinità: ciò che là è memoria qui è lasso di tempo ma, in entrambi i casi, vengono ridotti, per dir così, concentrati nell'unità più piccola, considerati nella loro più piccola parte; in entrambi i casi questa minima parte si può muovere liberamente lungo l'asse del tempo;

²⁷⁰ GIUSEPPE UNGARETTI, *[Idea del tempo e valore della memoria in Petrarca]*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 549-550 e p. 552.

²⁷¹ «Solo se si concepisce un periodo di tempo che non sia più possibile suddividere in parti anche minutissime di momenti, lo si può dire presente. Ma esso trapassa così furtivamente dal futuro al passato, che non ha una pur minima durata», AGOSTINO, *Confessioni*, cit., p. 434.

il modo di argomentare che in Agostino ha per oggetto il tempo, in Ungaretti ha per oggetto lo spazio ma il procedere del ragionamento è pressoché identico. Il «senso di presenza permanente» che la memoria del mistico lascia come traccia della propria azione è la traduzione, nel testo ungarettiano, del presente che non ha alcuna estensione e che non dura (quindi è sempre presente), come lo definisce Agostino. Certo si potrà obiettare ad Ungaretti un minore grado di precisione nella descrizione del fenomeno ma la similarità appare chiara. Ed è confermata dalla seconda citazione, questa quasi letterale, dal testo agostiniano; Ungaretti dice che la trasfigurazione mistica è come un sognare ad occhi aperti in cui si dà «al tempo non più la nozione comune di passato, presente e avvenire; ma solo quella d'un presente che si svolge, ma che resta presente in tutte le fasi del suo svolgimento». Questo passaggio sembra la riproposizione di uno dei più noti passi delle *Confessioni*:

Quod autem nunc liquet et claret, nec futura sunt nec praeterita, nec proprie dicitur: tempora sunt tria, praeteritum, praesens et futurum, sed fortasse proprie diceretur: tempora sunt tria, praesens de praeteritis, praesens de praesentibus, praesens de futuris²⁷²

che è espressione dell'idea agostiniana di un presente infinito, che supera i tradizionali confini di passato e futuro per inglobarli, su cui si basa la dottrina della *distensio animi*.

Abbiamo detto che nella citazione riportata sono presenti anche spie del pensiero di Bergson: Ungaretti collega l'intervento della memoria alla contemplazione mistica. Il filosofo francese, nelle *Due fonti della morale e della religione*²⁷³ approda ad una rivalutazione dell'esperienza mistica e a dichiarare

²⁷² «Un fatto è ora limpido e chiaro: né futuro, né passato esistono. È inesatto dire che i tempi sono tre: passato, presente e futuro. Forse sarebbe esatto dire che i tempi sono tre: presente del passato, presente del presente, presente del futuro»; *ivi*, p. 438.

²⁷³ L'opera è pubblicata nel 1932; nel 1937, data dello scritto in cui parla di Jacopone, Ungaretti

l'amore del mistico in grado di intervenire sulla realtà. Ungaretti poi dice che la memoria di Jacopone «fattaglisi finalmente cordiale [...] gli offrirà [la] rivelazione dei gradi della sua esperienza sentimentale e fisica dell'amore» e poco dopo:

i fatti che la memoria fa apparire allo spirito, non vi appaiono come fatti compiuti e del passato, ma come fatti del presente, in via di svolgimento [...] termini la memoria del mistico, quella delle ultime e più belle poesie di Jacopone, è difatti memoria che interviene, ma il poeta non sa affatto che sia memoria: crede che sia Dio: è memoria inconscia²⁷⁴

Che la memoria sia alla base della nostra esperienza sensoriale (Ungaretti qui si limita a riferirla all'amore mistico) è teoria sia agostiniana, sia bergsoniana; in questo passo l'autore di riferimento parrebbe proprio il francese:

Mais l'action de la mémoire s'étend beaucoup plus loin et plus profondément encore que ne le laisserait deviner cet examen superficiel. Le moment est venu de réintégrer le mémoire dans la perception, de corriger par là ce que nos conclusions peuvent avoir d'exagéré, et de déterminer ainsi avec plus de précision le point de contact entre le conscience et le choses, entre le corps et l'esprit.

Disons d'abord que si l'on pose la mémoire, c'est-à-dire une survivance des images passées, ces images se mêleront constamment à notre perception du présent et *pourront même s'y substituer*. Car elles ne se conservent que pour se rendre utiles: à tout instant elles complètent l'expérience présente en l'enrichissant de l'expérience acquise; et come celle-ci va sans cesse en grossissant, *elle finira par recouvrir et par submerger l'autre*. Il est incontestable que *le fond d'intuition réelle*, et pour ainsi dire instatnée, sur lequel s'épanouit notre perception du monde extérieur *est peu de chose en comparaison de tout ce que notre mémoire y ajoute*²⁷⁵.

certamente aveva letto il libro di Bergson.

²⁷⁴ GIUSEPPE UNGARETTI, [*Idea del tempo e valore della memoria in Petrarca*], cit., p. 552.

²⁷⁵ HENRI BERGSON, *Œuvres*, text annotés par André Robinet, introduction par Henri Gouhier, Paris, Presses Universitaires de France, 1959, p. 213; «Ma l'azione della memoria si estende molto più

Inoltre «la memoria che, prima di tutto, non prende il passato nel suo fluire, nel suo divenire, nel suo muoversi, ma sceglie un solo fatto, un solo avvenimento del passato», passo che prima abbiamo fatto risalire, non senza ragione, ad Agostino, ricorda da vicino anche un argomento di Bergson, il quale definendo l'attività della memoria il principale apporto della coscienza individuale nella percezione, sostiene che essa separa dal flusso ininterrotto della coscienza piccole parti di esperienza che, per qualche motivo, le paiono rilevanti: la memoria, dice il filosofo francese:

a pour fonction première d'évoquer toutes les perceptions passées analogues à une perception présente [...] En nous faisant saisir *dans une intuition unique* des moments multiples de la durée, elle nous dégage du mouvement d'écoulement des choses, c'est-à-dire du rythme de la nécessité. Plus elle pourra contracter de ces moments *en un seul*, plus solide est la prise qu'elle nous donnera sur la matière²⁷⁶.

L'analogia tra i ragionamenti di Ungaretti e Bergson è evidente, e forse più stringente di quella che lo lega all'argomentare di Agostino; è difficile, a questo punto, stabilire se il testo che ha suggerito al poeta il brano riportato è quello francese o quello latino, ma è una questione che non ci interessa

in là e ancora più in profondità di quanto non lascerebbe presagire quest'esame superficiale. È venuto il momento di reintegrare la memoria nella percezione, di correggere in tal modo ciò che le nostre conclusioni possono avere di esagerato, e di determinare così, con più precisione, il punto di contatto tra la coscienza e la cose, tra il corpo e lo spirito.

Innanzitutto diciamo che se si pone la memoria, ovvero una sopravvivenza delle immagini passate, queste immagini si mischieranno costantemente alla nostra percezione del presente e *potranno anche sostituirsi ad essa*. Perché queste si conservano soltanto per rendersi utili: ad ogni istante completano l'esperienza presente arricchendola con l'esperienza acquisita; e siccome questa va ingrandendosi incessantemente, *finirà per ricoprire e sommergere l'altra*. È incontestabile che *il fondo d'intuizione reale*, e per così dire istantaneo, sul quale si schiude la nostra percezione del mondo esterno, è *poca cosa rispetto a tutto quanto la nostra memoria vi aggiunge*; così nella traduzione da HENRI BERGSON, *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, a cura di Adriano Pessina, Bari, Laterza, 1996, pp. 52-53 (corsivi nostri).

²⁷⁶ HENRI BERGSON, *Ceuvres*, cit., p. 359; così tradotto: [la memoria] «ha per funzione primaria quella di evocare tutte le percezioni passate analoghe *ad una* percezione presente [...] Facendoci cogliere *in un'unica intuizione* molteplici momenti della durata, essa ci libera dal movimento del flusso delle cose, cioè dal ritmo della necessità. Più momenti di questi potrà contrarre *in uno solo*, più solida è la presa che ci darà sulla materia», HENRI BERGSON, *Materia e memoria*, cit., p. 191 (corsivi nostri).

dirimere, complicata anche dal fatto che, tra gli ispiratori di Bergson, ci fu anche Agostino. Ciò che ci premeva rilevare, più puntualmente di quanto sia stato fatto finora, era la filiazione di un certo modo di intendere la memoria dai testi di Agostino, filiazione che, ovviamente, non esclude l'influenza di Bergson.

Come è risaputo la dottrina della memoria di Agostino ha il suo ispiratore originario, mediato da Plotino²⁷⁷, in Platone. Ungaretti docente universitario ha parole di grande ammirazione per il filosofo greco e dedica una lezione²⁷⁸, il cui titolo è il nome del filosofo stesso, all'esposizione della teoria delle idee e della reminiscenza; il fatto è particolarmente significativo, dal momento che sono solo due i filosofi che ricevono una simile attenzione: il secondo è Giambattista Vico.

Del platonismo di Ungaretti, negli studi dedicati alla sua poetica, si possono cogliere svariati cenni ma, anche in questo caso, come per il rapporto tra Ungaretti e Vico, gli studi specifici non sono numerosi. Mario Petrucciani data la conoscenza di Platone, accertabile dalle carte in nostro possesso, al 1923-24 ma con la possibilità di retrodatarla al 1912-1913, visti alcuni indizi che vengono proposti. In questo studio Platone è definito l'alfa e l'omega²⁷⁹ della riflessione filosofica di Ungaretti e un autore che lo accompagna fino alle ultime tappe della sua carriera; un episodio centrale di questo percorso è il periodo brasiliano, durante il quale la riflessione di Ungaretti è animata da «due vettori storico concettuali»: la questione della lingua e il «pianeta

²⁷⁷ «Plotino mutò il modo di pensare di Agostino, offrendogli nuove categorie che infransero gli schemi del suo materialismo e della sua concezione manichea della realtà sostanziale del male, e tutto l'universo e l'uomo gli apparvero in una nuova luce»; GIOVANNI REALE, DARIO ANTISERI, *Il pensiero occidentale dalle origini ad oggi. Storia delle idee filosofiche e scientifiche*, Brescia, Editrice La Scuola, 1985, I, p. 330.

²⁷⁸ GIUSEPPE UNGARETTI, *Platone*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. 1028-1035.

²⁷⁹ MARIO PETRUCCIANI, *L'idea come memoria, la poesia come inizio*, in *Giuseppe Ungaretti 1888-1970*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Roma 9-10-11 maggio 1989, a cura di Alexandra Zingone, Napoli, ESI, 1995, pp. 9-28 : 14. Lo stesso testo è stato poi ripubblicato con il titolo *Ungaretti e Platone*, in *Ungaretti e i classici*, a cura di Marta Bruscia, Mario Petrucciani, Roma, Studium, 1993, pp. 21-39.

Petrarca»²⁸⁰. La prima questione viene interpretata alla luce del senso storico del linguaggio di Vico, ma è nel *Canzoniere* che la proposta di una lingua italiana «platonica» ha il suo epicentro e trova le sue verifiche passando anche attraverso la lettura di Agostino. Petrucciani quindi sostiene che «tutta la costellazione ungarettiana di filosofia-poesia della memoria [...] riceve la sua energia orbitante dallo scatto d'inizio e dall'impeto permanente del pensiero di Platone»²⁸¹. La seconda parte dello studio rileva, invece, le analogie fra alcuni passi degli epigrammi platonici con alcuni passi delle poesie ungarettiane. Al mito della caverna, interpretata come situazione che prelude ad una «nuova nascita, [...] aurora della vita autentica, [...] inizio»²⁸² (per il richiamo al tema delle origini, si ipotizza l'influenza di Vico) e, più diffusamente, alla filosofia di Platone considerata nel suo insieme, Petrucciani fa risalire non soltanto la 'ragion poetica della memoria' ma anche «la cellula genetica, folgorante, della poesia come inizio»²⁸³.

Laura Pupilli, invece, sottolinea l'importanza della lettura ungarettiana di Platone alla luce del mito della memoria che è presente in entrambi gli autori, e mette in evidenza alcune analogie tra *Innocenza e memoria* e il *Fedro*: in particolare evidenzia le affermazioni circa la perdita dell'innocenza a causa della caduta da una condizione prossima a quella divina e la funzione di risvegliare le visioni ideali nello spirito, detenuta dalla sensazione. Anche per Ungaretti, come già per Platone, «l'anima è davvero memoria»²⁸⁴. Nel processo della memoria-anamnesi intervengono due forze: la capacità intellettuale e la sensazione-intuizione. Pupilli quindi rilegge la concezione della memoria di Ungaretti avendo il *Fedro* come testo di riferimento, in cui l'eros è la forza principale responsabile del recupero memoriale e dello

²⁸⁰ Ivi, p. 18.

²⁸¹ Ivi, p. 21.

²⁸² Ivi, p. 25.

²⁸³ Ivi, p. 28.

²⁸⁴ LAURA PUPILLI, *Il mito della memoria-anamnesi in Ungaretti e in Platone*, in *Atti del Convegno Internazionale su Giuseppe Ungaretti. Urbino 3-6 ottobre 1979*, Urbino, 4Venti, 1981, II, p. 1249-1258 : 1251.

slancio verso il Bene; Ungaretti, però, pur avvertendo la potenza dell'eros «non può ritenerla decisiva per ricomporre l'antinomia effimero-eterno»²⁸⁵, troppo grandi le differenze culturali che lo distanziano dalla Grecia classica. Il mito della memoria-anamnesi è anche uno dei motivi ispiratori della *Canzone* di Ungaretti: infatti, quando il poeta commenta se stesso, trova frasi molto simili al pensiero platonico esposto nel X libro della *Repubblica*. Se nell'autocommento il poeta fa un esplicito riferimento a «impalpabili muri» che rendono impossibile la riconciliazione di «effimero» ed «eterno» nella lirica ritorna il termine «echi»: entrambi gli indizi possono essere facilmente ricondotti al libro VII della *Repubblica* e alla celebre narrazione della caverna. La studiosa conclude che «Platone è [...] presente al fondo della poesia ungarettiana», il cui platonismo è «se si vuole, rivissuto alla luce dell'esperienza agostiniana e petrarchesca», ma inequivocabile²⁸⁶.

Questi due articoli sono i soli, a quanto ci è dato sapere, che affrontano esplicitamente il nodo Ungaretti-Platone; proviamo a radunare altri cenni più o meno recenti. Guglielmi, per esempio, afferma che «Ungaretti enuncia un programma ontologico di poetica, fa della poetica un'ermeneutica»²⁸⁷ quindi conduce un confronto con alcuni sviluppi della filosofia di Benjamin, e mette in evidenza alcune analogie tra i due autori: essere partiti da posizioni di avanguardia, aver proposto «la riscoperta del barocco come mondo lacerato da antinomie»²⁸⁸ e, meno ovvia, l'analogia che riguarda «il tipo di platonismo che sta alla base delle due poetiche: un platonismo che vuole “salvare i fenomeni” – la carne dei fenomeni –, e vuole salvarli nell'immanenza: un platonismo, cioè, «teso e drammatico»²⁸⁹. Un altro cenno si trova nello studio di Rosario Gennaro: a conclusione del capitolo dedicato all'influenza del pensiero di Bergson su Ungaretti, lo studioso sostiene che c'è «una forte

²⁸⁵ Ivi, p. 1253.

²⁸⁶ Ivi, p. 1255.

²⁸⁷ GUIDO GUGLIELMI, «Innocenza e memoria», in IDEM, *Interpretazione di Ungaretti*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 123-156 : 136.

²⁸⁸ Ivi, p. 137.

²⁸⁹ Ivi, pp. 137-138.

divaricazione»²⁹⁰ fra la poetica dei due autori, poiché il poeta, soprattutto nella fase matura della sua parabola, preferirebbe seguire Platone.

Riprendiamo il nostro discorso notando che, nella lezione intitolata *Manzoni e Platone*, il ricorso di Ungaretti a Platone è esplicito; il poeta indica il *Gorgia* come strumento che «potrebbe servire, con un'esattezza impressionante, di commento ai *Promessi Sposi*» e chiosa l'idea di giustizia manzoniana con queste parole:

D. Dunque il Manzoni s'immagina una città dei giusti?

R. Certo, se l'immaginava, come ogni moralista, a incominciare dall'autore della *Repubblica*. Ed è tutto teso verso la riconquista del mondo soprannaturale perduto, di cui però abbiamo reminescenza, reminescenza che egli cerca, coll'umorismo e con cento altre risorse dell'arte, di rappresentarci ironicamente, attraverso le ridicole imperfezioni di noi peccatori. La perfezione concepibile da un uomo, va, come già c'insegnava Platone, sino al punto dove il velo della reminescenza ci divide dalla realtà. La Provvidenza, il mistero del divino del Manzoni, sono in questo velo, il quale all'uomo in questo mondo non permetterà mai di partecipare alla realtà, ma solo d'imitarla. Dunque, secondo il Manzoni, la realtà è cosa soprannaturale, e le cose di quaggiù, operate dall'uomo, non sono se non illusione e vanità, frutti della sua ridicola superbia; e quel poco di buono che fa non è se non imitazione²⁹¹.

Ciò che importa qui sottolineare è, al di là della personale interpretazione dell'ideologia manzoniana²⁹², il reimpiego in sede critica della teoria della reminescenza platonica; un accorgimento che Ungaretti utilizza anche in

²⁹⁰ ROSARIO GENNARO, *Bergson e i miraggi della durata*, in IDEM, *Le patrie della poesia. Ungaretti, Bergson e altri saggi*, Fiesole, Cadmo, 2004, pp. 127-128.

²⁹¹ GIUSEPPE UNGARETTI, *Manzoni e Platone*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. 636-645 : 644.

²⁹² Così Montefoschi nelle note accluse: «Non solo [...] il poeta inserisce il riluttante Manzoni nell'amata linea platonico-petrarchesca, ma piega il dialogo antico alle ragioni distanti, seppure non in contraddizione, della morale cattolica»; PAOLA MONTEFOSCHI, *Note e notizie sui testi*, in GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 1435.

Indole dell'italiano, dove Platone è indicato nientemeno che come poeta, rispetto al «compilatore di codici»²⁹³ Aristotele, e dove la novità del Petrarca è indicata nella scoperta che «la lingua italiana era platonica», ossia che uno degli attributi fondamentali della nostra lingua è la memoria: «una lingua che poteva dare corpo, bellezza immortale al mondo diventato memoria»²⁹⁴. Ribadendo che Platone è uno degli autori fondamentali della poetica di Ungaretti, non diciamo niente di nuovo, ma vogliamo ugualmente sottolineare un'affermazione esplicita sulla genealogia poetica europea, così come la intendeva Ungaretti:

Nella poesia europea, è un'osservazione che una volta facevo a proposito del Petrarca, noi abbiamo un ritorno della poesia alle dirette fonti dell'ispirazione, cioè al lirismo, alla poesia confessione, sempre quando Platone ritorna in onore. Avremo a questo modo gli Alessandrini; avremo a questo modo, soprattutto Sant'Agostino. Non avremmo avuto nella poesia europea il Petrarca senza Sant'Agostino [...] Non avremmo avuto un Pascal senza un Sant'Agostino. Un Pascal significa nella storia della poesia europea, il maestro più diretto del Leopardi²⁹⁵.

Quindi, se Ungaretti, nella linea genealogica dei poeti italiani, discende da Leopardi, Platone è capostipite della linea ed è maestro di tutti gli autori citati.

Platone è quindi all'origine del «lirismo» europeo ed è colui che ha teorizzato una dottrina della reminiscenza delle idee la quale ha, nella poetica ungarettiana e, ancora prima nella pratica critica, un ruolo rilevante. Platone è anche maestro di Agostino: infatti, alla base del concetto di memoria agostiniano ci sono le speculazioni platoniche filtrate da Plotino; Ungaretti lo

²⁹³ «Platone è un poeta, un uomo che dà, non essendoci immortalità senza bellezza, una bella forma, una forma immortale alle idee della sua memoria nelle quali l'universo s'è ordinato», GIUSEPPE UNGARETTI, *Indole dell'italiano*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit, p. 515.

²⁹⁴ Ivi, p. 515-516.

²⁹⁵ GIUSEPPE UNGARETTI, *Sul frammento «Spento il diurno raggio in occidente» II*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. 946-947.

sa e, formulando la vicinanza tra il vescovo di Ippona e Petrarca, afferma:

Sant'Agostino non fu invano l'autore più meditato dal Petrarca. Le affinità spirituali portano uno, chi sa come, verso l'altro, e chi ami Laura, non si stupisce di trovare nelle *Confessioni* capitoli che trattano della memoria. Anche l'oblio fa parte della memoria, è esperienza nostra oscuratasi in noi, è la nostra interna notte. L'oblio del divino testimonia nella nostra memoria d'uno stato di perfezione dell'umana natura sprofondatosi nelle tenebre dei tempi. Un'esperienza anteriore alla nostra personale durata, può, lucidissimamente, tornarci in mente²⁹⁶.

La memoria può ricondurci dunque ad un'esperienza anteriore alla nostra «durata», anteriore alla nostra stessa vita. Così anche Platone:

Un uomo antico che aveva a lungo riflettuto intorno alle cose dell'animo e del pensiero, ed era riuscito a darne la più alta rappresentazione sino ad oggi conosciuta, un uomo antico che si chiamava Platone, dava alla reminescenza, solo con un po' più di pudore che non abbia fatto Freud, lo stesso valore di riconoscimento in essa della fonte segreta di ogni ispirazione, d'ogni piacere e anche d'ogni scienza umana. Una fonte che teneva stretto l'uomo al suo segreto, al mistero della vita, e quindi rendeva la sua poesia o la sua filosofia non mai distaccata dalla realtà e dal divino. Dal divino poiché la reminescenza più conturbante e più fertile d'umana attività, è quella d'uno stato perfetto della natura dalla quale l'uomo e il mondo sarebbero decaduti in seguito a una colpa da espiare²⁹⁷.

Il tema della colpa da espiare a causa di una infrazione compiuta in una condizione edenica torna in questo passo:

la memoria, la quale agisce pure in noi presentandosi come frammento, come

²⁹⁶ GIUSEPPE UNGARETTI, *Il poeta dell'oblio*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 408.

²⁹⁷ GIUSEPPE UNGARETTI, *Sul frammento «Spento il diurno raggio in occidente» II*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. 946.

maceria d'un presente già disgregatosi e degradatosi in passato e che la memoria, per drammatico mistero della sua essenza stessa, ha per aspirazione e per missione di superare e abolire il passato, e di restaurare e di risollevarla la realtà nella sua integrità e unità originaria, come se non mai il castigo dell'infermità e della morte l'avesse colpita²⁹⁸.

Questi due stralci mostrano la commistione del tema della memoria, come fu pensato da Platone, e di quello dell'integrità originaria con il divino, spezzata per via di una colpa, che è invece prettamente cristiano. Chi ne fa la prima feconda sintesi è Agostino, ed Ungaretti, quando confronta Jacopone e Petrarca, pur in maniera implicita, decreta l'imprescindibilità di questo tema per fondare una poetica basata sulla memoria. Jacopone, dice, «crede e chiama rivelazione del divino ciò che il Petrarca saprà non essere se non memoria e chiamerà malinconicamente memoria»²⁹⁹; esiste dunque una differenza significativa fra Jacopone e Petrarca: Jacopone può confondere l'intervento della memoria con l'intervento di Dio perché è in difetto, secondo Ungaretti, non conoscendo Agostino, da questa lacuna si ha il suo errore; Petrarca, invece, riconoscerà la memoria e la chiamerà col suo nome perché ha letto Agostino. Ecco dove si fonda la maggiore autorevolezza di Petrarca rispetto a tutti gli altri autori, ecco perché egli riconosce la memoria mentre Jacopone si sbaglia; il fondamento di una poesia correttamente fondata sulla memoria passa attraverso Agostino, la sua lezione, la sua concezione della memoria.

È evidente che i punti di contatto tra il pensiero platonico e quello agostiniano sono molti, almeno per quanto attiene al concetto di memoria e alla sua funzione. Però, in un testo sulla poetica raciniana, Ungaretti afferma che

²⁹⁸ GIUSEPPE UNGARETTI, *Sul frammento «Spento il diurno raggio in occidente» II*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. 946-957 : 948-949.

²⁹⁹ GIUSEPPE UNGARETTI, [*Idea del tempo e valore della memoria in Petrarca*], in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. 549-555 : 549-550.

La poétique de Racine, aussi bien que celle de Pétrarque [...] est une poétique de l'absence, elle est dans ce sens une poétique de la mémoire, appelée à remplir la vide par illusion en s'étendant et en s'approfondissant, elle est donc une poétique platonicienne, une poétique qui n'est pas restée sans se mouvoir de Plotin à Saint Augustin à Racine, puisque l'histoire existe, et que depuis Platon il y a mûrissement, mais, aussi, nécessairement, vieillissement³⁰⁰.

Anche la poetica dell'assenza, della memoria, da Platone in poi, ha subito una maturazione e l'inevitabile invecchiamento, ma qual è, si chiede Ungaretti, l'evoluzione più importante che essa può aver subito dopo Platone? In verità non si tratta solamente di una evoluzione della poetica: è un'evoluzione della sensibilità umana, avvenuta con il diffondersi della lezione cristiana, ed è il poeta stesso che ce ne suggerisce la radice nelle righe finali della lezione su Platone:

Ora resta a dire, che differenza c'è fra Platone e il Cristianesimo? In tanta parte non vi sentiamo [cose] simili? L'idea della città terrena che aspira a ridiventare città d'Iddio³⁰¹.

Il rinvio al *De civitate Dei* ribadisce che il Padre della Chiesa è ritenuto un pensatore fondamentale la cui opera ha fuso dottrina platonica e istanza cristiana. Che poi Agostino sia uno degli autori fondamentali della poetica ungarettiana è confermato dal poeta stesso, in modo inequivocabile, in una lettera a Piero Bigongiari datata 28 dicembre 1950: «La storia della poesia italiana è semplice: *il suo segreto è sempre in Agostino* sia direttamente, come in Petrarca, sia indirettamente, come, attraverso Pascal, in Leopardi»³⁰². Se

³⁰⁰ Brano tratto da *Le temps de Racine* e pubblicato nelle *Note ai Saggi e Scritti vari 1943-1970*, curate da Mario Diacono, in GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 980.

³⁰¹ GIUSEPPE UNGARETTI, *Platone*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 1035; l'aggiunta tra parentesi quadre è della curatrice.

³⁰² PIERO BIGONGIARI, GIUSEPPE UNGARETTI, «*La certezza della poesia*», cit., p. 91.

Agostino è l'autore che fonda le poetiche di Petrarca e Leopardi (pur mediato da Pascal) è ovvio dedurre che sia uno dei capostipiti della genealogia poetica di Ungaretti.

Secondo Agostino Dio abita, anche, nella memoria degli uomini: «Itaque ex quo te didici, manes in memoria mea, et illic te invenio, cum reminiscor tui et delector in te»³⁰³; «habitas certe in ea, quoniam tui memini, ex quo te didici, et in ea te invenio, cum recordor te»³⁰⁴. Questa è la differenza che distingue Agostino da Platone: il primo postula l'esistenza di Dio e in esso pone le origini dell'uomo, ciò che il secondo non può fare, per ovvi motivi³⁰⁵. La memoria, allora, se è mezzo che ci consente di avere reminiscenza delle origini, potrà rammemorarci l'originaria comunanza con Dio. La memoria comporta la possibilità di un ritorno alle origini, ad uno stato primigenio, ad una condizione edenica, o quasi, che Ungaretti non poteva non configurare come un aldilà cristiano. Per questo l'opzione, non esplicitata negli scritti teorici così come nella lettera, cade su Agostino piuttosto che su Platone: «il divino non è che un'orma, non è se non quest'umanità incorporea rimasta nella mente: la memoria»³⁰⁶. Platone, per quanto vicino alla sensibilità cristiana, non ha conosciuto Dio³⁰⁷; solo Agostino permette ad Ungaretti di fondare la propria poetica della memoria su basi inequivocabilmente cristiane.

³⁰³ AGOSTINO, *Confessioni*, cit., p. 372 («Perciò dal giorno in cui ti conobbi, dimori nella mia memoria, e là ti trovo ogni volta che ti ricordo e mi delizio di te»).

³⁰⁴ AGOSTINO, *Confessioni*, cit., p. 373 («Vi abiti certamente, poiché io ti ricordo dal giorno in cui ti conobbi, e ti trovo nella memoria ogni volta che mi ricordo di te»).

³⁰⁵ «La conversione e l'accoglimento della fede in Cristo e nella sua Chiesa mutarono anche il modo di vivere di Agostino e gli dischiusero ulteriori orizzonti dello stesso pensare. La fede divenne sostanza di vita e di pensiero, e, quindi, divenne l'orizzonte oltre che della vita, anche del pensiero, e il pensiero, a sua volta stimolato e verificato dalla fede, acquistò una nuova statura e una nuova essenza. Nasceva il filosofare-nella fede, nasceva la "filosofia cristiana", largamente preparata dai Padri greci, ma giunta a perfetta maturazione solo in Agostino», GIOVANNI REALE, DARIO ANTISERI, *Il pensiero occidentale dalle origini ad oggi*, cit., I, p. 330.

³⁰⁶ GIUSEPPE UNGARETTI, *Il cinque maggio*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 613.

³⁰⁷ Pur se Ungaretti riconosceva che «Platone afferma per la prima [volta] in filosofia, l'immortalità dell'anima»; GIUSEPPE UNGARETTI, *Platone*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. 1033 (l'aggiunta tra parentesi quadre è della curatrice).

Vedremo, in altre lezioni del nostro corso, come, attraverso il Cavalcanti e il Petrarca, l'uomo non metterà molto tempo per arrivare a cercare, risolutamente, tutto il suo bene, tutto il suo concetto dell'universo nella memoria, senza neanche più fingersi ch'essa possa essere Dio, e vedremo come anche talvolta gli parrà irrisoria questa sua certezza dei limiti umani; ma come da questa disperata certezza gli nascerà l'umanissimo coraggio che dal Petrarca al Leopardi illumina il poeta italiano³⁰⁸.

Bene e universo sono nella memoria e l'uomo, dopo Petrarca, potrà smettere di fingere ch'essa non sia Dio perché Petrarca, nell'interpretazione di Ungaretti, è l'autore che, per questo aspetto, ha ridato diffusione al pensiero agostiniano. L'equivalenza Dio-memoria è una possibile interpretazione delle parole di Agostino, da cui, ci pare, «il poeta italiano» trae una certezza irrisoria e disperata ma anche «l'umanissimo coraggio» che lo contraddistingue.

2.1 Bergson

A questo punto il discorso deve, giocoforza, tornare ad indagare la questione Ungaretti-Bergson, tentando di aggiungere qualche ulteriore tessera. Come abbiamo visto sopra, a proposito del passo tratto da [*Idea del tempo e valore della memoria in Petrarca*], negli anni brasiliani l'influenza del pensiero di Bergson è ancora ben viva. Il pensiero del filosofo francese, come è noto, era stato determinante, prima, nella formazione del poeta e dell'uomo negli anni Dieci, quando lo conobbe attraverso la mediazione di Papini e delle pagine de «La Voce» e assistette alle lezioni al Collège de France, poi, negli anni Venti, quale

³⁰⁸ GIUSEPPE UNGARETTI, *Indole dell'italiano*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit, p. 513.

terreno di elaborazione della poetica della memoria e oggetto di due articoli. Le affinità che legano alcuni aspetti della poetica di Ungaretti alla filosofia di Bergson sono state messe in luce da numerosi studi; prima di addentrarci in tale questione converrà fare un ragionato riepilogo di quelli che ci paiono i contributi più rilevanti.

Partendo dal valore mitopoietico che l'assenza ha per la poesia, Ossola parla di un aspetto conoscitivo della memoria, in quanto capace di dire «di *più* della presenza»³⁰⁹, che Ungaretti elabora a partire dal «nucleo essenziale della lezione di Bergson», ossia «l'identificazione [...] tra coscienza e memoria»³¹⁰. Lo studioso sostiene che l'ideologia complessiva dell'*Allegria* non è tanto fondata sull'immediatezza, sull'urgere del verso nell'impeto biografico, ma è radicata nella «denegazione del presente, per reduplicarlo nell'«assenza» mitopoietica»³¹¹. Tale denegazione, ripiegandosi sull'ipotesi della propria assenza, svelerebbe però la propria natura tautologica se non si affidasse allo «spessore della memoria»³¹². L'assunto essenziale, quindi, che tocca il cuore dell'*Allegria*, è che non c'è soluzione di continuità fra memoria e visione, e che il luogo del passato dove memoria e visione si fondono è il «miraggio». La prima poesia di Ungaretti, dunque, vivrebbe della «mitica ambiguità del «miraggio»»³¹³; il miraggio, l'abbaglio del ricordo sognato, il nulla sono concetti che sembrano essere spiegati da Ungaretti grazie al riutilizzo di parole di Bergson. Da questi concetti muove il tentativo del poeta di reinserire il presente nella traccia del passato, recuperando il mito, inteso come spiegazione iniziale, come parola «prima della nascita» e, insieme, «terra promessa». Per rendere possibile tale regressione, per poter, infine, attingere, all'immagine prima, all'archetipo, per maturare questo sentimento del tempo è stata indispensabile la lezione di Bergson.

³⁰⁹ CARLO OSSOLA, *L'assenza memorabile. La lezione di Bergson*, in IDEM, *Giuseppe Ungaretti*, Milano, Mursia, pp. 109-131 : 117 (corsivo originale).

³¹⁰ Ivi, p. 114.

³¹¹ Ivi, p. 120.

³¹² Ivi, p. 121.

³¹³ Ivi, p. 123.

Petrucciani, nel 1985, identifica una linea ideale che, attraverso la concezione della memoria-poesia, collega Platone e Bergson, per via agostiniana³¹⁴ e si stupisce del poco spazio riservato, nella bibliografia critica su Ungaretti, al rapporto tra il poeta e il filosofo francese.

Guido Guglielmi, invece, inizia il discorso sul rapporto Ungaretti-Bergson dal concetto di durata, sostenendo che il rapporto tra i due fu «profondamente dialettico»³¹⁵; Bergson, infatti, fu il filosofo a cui guardavano le avanguardie primonovecentesche e che pone radicalmente il problema del linguaggio come filtro ineludibile fra l'uomo e l'esperienza pura. Interpretando il pensiero del filosofo, però, Ungaretti «dialettizza quello che al contrario Bergson aveva duramente contrapposto. La parola [...] cessa di essere un ostacolo o uno schermo che separa dalla verità dell'esperienza, ma diventa il fondamento della poesia. [...] C'è dunque un nascosto antibergsonismo»³¹⁶. Guglielmi confronta quindi le interpretazioni delle teorie bergsoniane date dai futuristi e da Ungaretti e dalla comparazione ricava «una uguale fedeltà-infedeltà a Bergson, ma di segno contrario. [...] Da una parte una poetica della percezione; dall'altra una poetica della memoria. La parola degli uni sarà agrammaticale, spettacolare e gestuale [...]; la parola dell'altro sarà invece la parola dello “stupore contemplativo”, una parola musicale e misteriosamente regolata»³¹⁷. Ungaretti, aggiunge, è debitore a Bergson anche per quanto riguarda il concetto di memoria: il filosofo pensa che in ogni individuo esista una memoria 'pura', cioè la totale trasparenza dello spirito a se stesso; la memoria, quindi, sarebbe un ambiente familiare all'uomo spirituale³¹⁸. In Ungaretti, invece, la memoria «si carica di istanze storiche e partecipa

³¹⁴ MARIO PETRUCCIANI, *La 'ragion poetica' della memoria*, in *Il condizionale di Didone. Studi su Ungaretti*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1985, pp. 53-110 : 70.

³¹⁵ GUIDO GUGLIELMI, *«Innocenza e memoria»*, in IDEM, *Interpretazione di Ungaretti*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 123-156 : 123.

³¹⁶ Ivi, p. 127.

³¹⁷ Ivi, p. 131.

³¹⁸ Ivi, p. 131.

dell'elemento inerte della materia»³¹⁹; ecco perché il titolo *Materia e memoria* diventa *Innocenza e memoria*. Dunque, in Ungaretti, «la memoria si finitizza [...] non è altro che parola storica, espressione, forma degradabile», mentre «dell'innocenza si può avere notizia attraverso la memoria» e solo «attraverso i miti, attraverso le tradizioni, può parlare l'innocenza, non direttamente»³²⁰. La lettura di Vico contro Croce, nasce anche da qui: Croce toglie alla poesia «la sua presenza storica», la tradizione delle forme, mentre Vico rimanda alla memoria, rivalutando i miti che tramandano forme e valori «di generazione in generazione e fondano la memoria, la continuità dei vivi e dei morti»³²¹.

In quello stesso anno Paola Montefoschi pubblicava uno studio secondo cui l'innesto del pensiero bergsoniano nella poetica di Ungaretti è uno dei più produttivi poiché il nodo «uomo-tempo»³²² è, fin dall'inizio, il nucleo generativo della poesia ungarettiana. In Ungaretti l'idea di memoria, presente fin dagli esordi, si sviluppa ulteriormente dopo il 1922, anno della rilettura di *Durée et simultanéité*. La distinzione tra memoria-spontanea e memoria-abitudine condiziona Ungaretti che la riprende pur definendola, discostandosi dal filosofo, memoria-oblio e reminiscenza; tale bivalenza viene però invertita di segno rispetto a Bergson: Ungaretti preferisce usare il termine ricordo per indicare la rimemorazione spontanea e irriflessa, mentre usa il termine memoria per indicare l'accumulo greve e problematico delle epoche trascorse. Inoltre la studiosa attribuisce un'influenza importante al bergsonismo solo per la prima parte della carriera ungarettiana mentre il poeta maturo tende a rifarsi ad altri autori, quali Petrarca, S. Agostino o Pascal³²³. Bergson rimane comunque fondamentale per Ungaretti, anche per il valore che attribuisce all'irrazionalità e alle facoltà intuitive dell'uomo,

³¹⁹ Ivi, p. 132.

³²⁰ Ivi, p. 133.

³²¹ *Ibidem*.

³²² PAOLA MONTEFOSCHI, *La memoria. Innesti bergsoniani*, in EADEM, *Ungaretti. Le eclissi della memoria*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1989, pp. 61-87 : 71. Il saggio riprende alcuni temi già esposti in un precedente lavoro: PAOLA MONTEFOSCHI, *Bergson e la poetica di Ungaretti*, «L'Approdo letterario», 77-78 (1977), pp. 172-182.

³²³ Ivi, p. 78.

specialmente quelle dell'artista, individuo capace di svelare il mistero che si cela dietro le apparenze³²⁴.

Gennaro³²⁵ mette in evidenza le possibili molteplici influenze che il filosofo francese può aver esercitato sul poeta: i concetti di sogno e di ricordo; la rivisitazione del passato in punto di morte; l'adesione panica al flusso vitale; la sensibilità verso quei meccanismi del linguaggio che Bergson dichiara più adatti a cogliere l'essenza della realtà: la sua musicalità e l'uso della metafora e dell'analogia (espedienti cari anche al Simbolismo). Per quanto riguarda la memoria, Gennaro sostiene che gli aspetti della riflessione di Bergson che possono aver maggiormente influenzato Ungaretti sono quelli riguardanti la conservazione del ricordo e le condizioni di rimemorazione³²⁶; per questo secondo aspetto, in particolare, Bergson porrebbe nella compresenza di distacco dall'azione, *rêverie* e sogno la condizione ideale per la rimemorazione; similmente, in molte poesie di Ungaretti si rinviene contemporaneamente il distacco dall'azione, *rêverie* e ricordo: il poeta, inoltre, in modo conforme ai dettami bergsoniani, attribuisce al sogno la facoltà di ricordare il passato, anche se specifica che il sogno è avulso da ogni determinazione temporale³²⁷. Livorni definisce i filosofi Platone e Bergson³²⁸ *terminus a quo* e *terminus ad quem* della parabola filosofica di Ungaretti. In particolare, dice, nella lezione brasiliana intitolata *Platone*, è rinvenibile un indizio dell'allontanamento di Ungaretti da Bergson che, secondo lo studioso, avviene nel periodo di meditazione del *Sentimento del tempo*, e che segna l'avvicinamento alle tesi di Platone. La conversione religiosa del 1928 sposta i suoi interessi dalle teorie

³²⁴ Ivi, p. 83.

³²⁵ In ROSARIO GENNARO, *Bergson e i miraggi della durata*, apparso in IDEM, *Le patrie della poesia. Ungaretti, Bergson e altri saggi*, Fiesole, Cadmo, pp. 71-128, sono confluiti i due precedenti saggi: *Ancora su Bergson nel primo Ungaretti*, «Studi italiani», VIII (1996) 1, pp. 35-65, e *La poetica di Ungaretti e il pensiero di Bergson. Continuità di un rapporto*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», CIII (1999), 2, pp. 429-448.

³²⁶ Ivi, p. 109.

³²⁷ Ivi, p. 122.

³²⁸ ERNESTO LIVORNI, «*In sé da simulacro a fiamma vera / errando*». *La poesia di Ungaretti da Platone e Bergson*, in *Giuseppe Ungaretti. Identità e metamorfosi. Colloquio Internazionale, Lucca, 4-6 aprile 2002*, a cura di Lia Fava Gazzetta, Rosario Gennaro, Maria Lusi e Franco Musarra, Lucca, maria pacini fazzi editore, 2005, pp. 211-246.

di Bergson a quelle rinvenibili in una linea metafisica del cristianesimo che da Platone conduce a S. Agostino, fino a Pascal e Leopardi. Un forte indizio del nuovo orizzonte filosofico è il sintagma «fluido simulacro», che rimanda ad un passo del *Timeo*. In modo simile componimenti come *L'isola* e *Sirene* rimandano a Platone; una ricognizione della *Terra promessa* confermerebbe che la svolta è definitiva.

Memoria, tempo, durata, sogno, assenza, uso del linguaggio, sono dunque i concetti e suggestioni che Ungaretti ha maturato leggendo Bergson, sono tutti elementi centrali della sua poetica ampiamente interpretati ma, forse, sulla memoria si può aggiungere qualcosa.

Si diceva sopra che negli anni brasiliani l'influenza del pensiero di Bergson è ancora ben viva; un indizio significativo ci pare una pagina di [*Sui sonetti del Petrarca*: Quand'io son tutto volto in quella parte, Or che 'l ciel e la terra e 'l vento tace, Tutta la mia fiorita e verde etade]. Il passo è il seguente:

E siccome noi non possiamo avere coscienza del tempo, e di noi stessi, e perfino di ogni minimo atto del nostro vivere di momento in momento, se non attraverso un riflesso che, mosso dalla memoria, la muova, e siccome ci siamo abituati a chiamare tempo questo riflesso fuggitivo del nostro spirito, del succedersi dei nostri atti, e a chiamare memoria noi stessi, un uomo non potendo avere coscienza di sé se non per il fatto che i suoi atti divengono memoria, noi vedremo il Petrarca concepire l'umanità come memoria e tutto come memoria³²⁹.

La memoria, dice Ungaretti in queste righe, è alla base della nostra vita interiore. Usando le sue stesse parole: è grazie ad un riflesso della memoria che l'individuo può avere coscienza di ogni suo minimo atto, di sé stesso e del tempo; il tempo, poi, è «riflesso fuggitivo del nostro spirito», il quale è

³²⁹ GIUSEPPE UNGARETTI, [*Sui sonetti del Petrarca*: Quand'io son tutto volto in quella parte; Or che 'l ciel e la terra e 'l vento tace; Tutta la mia fiorita e verde etade], in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 557.

equiparato al succedersi degli atti individuali. Memoria sono quindi gli atti stessi, da cui si può avere «coscienza di sé»; memoria e coscienza, dunque, si equivalgono. Anche il filosofo francese aveva scritto parole molto simili; le prime righe del secondo capitolo di *Materia e memoria* recitano:

Enonçons tout de suite les conséquences qui découleraient de nos principes pour la théorie de la mémoire. Nous disions que *le corps*, interposé entre le objets qui agissent sur lui et ceux qu'il influence, *n'est qu'un conducteur*, chargé de recueillir les *mouvements*, et de le transmettre, quand il ne les arrête pas, à certains mécanismes moteurs, déterminés si l'action est réflexe, choisis si l'action est volontaire. Tout doit donc se passer comme si une mémoire indépendante ramassait des images le long du temps au fur et à mesure qu'elles se produisent, et comme si notre corps, avec ce qui l'environne, n'était jamais qu'une certaine d'entre ces images, la dernière, celle que nous obtenons à tout moment en *pratiquant une coupe instantanée dans le devenir en général*. Dans cette coupe, notre corps occupe le centre. Les choses qui l'environnent agissent sur lui et il réagit sur elles. Ses réactions sont plus ou moins complexes, plus ou moins variées, selon le nombre et la nature des appareils que l'expérience a montés à l'intérieur de la substance. C'est donc sous forme de *dispositifs moteurs*, et de *dispositifs moteurs* seulement, qu'il peut *emmagasiner l'action du passé*³³⁰.

Il corpo dunque è considerato da Bergson solo un mezzo, che trasmette «movimenti» e «dispositivi motori» (gli «atti» di Ungaretti) alla memoria, la

³³⁰ HENRI BERGSON, *Œuvres*, cit., p. 223-224; così nella traduzione: «Enunciamo immediatamente le conseguenze che deriverebbero dai nostri principi per la teoria della memoria. Dicevamo che *il corpo*, interposto tra gli oggetti che agiscono su di esso e quelli che influenzano, è soltanto un *conduttore*, incaricato di raccogliere i *movimenti* e di trasmetterli, quando non li ferma, a certi meccanismi motori, determinati se l'azione è riflessa, scelti se l'azione è volontaria. Tutto deve accadere, dunque, come se una memoria indipendente raccogliesse delle immagini lungo il tempo via via che si producono, e come se il nostro corpo, con ciò che lo circonda, fosse soltanto una certa immagine tra queste immagini, l'ultima, quella che otteniamo in ogni momento, *praticando una cesura istantanea nel divenire in generale*. In questa cesura, il nostro corpo occupa il centro. Le cose che lo circondano agiscono su di esso ed esso agisce su queste. Le sue reazioni sono più o meno complesse, più o meno diversificate, secondo il numero e la natura degli apparati che l'esperienza ha costruito all'interno della sua sostanza. È dunque sotto forma di *dispositivi motori*, e di *dispositivi motori* soltanto, che esso può *immagazzinare l'azione del passato*», HENRI BERGSON, *Materia e memoria*, cit., p. 63 (corsi nostri).

quale pratica «una cesura istantanea nel divenire in generale» (il «riflesso fuggitivo del nostro spirito», praticato nel «tempo»); l'immagine che ne deriva è la consapevolezza che l'individuo ha del proprio corpo («un uomo non potendo avere coscienza di sé se non per il fatto che i suoi atti divengono memoria»). Le analogie tra i due passi sono evidenti, al punto che quasi, fatta salva la minore puntualità espositiva del testo ungarettiano, la differenza parrebbe solo terminologica. Ma Bergson sostiene anche che la memoria è manifestazione della vita spirituale dell'individuo:

En passant de la perception pure à la mémoire, nous quittons définitivement la matière pour l'esprit» e poco dopo: «le souvenir pur est une manifestation spirituelle. Avec la mémoire nous sommes bien véritablement dans le domaine de l'esprit³³¹;

e se in questo è debitore di Agostino, che collocava la memoria tra le attività prettamente spirituali, come abbiamo visto, Ungaretti, che rifletteva sulle teorie dei due filosofi, non poteva pensare la memoria diversamente. La memoria ungarettiana, quindi, all'altezza dell'esperienza brasiliana, andrà intesa come esperienza spirituale, come emerge in particolar modo dalle lezioni su Petrarca.

Aleida Assmann, nel suo *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, illustra una duplice interpretazione della memoria, basata sulla distinzione dell'*ars memoriae* dalla *vis memoriae*, e specifica: la memoria intesa come *ars* si rifà alle mnemotecniche latine; essa è arte della memoria e il termine va inteso «nel suo significato etimologico di “tecnica”»³³², quindi come tecnica

³³¹ HENRI BERGSON, *Œuvres*, cit., p. 365 passi così tradotti: «passando dalla pura percezione alla memoria, lasciamo definitivamente la materia per lo spirito» e «il puro ricordo è una manifestazione spirituale. Con la memoria siamo veramente nel campo dello spirito», HENRI BERGSON, *Materia e memoria*, cit., p. 197 e p. 201.

³³² ALEIDA ASSMANN, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 27.

di archiviazione, a sua volta inteso come «processo meccanico che miri all'esatta riproduzione del dato immagazzinato»³³³. La memoria intesa come *vis*, invece, è il ricordo soggettivo che fonda l'identità personale e, soprattutto, in essa viene meno la decisività della coincidenza tra dato immagazzinato e dato recuperato:

mentre nella mnemotecnica la coincidenza di input e output è decisiva, nel ricordo soggettivo si stabilisce la loro differenza. Nell'intervallo di latenza tra il momento dell'immagazzinamento e quello del recupero, il ricordo soggettivo non occupa un deposito sicuro ma subisce un processo di trasformazione; perciò la memoria, in questa accezione, va intesa come un potere immanente, come energia dotata di leggi proprie³³⁴.

Tra le due definizioni di memoria presentate da Assmann, quella che si avvicina maggiormente alla concezione di Ungaretti è certo la seconda; la memoria, in molti scritti del periodo brasiliano, è intesa come una energia. Si rivedano le parole dedicate all'influenza della memoria nell'atto creativo in Jacopone: ciò che per il frate è intervento divino, per Ungaretti è la presenza della memoria che detta le parole delle laudi. In *Indole dell'italiano*, un passo è particolarmente esplicito:

Abbiamo visto poi come a Jacopone, quando la memoria può *intromettersi* fra la sua mente e la natura, e, *allontanandosi* dall'ossessione d'una natura spietata, *placargli* l'animo furente che il diversivo dell'azione non aveva accecato meno della pazzia nell'orrendo e stupendo delirio del primo momento [...] *placargli* l'animo furente, e *mostrargli* l'oggetto caro della sua gioventù [...] quell'oggetto terreno [...] si confonderà addirittura con l'immagine di Dio³³⁵.

³³³ Ivi, p. 29.

³³⁴ Ivi, p. 30.

³³⁵ GIUSEPPE UNGARETTI, *Indole dell'italiano*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. 513 (corsivi nostri).

nelle parole del docente emerge in modo chiaro che la memoria è una forza, una forma di energia, una *vis*, appunto, che può intervenire e modificare la percezione del poeta; l'uso dei verbi, evidenziati in corsivo, è una spia grammaticale significativa. Nella lezione brasiliana [*Sui sonetti del Petrarca*] il poeta-professore afferma che la memoria ha la facoltà di riattivare il passato, di rendercelo presente e vivo e di trasformarlo in una risorsa per l'uomo moderno. L'incarnazione delle figure femminili che agitano i ricordi di Petrarca e di Leopardi non potrebbero esistere se non intendendo la memoria come *vis*, una *vis* ossessiva. Anche sostenere che la memoria è il mezzo principale per il recupero dell'innocenza, un mezzo che, contemporaneamente può essere motivo di libertà ma anche di asservimento³³⁶, denuncia la concezione della memoria come *vis*; nel senso che essa è intesa come una forza a cui attingere, ma che può anche imprigionare³³⁷; una sorta di energia statica, depositata in un altrove, che può donare energia.

Anche l'idea di fondo che emerge, soprattutto negli interventi più tardi, di una memoria che rappresenta, di volta in volta, rimedio, possibilità, speranza, strumento di elevazione morale per il singolo e per la società civile, evidenzia che Ungaretti ritiene la memoria una *vis*, una forza, di cui l'uomo può disporre, una forza dalle potenzialità inesplorate. Una energia che può modellare gli individui ed essere argine, in arte, alle derive di ogni rinascita estetica barocca³³⁸, intesa come tendenza all'esasperazione delle forme, mentre nella vita sociale può essere efficace anticorpo alle degradazioni che portano l'uomo a combattere il suo simile³³⁹.

³³⁶ «I poeti e gli artisti dal Romanticismo in poi [...] hanno acquisito il potere di dare alla memoria la libertà di liberarsi di sé quanto più essa s'afferma»; GIUSEPPE UNGARETTI, *Ragioni d'una poesia*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 764-764; quasi che la memoria abbia un potere che si può contrastare solo con un altro potere uguale e contrario.

³³⁷ Ricordiamo l'affermazione «l'uomo s'era chiuso nella sua profondità, la memoria», GIUSEPPE UNGARETTI, *Innocenza e memoria*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 132.

³³⁸ L'accezione con cui usiamo qui l'aggettivo 'barocca' è tipicamente ungarettiana, cioè sinonimo di esasperazione, degenerazione.

³³⁹ Si ricorderà che nei primi scritti, specialmente in *Innocenza e memoria*, la memoria aveva, tra le

Se la destinazione dell'idea di memoria, il valore e la funzione che assumono nella poetica di Ungaretti sono originali innovativi, l'interpretazione data e l'accezione principale (memoria come *vis*) sono mutate ancora da Bergson:

la conscience, c'est-à-dire la mémoire avec la liberté, c'est-à-dire enfin un continuité de création dans une durée où il y a véritablement croissance [...] nous apparaît comme une force qui s'insérerait dans la matière pour s'emparer d'elle et la tourner à son profit³⁴⁰.

in Bergson la memoria va infatti intesa come «una continuità creatrice [...], un intenso *élan vital*», uno «slancio differenziante»³⁴¹, come dice Enrica Lisciani-Petrini. Ma l'influsso di Agostino sull'idea di memoria ungarettiana, anche in questo caso, è da considerarsi almeno pari a quello del filosofo francese. Il Padre della Chiesa, nelle *Confessioni*, fa numerosi ed espliciti riferimenti alla memoria intesa come un potere, della cui forza l'individuo può trovarsi in balia:

et ecce memoriae meae vis non comprehenditur a me, cum ipsum non dicam praeter illam

Magna vis est memoriae [...] profunda et infinita multiplicitas [...] tanta vis est memoriae, tanta vitae vis est in homine vivente mortaliter è [...] transibo et hanc vim meam, quae memoriae vocatur, transibo eam, ut pertendam ad te³⁴².

altre, anche questa attribuzione, che ritorna negli ultimi scritti.

³⁴⁰ HENRI BERGSON, *Œuvres*, cit., p. 827 e p. 828, «la coscienza, cioè la memoria dotata di libertà, cioè, infine, una continuità di creazione in una durata in cui avviene una vera e propria crescita [...] ci appare come una forza che si inserisce nella materia per impadronirsi di essa e utilizzarla a proprio vantaggio», HENRI BERGSON, *L'energia spirituale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2008, p. 15 e p. 14.

³⁴¹ ENRICA LISCIANI-PETRINI, *Memoria e poesia. Bergson, Jankélévitch, Heidegger*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1983, pp. 52-53.

³⁴² AGOSTINO, *Confessioni*, cit., p. 358 e p. 360: «Eppure da me non è compreso quel potere della mia memoria, senza di cui non riesco a parlare di me stesso»; «Grande è il potere della memoria [...] la sua profonda e infinita complessità [...] tale è il potere della memoria, tale il potere della vita nell'uomo che conduce una vita mortale [...] Trascenderò anche questo mio potere che ho chiamato memoria, volendo attingere te» (per una maggiore chiarezza del nostro discorso si è preferito ricorrere, solo per questi passi, alla traduzione Michele Pellegrino, condotta sull'edizione critica a

Circa il fascino esercitato dalle speculazioni agostiniane su Ungaretti, non saranno poi da tralasciare alcuni dati non strettamente testuali ma che dovevano certo agire da richiamo per il poeta, che avvertiva in modo sensibile l'ascendente delle origini: anche Agostino è, se così si può dire, un 'punto d'inizio'. Intanto perché fu a sua volta fonte, pur non unica, della poesia petrarchesca, quindi anche ungarettiana; in secondo luogo perché fondatore, cristiano, di una dottrina della memoria, in grado di sostenere capace di armonizzare quanto di meglio, nell'ottica cristiana del poeta, era stato pensato prima della venuta di Cristo, cioè Platone, con la novità del messaggio cristiano.

Dunque, se Ungaretti, negli anni brasiliani, rielabora il proprio concetto di memoria, accanto all'influenza di Bergson andrà collocata anche quella di Agostino che, forse, fu persino più decisiva. La concezione della memoria come attività dello spirito e come *vis* che emerge dalle lezioni universitarie ha almeno queste due radici. Resta un altro punto da mettere a fuoco: sia in Agostino che in Bergson la questione della memoria ha implicazioni di ordine metafisico: in Agostino la memoria è, anche, luogo in cui risiede Dio: «*habitas certe in ea, quoniam tui memini, ex quo te didici, et in ea te invenio, cum recordor te*»³⁴³; in Bergson l'attribuzione alla memoria dello statuto di una coscienza creatrice, dava agli argomenti da discutere una diversa collocazione; essi non potevano più essere solamente quelli tradizionalmente classificati nell'ambito della scienza o della filosofia, il discorso filosofico avrebbe dovuto mettere a tema anche la migliore definizione di questa coscienza creatrice, con le conseguenze che questo comportava:

cura di Martin Skutella apparsa nella collezione della «Biblioteca Teubneriana» edita in Lipsia, in AGOSTINO, *Confessioni*, introduzione di Luigi Alici, Torino, Società Editrice Internazionale, p. 317, p. 318 e p. 319).

³⁴³ «Vi abiti certamente, poiché io ti ricordo dal giorno in cui ti conobbi, e ti trovo nella memoria ogni volta che mi ricordo di te», AGOSTINO, *Confessioni*, cit., p. 372.

Il nous restait à montrer, par l'analyse du "souvenir pur", qu'il n'y a pas entre le souvenir et la perception une simple difference de degré, mais une difference radicale de nature. [...] Signalons tout de suite la portée métaphysique, et non plus simplement psychologique, de ce dernière problème³⁴⁴.

Un problema che lo porterà, anni dopo, ai contenuti di *Le due fonti della morale e della religione*, direttamente implicati con la riflessione sull'esistenza di Dio e sul destino dell'umanità.

Anche in Ungaretti la riflessione sulla memoria allargherà sempre più i suoi confini, fino a sfociare in quella «curvatura religiosa»³⁴⁵ a cui abbiamo fatto cenno. Le implicazioni del concetto di memoria sono quindi anche altre: proveremo a metterle in evidenza nel prossimo capitolo.

³⁴⁴ HENRI BERGSON, *Œuvres*, cit., p. 368: «Ci restava da mostrare, attraverso l'analisi del puro ricordo, che tra il ricordo e la percezione non c'è una semplice differenza di grado ma una radicale differenza di natura. [...] Segnaliamo subito la portata metafisica, e non più semplicemente psicologica, di quest'ultimo problema», HENRI BERGSON, *Materia e memoria*, cit., p. 199.

³⁴⁵ PAOLA MONTEFOSCHI, *Ungaretti. Le eclissi della memoria*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1988, p. 78.

Cap. 3. La memoria ungarettiana e la lezione di Vico

Ungaretti è un autore che non ha mai taciuto i nomi dei suoi autori di riferimento; anzi, li ha sempre dichiarati esplicitamente: Leopardi, Petrarca, Mallarmé, Valéry, Platone, Vico, per citarne alcuni. Com'era logico attendersi, queste indicazioni, sparse negli scritti del poeta, si sono trasformate in altrettante piste per i critici che hanno voluto occuparsi della sua opera. Con esiti importanti in tutti i casi, tranne per l'ultimo che abbiamo citato. Vico è infatti, tra i grandi che Ungaretti elesse suoi mentori e ispiratori, l'autore meno indagato: i titoli della bibliografia sulla critica del poeta che rimandano direttamente al filosofo napoletano sono pochissimi³⁴⁶ e solo uno di questi affronta l'argomento in modo specifico. Ciò non significa, va da sé, che anche in altre sedi non se ne sia fatto cenno³⁴⁷, ma sempre di passaggio, non essendo il rapporto tra Ungaretti e Vico il concreto oggetto della disamina. Questa lacuna nella bibliografia critica su Ungaretti ci sembra un fatto singolare.

Uno dei motivi di questa scarsa attenzione può essere che, generalmente, la critica su Ungaretti si è concentrata sull'opera poetica mentre le tracce più cospicue del pensiero vichiano sono presenti nelle lezioni universitarie; infatti, nel volume mondadoriano dedicato ai saggi e agli interventi, la presenza di Vico è limitata alla seconda delle conferenze brasiliane a lui dedicate³⁴⁸. La quale, pur essendo una testimonianza significativa, è pur

³⁴⁶ Solamente due, di cui diamo conto a breve.

³⁴⁷ Si ricordino, almeno, le due introduzioni ai volumi che raccolgono le prose del poeta: MARIO DIACONO, *Ungaretti e la parola critica*, in GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. XXIII-XXVI; PAOLA MONTEFOSCHI, *Prosa di un nomade*, in GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. IX-LXIII.

³⁴⁸ GIUSEPPE UNGARETTI, *Influenza di Vico sulle teorie estetiche d'oggi*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 344-362.

sempre un testo dedicato al filosofo, è dunque ovvio che l'oggetto vi sia trattato. Per stabilire quanto profondamente le teorie vichiane siano penetrate a fondo nel metodo di avvicinamento del testo impiegato da Ungaretti, sono più significativi invece quei passi, disseminati nelle lezioni che denunciano *implicitamente* l'influenza del filosofo napoletano. Per rinvenirli, però, era necessaria la pubblicazione delle lezioni stesse, avvenuta solo nel 2000³⁴⁹. Solo da quel momento è stato possibile a tutti i lettori ricomporre la diade delle conferenze vichiane ma, soprattutto, verificare come la lezione del filosofo napoletano si riverberi diffusamente nell'attività di critico e docente, attività che ne conserva le tracce più nascoste e probanti. Prima di entrare nel vivo del nostro discorso converrà però rileggere cosa è già stato scritto dagli studiosi che si sono occupati delle affinità tra il pensiero di Vico e la poetica di Ungaretti.

Secondo Rosita Tordi Castria³⁵⁰ il pensiero di Vico funziona come un reagente chimico nei composti tematici ungarettiani, specialmente per la comprensione del ruolo che l'uomo ha nella Storia, e nel suggerire ad Ungaretti il tema del corrompersi della ragione umana. Se però il filosofo lascia aperto uno spazio alla speranza, Ungaretti è meno fiducioso, vivendo un periodo storico funestato da due guerre mondiali, che mostra in modo sufficientemente chiaro il potenziale autodistruttivo di quella società che è stata definita 'civiltà delle macchine'. Soprattutto nelle riflessioni degli anni Cinquanta e Sessanta, la volontà ungarettiana di trovare un antidoto alla crescente consapevolezza della sconfitta dell'uomo sulla scacchiera della Storia, lo fa volgere al mito vichiano delle origini, anche se la fiducia di una evoluzione positiva della condizione dell'uomo è, via via che gli anni passano,

³⁴⁹ «La precedente conferenza, cioè *Posizione storica e grandezza di Giambattista Vico*, [...] apparirà con il testo di altre conferenze tenute in Brasile tra il 1937 e il 1941 nel volume delle *Lezioni universitarie* di Ungaretti che Mondadori pubblicherà prossimamente»; MARIO DIACONO, *Note*, in GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 939.

³⁵⁰ ROSITA TORDI CASTRIA, *Il diadema di Thoth. Ungaretti e Vico*, «Studi Romani», XXVIII (1980), 4, (poi in EADEM, *Il diadema di Thoth. Itinerari per una "diversa" esplorazione del reale nella letteratura italiana del primo Novecento*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1981), pp. 155-166 : 158.

sempre più labile.

Davide Luglio sostiene che i sintagmi «sentimento del vuoto» e «memoria dell'assenza» segnalano «in modo significativo la presenza di Vico»³⁵¹; infatti la concezione ungarettiana dell'atto poetico ha molto in comune con «l'idea vichiana di una *scienza nuova* in quanto la poesia, definita come libertà e sentimento dell'eterno, è irrealizzabile al di fuori della memoria»³⁵². La presenza di Vico nell'opera ungarettiana prenderebbe corpo, inizialmente, come un debito estetico, per via dell'appartenenza del poeta ad una corrente estetica che concepisce l'arte sì come un fatto estetico ma anche morale, il cui capostipite sarebbe il filosofo napoletano. Quanto «alla natura della determinazione morale, essa è da ricercarsi nella caratterizzazione della memoria come coscienza del perire»³⁵³, che va interpretata non come Manzoni cioè in senso neoclassico ma come Vico e Leopardi, cioè in senso rettamente (così direbbe Ungaretti) romantico. Nella seconda prolusione brasiliana, continua Luglio, Ungaretti chiarisce che il perire non è la morte dell'individuo ma il suo vivere «in una temporalità che non abbiamo scelto, di cui non conosciamo la causa»³⁵⁴; grazie a questa consapevolezza del perire l'uomo scopre Dio ma, per recuperare la sostanza etica della parola, è necessario chiamare in causa la memoria storica. Inoltre se l'evoluzione dell'uomo e dell'umanità sottostanno alle stesse regole, si può pensare un tentativo di risalita alle origini dell'uomo attraverso il linguaggio, Vico *docet*, la cui teoria evolutiva, e la fondamentale connessione uomo-linguaggio, è ripresa da Ungaretti. Luglio prosegue mostrando che anche negli sforzi di comprensione del barocco romano si ritrova, ma in una luce diversa, la presenza di Vico: infatti le rovine a cui Ungaretti fa spesso cenno non sono

³⁵¹ DAVIDE LUGLIO, *Sentimento del vuoto e memoria dell'assenza. La presenza di Vico nella poetica ungarettiana*, in «Revue des Études Italiennes», 49 (2003), 1-2, pp. 143-156 :145. Pagine lucide sul vichianesimo di Ungaretti, si leggono in DANIELA BARONCINI, *Ungaretti e il sentimento del classico*, Bologna, Il Mulino, pp. 191-199.

³⁵² *Ibidem* (corsivo originale).

³⁵³ *Ivi*, p. 147.

³⁵⁴ *Ivi*, p. 149.

altro che il richiamo dei frantumi dell'antichità che Vico pone alla fine del primo libro della *Scienza Nuova*. Inoltre la rovina, con il suo essere mutilata e con la complicità della memoria, è all'origine del mito (altro punto in comune con il filosofo napoletano), il cui processo generativo è influenzato dalla fantasia e dall'ingegno; tre facoltà (memoria-fantasia-ingegno) che Vico poneva in stretta relazione.

Come si vede, i due studi usano argomenti simili per collegare la concezione della poesia di Ungaretti alle teorie del filosofo napoletano; in particolare ci fanno capire che il pensiero di Vico stimolerebbe la sensibilità ungarettiana sul tema della caducità della vita umana, ma solo Luglio sfiora l'argomento di cui ci stiamo occupando, ossia i possibili spunti che Ungaretti può aver colto nel pensiero vichiano e riportato nella propria concezione della memoria.

I motivi che hanno portato Ungaretti a leggere Vico possono essere molti; certamente negli anni '20 non era ancora spenta l'eco del volume che Croce³⁵⁵ aveva dedicato al filosofo napoletano e che diede il via alla riscoperta della sua opera. Non meno importante era l'ammirazione nutrita dai principali responsabili de «La voce», in particolare da Giovanni Papini³⁵⁶, che si fecero promotori del pensiero vichiano, una ammirazione che deve aver contagiato Ungaretti.

L'opera che più di ogni altra ha avvicinato Ungaretti al filosofo napoletano rimane però, secondo noi, lo *Zibaldone* di Leopardi, letto fin dalla gioventù. Lo studio dell'opera e del pensiero del poeta di Recanati lo ha sicuramente indirizzato verso uno di quei pensatori che, a vario titolo, aveva influenzato

³⁵⁵ BENEDETTO CROCE, *La filosofia di Giambattista Vico*, Bari, Laterza, 1911, ora in IDEM, *Saggi filosofici*, II, Bari, Laterza, 1933³.

³⁵⁶ Il libro crociano fu prontamente recensito in GIOVANNI PAPINI, *La novità di Vico*, «L'Anima», I (1911), 9, pp. 259-274, che poi inserì Vico nel suo catalogo di «cervelli»: GIOVANNI PAPINI, *24 cervelli. Saggi non critici*, Ancona, Puccini, 1913 (ora in GIOVANNI PAPINI, *Opere*, a cura di Luigi Baldacci con la collaborazione di Giuseppe Nicoletti, Milano, Mondadori, 1977). Negli anni in cui le avanguardie storiche si isolavano elitariamente, Papini elogia Vico per aver sostituito, «come materia cogitabile, al filosofo singolo, chiuso nella sua stanza, tutta l'umanità colta nella sua vita millenaria» (ANDREA BATTISTINI, *Introduzione*, in GIAMBATTISTA VICO, *Opere*, a cura di Andrea Battistini, Milano, Mondadori, 1990, p. XXI).

molti autori della fine del Settecento e di inizio Ottocento. Alcune affermazioni contenute nelle pagine zibaldoniane, così come alcuni temi di più ampia portata, possono essere fatte risalire alle speculazioni del filosofo napoletano³⁵⁷. Leopardi dimostra di conoscere Vico fin dal 1821 e di annoverarlo tra i grandi pensatori del calibro di Cartesio, Newton, Leibnitz, Locke, Rousseau e Kant anche se non fa mai esplicito riferimento alle sue teorie (solo in alcune pagine dello *Zibaldone* del 1828 – pagine n. 4392 e 4395-4397 – discute della questione omerica citando direttamente il libro terzo della *Scienza Nuova*). Suggestioni potrebbero derivargli dalla conoscenza del pensiero di M.me De Staël³⁵⁸ e di Cesare Beccaria.³⁵⁹

Anche nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* si possono facilmente rivenire echi delle teorie vichiane; si veda, per esempio:

Ma che vo io cercando cose o minute o scure o poco note, potendo dirne una più chiara della luce, e notissima a chicchessia, della quale ciascuno, ancorché non apra bocca, mi debba essere testimonio? Imperocché quello che furono gli antichi, siamo stati noi tutti, e quello che fu il mondo per qualche secolo, siamo stati noi per qualche anno, dico fanciulli e partecipi di quella ignoranza e di quei timori e di quei dilette e di quelle credenze e di quella sterminata operazione della fantasia; quando il tuono e il vento e il sole e gli astri e gli animali e le mura de' nostri alberghi, ogni cosa ci appariva o amica o nemica nostra, indifferente nessuna, insensata nessuna; quando ciascun oggetto che vedevamo ci pareva che in certo modo accennando,

³⁵⁷ L'influenza di Vico nelle pagine di Leopardi è argomento di studi a cui rimandiamo; tra gli ultimi ad occuparsene ricordiamo almeno: REMAUD OLIVIER, *Enfance et Histoire (Vico, Rousseau, Leopardi)*, in *Resumen de ponencias. Congreso internacional "Pensar para el nuevo siglo: giambattista Vico y la cultura europea"*, a cura di Emilio Hidalgo-Serra, José Sevilla e José Villalobos, Napoli, La città del Sole, 1999, pp. 147-184; STEFANO GENSINI, *Mente, corpo e linguaggio: ancora su Vico e Leopardi*, in "D'uomini liberamente parlanti". *La cultura linguistica italiana nell'età dei Lumi e il contesto culturale europeo*, a cura di Stefano Gensini, Roma, Editori Riuniti, 2002, pp. 325-355; SANJA ROIC, *Pensiero, forma letteraria, espressione. Leopardi e Vico*, in *Leopardi poeta e pensatore / Dichter und Denker*, a cura di Sebastian Neumeister e Raffaele Sirri, Napoli, Guida, 1997, pp. 135-145.

³⁵⁸ MARIO SANSONE, *Leopardi e la filosofia del Settecento*, in *Leopardi e il settecento*, in Atti del I Convegno internazionale di studi leopardiani - Recanati, 13-16 settembre 1962 - Firenze, Olschki, 1964, pp. 133-172.

³⁵⁹ ARCANGELO LEONE DE CASTRIS, *Leopardi e Beccaria: schema dinamico del sensismo leopardiano*, in Atti del I Convegno internazionale di studi leopardiani - Recanati, 13-16 settembre 1962 - Firenze, Olschki, 1964, pp. 399-413.

quasi mostrasse di volerci favellare; quando in nessun luogo soli, interrogavamo le immagini e le pareti e gli alberi e i fiori e le nuvole, e abbracciavamo sassi e legni, e quasi ingiuriati malmenavamo e quasi beneficiati carezzavamo cose incapaci d'ingiuria e di beneficio; quando la meraviglia tanto grata a noi che spessissimo desideriamo di poter credere per poterci maravigliare, continuamente ci possedeva; quando i colori delle cose quando la luce quando le stelle quando il fuoco quando il volo degl'insetti quando il canto degli uccelli quando la chiarezza dei fonti tutto ci era nuovo e disusato, né trascuravamo nessun accidente come ordinario, né sapevamo il perché di nessuna cosa, e ce lo fingevamo a talento nostro, e a talento nostro l'abbellivamo; quando le lagrime erano giornaliere e le passioni indomite e svegliatissime, né si reprimevano forzatamente e prorompevano arditamente. Ma qual era in quel tempo la fantasia nostra, come spesso e facilmente s'infiammava, come libera e senza freno, impetuosa e instancabile spaziava, come ingrandiva le cose piccole, e ornava le disadorne, e illuminava le oscure, che simulacri vivi e spiranti che sogni beati che vaneggiamenti ineffabili che magie che portenti che paesi ameni che trovati romanzeschi, quanta materia di poesia, quanta ricchezza quanto vigore quant'efficacia quanta commozione quanto diletto³⁶⁰.

Rispondendo alla lettera del Breme, Leopardi vuole sostenere la capacità del primitivo (inteso come categoria poetica), riproposto in poesia, di stimolare l'emotività del lettore³⁶¹; per farlo ricorre, tra gli altri, ad alcuni argomenti di matrice vichiana, come si vede bene nella citazione: ciò che siamo stati (ossia fanciulli) può essere detto anche degli antichi rispetto all'evoluzione dell'umanità; l'evoluzione del mondo è paragonata all'evoluzione dell'individuo; siamo stati fanciulli in preda all'ignoranza e alla fantasia. Inoltre la descrizione che Leopardi fa della nostra età infantile ricorda da vicino la descrizione di alcuni momenti della vita dei «bestioni» di Vico: ogni manifestazione della natura era per loro, come per noi, dice, motivo di

³⁶⁰ GIACOMO LEOPARDI, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in IDEM, *Poesie e prose*, a cura di Rolando Damiani, Milano, Mondadori, 1988, II, pp. 347-426 : 359-360.

³⁶¹ «Quei moti che ci suscita e quella beatitudine che ci cagiona la lettura di qualunque poeta espresse e dipinse meglio il primitivo»: *ivi*, p. 358.

sorpresa o di timore, i primi uomini si rivolgevano alle altre creature o piante con intenzione comunicativa; la meraviglia era un'esperienza quotidiana; da essa e dalla fantasia che ci governavano e dalle emozioni che connotavano la nostra vita sarebbe potuta nascere una quantità di poesia. Tutti i punti che abbiamo qui rapidamente richiamato rimandano alle teorie di Vico, indipendentemente da dove Leopardi li abbia attinti. Ungaretti dimostra di conoscere bene questo brano, tanto che lo riutilizza nella lezione intitolata *Rapporto con il Petrarca e introduzione al commento dell'«Angelo Mai»*³⁶².

Anche in pagine successive del *Discorso* leopardiano non mancano altri richiami alle teorie vichiane; eccone un esempio che riguarda la fantasia rapportata alle età dell'individuo:

ed il vero conosciuto ed il certo hanno per natura di togliere la libertà d'immaginare. E se il fatto stesse come vogliono i romantici, il confine dell'immaginazione sarebbe ristrettissimo ne' fanciulli, e s'allargherebbe a proporzione che l'intelletto venisse acquistando; ma per lo contrario avviene ch'egli ne' putti sia distesissimo, negli adulti mezzano, ne' vecchi brevissimo. Laonde, come vediamo chiarissimamente in ciascuno di noi che il regno della fantasia da principio è smisurato, poi tanto si va restringendo quanto guadagna quello dell'intelletto, e finalmente si riduce quasi a nulla, così né più né meno è accaduto nel mondo; e la fantasia che ne' primi uomini andava liberamente vagando per immensi paesi, a poco a poco dilatandosi l'imperio dell'intelletto, vale a dire crescendo la pratica e il sapere, fugata e scacciata dalle sue terre antiche, e sempre incalzata e spinta, alla fine s'è veduta, come ora si vede, stipata e imprigionata e pressoch'immobile³⁶³.

Anche in questo passo sono evidenti alcuni riflessi vichiani: il paragone tra le età dell'individuo e quelle della società; la convinzione espressa che nei

³⁶² Ungaretti fa precedere la citazione da un altro passo: «“Non può essere” aveva dettato [Leopardi] “che la natura incorrotta, che il primitivo, che la candida semplicità, che la lezione de' poeti antichi non v'abbia inebbriato mille volte di squisitissimo diletto”», ove la «candida semplicità» richiama in modo evidente l'innocenza ungarettiana; GIUSEPPE UNGARETTI, *Rapporto con il Petrarca e introduzione al commento dell'«Angelo Mai»*, cit., p. 856-857.

³⁶³ GIACOMO LEOPARDI, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, cit., pp. 362-363.

fanciulli, come nei primitivi, la fantasia sia una facoltà dominante che va scemando a mano a mano che l'uomo invecchia. Inoltre l'argomento secondo cui lo sviluppo delle capacità logico-razionali e pragmatiche è un ostacolo alla libertà della fantasia, che non può essere considerato strettamente vichiano, è più volte impiegato anche da Vico per sostenere il decadimento delle capacità immaginative umane a favore di quelle logico- astrattive, inteso come effetto collaterale dell'evoluzione dell'uomo.

Il passaggio di alcuni temi da Vico a Leopardi non avviene direttamente poiché, abbiamo detto, Leopardi non sembra conoscere direttamente l'opera di Vico; il passaggio è certamente mediato da autori diversi; uno di questi è probabilmente Ludovico di Breme, come suggerisce proprio Ungaretti, nel *Secondo discorso su Leopardi*:

L'importanza che ha avuto sulla formazione del Leopardi il Breme è stata da tutti trascurata [...] Si è molto studiato ed è stato oggetto di molte discussioni il *Discorso d'un Italiano intorno alla poesia romantica*; ma non sono stati presi in esame i due articoli del Breme, apparsi sullo "Spettatore italiano" nel principio del 1818, articoli che avevano ispirato il discorso leopardiano,

un discorso intessuto da echi vichiani, è la chiosa di Ungaretti, e aggiunge: «Leopardi accetta anche quasi tutti i punti positivi degli articoli, e innanzi tutto, quasi negli stessi termini fissati dal Breme, il patetico».³⁶⁴ Che Ludovico Di Breme rammenti a Leopardi motivi di matrice vichiana, Ungaretti torna a ribadirlo in modo esplicito; infatti, dopo aver citato un passo dagli articoli del Di Breme, così commenta:

Di qui presumibilmente deriva quell'immedesimazione dell'Antico nella fanciullezza e nell'adolescenza e nella prima maturità che porterà il Leopardi, come farà dall'*Angelo Mai* in poi, a immaginare la storia d'una civiltà, e, per analogia, la storia

³⁶⁴ GIUSEPPE UNGARETTI, *Secondo discorso su Leopardi*, cit., p. 458 e 459.

dell'universo e dei singoli, biologicamente condizionata dal perire. Si potrebbe anche fare il nome del Vico; ma non è l'antecedente diretto³⁶⁵.

Dunque Ungaretti individua, tra le pagine delle prose leopardiane, l'influenza di Vico e, nell'ambito del reiterato studio del pensiero del recanatese, tornerà ad approfondire la conoscenza del filosofo napoletano³⁶⁶.

Ad ulteriore riscontro della presenza di Vico negli scritti di Leopardi, riportiamo un commento di Lucio Felici il quale, in un saggio che ha per argomento l'ora panica quale tempo propizio ad ascoltare la voce della natura, cita una frase presa dal *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (estrpolata dal primo brano che abbiamo citato), in essa Leopardi sostiene di aver sperimentato quel tempo propizio, «quando ciascun oggetto che vedevamo ci pareva che in certo modo accennando, quasi mostrasse di volerci favellare»; lo studioso commenta: «*Accennare* significa qui “parlare per cenni”, con quella “prima lingua” che, secondo Vico, “dovette cominciare con cenni o atti o corpi ch'avessero naturali rapporti all'idee”.³⁶⁷ L'*accennare* di Leopardi è riferito agli oggetti, quello di Vico ai soggetti, ma la *favella per cenni* è la medesima, per gli uni e per gli altri, e costituì lo strumento miracoloso perché gli uni con gli altri si intendessero, si sentissero in armonia»³⁶⁸.

³⁶⁵ Ivi, p. 463-464.

³⁶⁶ L'applicazione di schemi vichiani a poeti delle origini, intesi come i più grandi e 'genuini' poeti; l'idea della lingua delle origini intesa come lingua massimamente poetica per vicinanza alla natura delle cose; la lingua antica considerata come lingua 'originaria', sono i segnali dell'influenza vichiana, rinvenibili nella descrizione del modo di operare di Petrarca nel *Secondo discorso su Leopardi*; ivi, pp. 451-452.

³⁶⁷ GIAMBATTISTA VICO, *Opere*, cit., p. 585.

³⁶⁸ LUCIO FELICI, *Meridionali, meridionalità, meriggio*, in *Lo Zibaldone cento anni dopo. Composizione, edizioni, temi*, Atti del X convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati-Portorecanati 14-19 settembre 1998), Firenze, Olschki, 2001, II, pp. 679-699 : 695-696 (corsivi originali).

3.1 La memoria di Vico.

Probabilmente Ungaretti rilegge le opere del filosofo napoletano intorno ai primi anni Trenta; il primo riferimento esplicito è la doppia conferenza brasiliana, i cui testi vengono datati al 1937. Nella considerazione di Ungaretti, la figura e la filosofia di Vico dovevano assumere subito un'importanza decisiva per l'evoluzione del pensiero storico ed estetico della cultura europea³⁶⁹; a questo proposito è esplicito:

Chi è questo G. B. Vico? Uno dei più alti geni del suo tempo e d'ogni tempo e d'ogni luogo, la cui *Scienza Nuova* fa esclamare al De Sanctis ch'essa "è la *Divina Commedia* della scienza [...]". Chi è quest'uomo, che studia per nove anni chiuso nel monastero di Vatolla, che arriva a Napoli dottissimo, conoscendo a fondo il mondo greco e latino?³⁷⁰

La risposta che Ungaretti dà è una ripresa della nota, già allora, affermazione di Croce, secondo cui Vico fu «né più né meno che il secolo decimonono in germe»³⁷¹ ma, aggiungiamo noi, fu anche un pensatore che influenzò notevolmente la sua poetica e principalmente il concetto di memoria. Vediamo dunque quali tracce o suggestioni, che ineriscono la memoria o l'innocenza Ungaretti poteva rinvenire, nella *Scienza Nuova* di Vico. Il primo termine non ricorre molto frequentemente, anche se nei pochi passi in cui compare assume un certo rilievo. La prima menzione è nelle primissime righe dell'opera:

³⁶⁹ In questo certamente influenzato dalla lettura di Croce, come denuncia la formula adottata e citata subito dopo.

³⁷⁰ GIUSEPPE UNGARETTI, *Lingua, linguaggio e mito in Manzoni*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 600. A questa affermazione ne andrebbe associata un'altra: «Diceva il Manzoni che se il Muratori e il Vico fossero stati una sola persona, e il loro sapere si fosse armonicamente fuso, l'Umanità avrebbe avuto il suo genio maggiore. Vorrei modestamente correggere: avremmo avuto, forse, un altro Dante»; GIUSEPPE UNGARETTI, *Le origini del romanticismo italiano*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. 769. Anche tenendo conto della rettifica, che lo vorrebbe paragonabile al solo Dante, l'attestazione di apprezzamento ci pare notevole.

³⁷¹ BENEDETTO CROCE, *La filosofia di Giambattista Vico*, cit., p. 257.

Quale Cebete tebano fece delle morali, tale noi qui diamo a vedere una Tavola delle cose civili, la quale serva al lettore per concepire l'idea di quest'opera avanti di leggerla, e per ridurla più facilmente a memoria, con tal aiuto che gli somministri la fantasia, dopo di averla letta³⁷²

la fantasia, dunque, coadiuva la memoria, le fornisce un «aiuto»; Vico non specifica meglio cosa intenda per «aiuto» ma, fin da subito sappiamo che memoria e fantasia sono due facoltà della mente umana che, dal punto di vista gerarchico non occupano la stessa posizione: sembrerebbe che la fantasia possa aiutare la memoria e che Vico intenda la fantasia come una facoltà più potente della memoria, sì da poterla aiutare. Sui rapporti gerarchici tra memoria e fantasia dovremo tornare, perché i pronunciamenti di Vico non sono sempre coerenti.

In secondo luogo l'affermazione lascia trapelare che il «lettore», negli auspici di Vico, avrebbe dovuto, dopo averla letta, saper riprodurre a mente l'opera, come era ancora previsto nelle scuole dell'epoca e come avevano insegnato per secoli nelle scuole medievali. Vico sottolinea l'importanza che la memoria ricopre per la formazione pedagogica e culturale delle nuove generazioni e, in questo, viene puntualmente ripreso da Ungaretti nelle prime pagine sulla *Posizione storica e grandezza di Giambattista Vico*, dove elenca i motivi per cui ha scelto di parlare della figura del filosofo; non solo, dice, perché fu insegnante all'Università di Napoli per quarant'anni, ma anche per proporre una pedagogia di stampo vichiano:

Una pedagogia che voglia proficuamente preparare cogli studi elementari e medi agli studi universitari deve dettare le sue norme avendo di mira lo sviluppo della fantasia, della memoria, dell'ingegno e dell'intendimento: le quali quattro cose sono necessarissime poiché – riferisco l'opinione di Vico – la cultura superiore e d'una

³⁷² GIAMBATTISTA VICO, *Opere*, cit., pp. 415.

migliore umanità deve fondarsi sulle arti, sull'erudizione delle lingue e delle istorie, sulle invenzioni e sulla prudenza³⁷³.

La citazione ci suggerisce che l'ammirazione di Ungaretti andava oltre le teorie del filosofo per abbracciare anche i valori dell'uomo³⁷⁴; suggerisce inoltre che la memoria è intesa dal poeta come una delle facoltà fondamentali, insieme alla fantasia e all'ingegno – esattamente come proponeva Vico – per la formazione culturale dell'individuo. Anche in altri punti della *Scienza Nuova*, il filosofo fa riferimenti espliciti alla memoria, per esempio dove sostiene che

Ne' fanciulli è vigorosissima la memoria, quindi vivida all'eccesso la fantasia, ch'altro non è che memoria o dilatata o composta.

Questa dignità è 'l principio dell'evidenza dell'immagini poetiche che dovette formare il primo mondo fanciullo³⁷⁵.

³⁷³ GIUSEPPE UNGARETTI, *Posizione storica e grandezza di Giambattista Vico* (1937), in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. 684. Il passo a cui si riferisce Ungaretti è, probabilmente, quello della Dignità XXI in cui Vico, dopo aver proposto un parallelo fra la storia culturale greca e quella francese (entrambe, a suo dire, «essendo ancor cruda la lor barbarie, [...] passarono immediatamente ad una somma delicatezza, e nello stesso tempo serbaronv'intiere le loro storie favolose così divine com'eroiche»), aggiunge: «E, per tal immaturo passaggio dalla barbarie alle scienze più sottili, la francese restonne una lingua dilicatissima, talché, di tutte le viventi, sembra aver restituito a' nostri tempi l'atticismo de' greci e più c'ogni altra è buona a ragionar delle scienze, come la greca; e come a' greci così a' francesi restarono tanti dittonghi, che sono propi di lingua barbara, dura ancor e difficile a comporre le consonanti con le vocali. In confermazione di ciò ch'abbiamo detto di tutte e due queste lingue, aggiugniamo l'osservazione che tuttavia si può fare ne' giovani, i quali, nell'età nella qual è robusta la memoria, vivida la fantasia e focoso l'ingegno – ch'eserciterebbero con frutto lo studio delle lingue e della geometria lineare, senza domare con tali esercizi cotal acerbezza di menti contratta dal corpo, che si potrebbe dire la barbarie degl'intelletti, – passando ancor crudi agli studi troppo assottigliati di critica metafisica e d'algebra, divengono per tutta la vita affilatissimi nella loro maniera di pensare e si rendono inabili ad ogni grande lavoro»; GIAMBATTISTA VICO, *Opere*, cit., pp. 501-502. Si noterà che Ungaretti elenca quattro facoltà da sviluppare nei giovani: fantasia, memoria, ingegno e intendimento mentre Vico cita solo le prime tre; è facile però riconoscere l'«intendimento» citato da Ungaretti in quel «divengono per tutta la vita affilatissimi nella loro maniera di pensare» dell'ultima frase vichiana. Rileviamo anche, qui per la prima volta ma ne ripareremo a breve, la prima spia del legame che, secondo Vico, unisce memoria, fantasia e ingegno, da Ungaretti puntualmente rilevato.

³⁷⁴ «Non ho scelto dunque a caso, per queste due lezioni inaugurali, l'opera di Giambattista Vico. Non è tanto la grandezza del suo nome che mi ha persuaso quanto il valore esemplare del suo insegnamento»; GIUSEPPE UNGARETTI, *Posizione storica e grandezza di Giambattista Vico* (1937), in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 683.

³⁷⁵ GIAMBATTISTA VICO, *Opere*, cit., p. 514.

Un'affermazione così perentoria: la fantasia non è altro che memoria, deve aver lasciato qualche traccia negli scritti di Ungaretti, come cercheremo di documentare tra poco, anche perché, a dispetto della poca evidenza che assume nella maggiore opera di Vico, sancisce una analogia importante. Intanto registriamo che anche in *Della fisica poetica intorno all'uomo o sia della natura eroica*, Vico torna ad affermare la stretta parentela tra memoria e fantasia, dove spiega che l'animo è differente dall'anima e che esso è veicolo del senso. I latini, sostiene, «collocarono nel capo la memoria, la quale [...] fu detta per “fantasia”», espressione che è ripresa dal *De Antiquissima*³⁷⁶ ma che Vico, nelle righe successive, nel tentativo di spiegare la sostanziale omologia tra memoria e fantasia e la loro importanza tra le attività della mente umana, sembra mettere in discussione:

la fantasia altro non è che risalto di reminescenze, e l'ingegno altro non è che lavoro d'intorno a cose che si ricordano. Ora, perché la mente umana de' tempi che ragioniamo non era assottigliata da verun'arte di scrivere [...] come si è detto sopra nel *Metodo*, ella esercitava tutta la sua forza in queste tre bellissime facultà, che le provengono dal corpo; e tutte e tre appartengono alla prima operazione della mente, la cui arte regolatrice è la topica, siccome l'arte regolatrice della seconda è la critica; e, come questa è arte di giudicare, così quella è arte di ritruovare, conforme si è sopra detto negli *Ultimi corollari* della *Logica poetica*. E come naturalmente prima è 'l ritruovare, poi il giudicar delle cose, così conveniva alla fanciullezza del mondo di esercitarsi d'intorno alla prima operazione della mente umana, quando il mondo aveva di bisogno di tutti i ritruovati per le necessità ed utilità della vita, le quali tutte si erano provvedute innanzi di venir i filosofi, come più pienamente dimostreremo nella *Discoveria del vero Omero*. Quindi a ragione i poeti teologi dissero la Memoria esser “madre delle muse”, le quali sopra si sono truovate essere l'arti dell'umanità³⁷⁷.

³⁷⁶ GIAMBATTISTA VICO, *De antiquissima italorum sapientia*, in IDEM, *Tutte le Opere*, a cura di Fausto Nicolini, Napoli, Ricciardi, 1967, § VII par. III: *Della memoria e della fantasia*, pp. 294-295.

³⁷⁷ GIAMBATTISTA VICO, *Opere*, cit., pp. 766-767 (sottolineature nostre).

quel che ci pare importante è che Vico ribadisce la prossimità tra memoria e fantasia e, soprattutto, che la memoria è la «prima operazion della mente» intesa come «arte di ritruovare»; non solo: negli *Ultimi corollari d'intorno alla logica degli addottrinati* della parte dedicata alla *Logica poetica*, a cui il filosofo ci rimanda, egli sostiene: al punto I, che i primi uomini non furono «sappienti» ma «diedero i nomi alle cose con naturalezza e propietà»³⁷⁸; al punto II: «Ch'i primi autori dell'umanità attesero ad una topica sensibile, con la quale univano le propietà o qualità o rapporti, per così dire concreti degl'individui o delle spezie, e ne formavano i generi loro poetici»³⁷⁹. I generi poetici erano perciò creati seguendo una dottrina topica che, per Vico non è «solo una raccolta di luoghi interpretativi ma una vera e propria arte dell'invenzione. La *topica sensibile*, caratteristico prodotto dell'età eroica, differisce dalla topica quale si attua nell'età della ragione spiegata, in quanto non fa ricorso all'intelletto e alle sue astrazioni, ma si esplica solo mediante la fantasia, la memoria e l'intuizione»³⁸⁰. La chiosa di Rossi fa quindi luce sul modo in cui i primi uomini «formavano i generi loro poetici»: attraverso una dottrina topica che si basa sulla memoria. La memoria, dunque, è un'attività fondamentale («prima operazion della mente», insistiamo) ma, soprattutto, è la facoltà intellettiva su cui i primi autori basavano la propria produzione di «generi poetici», come Vico stesso conferma al punto III: «Talché questa prima età del mondo si può dire con verità occupata d'intorno alla prima operazion della mente umana»³⁸¹.

³⁷⁸ GIAMBATTISTA VICO, *Opere*, cit., p. 638.

³⁷⁹ *Ibidem*.

³⁸⁰ Così commenta Rossi in GIAMBATTISTA VICO, *La Scienza Nuova*, introduzione e note di Paolo Rossi, Milano, Rizzoli, 2004⁹, p. 346, nota 2.

³⁸¹ GIAMBATTISTA VICO, *Opere*, cit., I, p. 638. In merito ai due punti qui esposti, che la memoria sia una facoltà tra quelle da sviluppare in età infantile e che su di essa si fonda l'attività poetica, Paolo Rossi li rileva anche nel *De ratione*, di cui compendia alcune tesi con queste parole: «Ed ecco Vico rivendicare il valore dell'eloquenza e della retorica che riescono a trasmettere alla moltitudine e al volgo, mediante l'allettamento delle immagini, la persuasione al dovere che è propria dei sapienti; [...] il valore della fantasia e della memoria che non vanno ottenebrate nei fanciulli, ma invece intensamente coltivate; dell'ingegno, come facoltà produttrice di metafore; [...] il valore infine della

L'importanza della memoria per i primi uomini, come li immaginava Vico, è stata già messa in evidenza ancora da Rossi: «Nell'età poetica dominano infatti quelle facoltà, come il senso, la fantasia, l'ingegno, la memoria»³⁸², e un avveduto commentatore come Mazzotta sostiene che «La suddivisione schematica tra *historia*, *fabula* e *argumentum*, che è canonica nella tradizione, è dissolta da Vico nella persuasione che rigide demarcazioni tra vero, fittizio e probabile, si mostrano inconsistenti in poesia. In questa intensa meditazione sull'archeologia e sull'usura della metafora – il suo inarrestabile movimento dal vero all'improprio, fino all'inverosimile e all'improbabile – Vico inscena la storicità e temporalità della lingua, l'azione corrosiva del tempo che altera e cancella il nesso originario tra favole ed esperienze da esse incarnate. In tal senso, *la poesia è indissolubilmente legata alla memoria, ed è essa stessa memoria*, sia perché conserva i vestigi arcaici del passato, sia perché vi si depositano i sedimenti del tempo»³⁸³.

La memoria dunque è un elemento basilare nella concezione vichiana della vita dei primi uomini, del loro rapportarsi con la realtà che li circonda e che li affascina con l'imprevedibilità delle sue manifestazioni. Secondo Vico dunque la poesia degli antichi dipende, quindi, anche dalla loro memoria. A queste considerazioni aggiungiamo una nostra osservazione: Vico, nel *Libro III* della *Scienza Nuova* – intitolato *Della scoperta del vero Omero* – spiegando come le antiche narrazioni siano giunte fino a noi, torna sulla omologia tra memoria e fantasia, sostenendo che:

tali storie si dovettero naturalmente conservare a memoria da' comuni de' popoli per la prima pruova testé mentovata, che, come fanciulli delle nazioni, dovettero

poesia alla quale riesce esiziale quel metodo geometrico che ottenebra la fantasia e annienta la memoria, mentre i migliori poeti sono ricchi di fantasia e loro nume tutelare è la Memoria insieme con le Muse sue figlie»; PAOLO ROSSI, *Le sterminate antichità e nuovi saggi vichiani*, Firenze, La Nuova Italia, 1999, p. 10.

³⁸² PAOLO ROSSI, *Introduzione* a GIAMBATTISTA VICO, *La Scienza Nuova*, cit., p. 33.

³⁸³ GIUSEPPE MAZZOTTA, *La nuova mappa del mondo. La filosofia poetica di Giambattista Vico*, Torino, Einaudi, 1999, p. 152 (corsivo nostro).

maravigliosamente valere nella memoria. E ciò *non senza divino provvedimento*: poiché infin a' tempi d'esso Omero, ed alquanto dopo di lui, non si era ritrovata ancora la scrittura volgare [...] in tal umana bisogna i popoli, i quali erano quasi tutti corpo e quasi niuna riflessione, fussero tutti vivido senso in sentir i particolari, forte fantasia in apprendergli ed ingrandirgli, acuto ingegno nel rapportargli a' loro generi fantastici, e robusta memoria nel ritenergli. Le quali facultà appartengono, egli è vero, alla mente, ma mettono le loro radici nel corpo e prendon vigore dal corpo. Onde la memoria è la stessa che la fantasia [...] E prende tali tre differenze: ch'è memoria, mentre rimembra le cose; fantasia mentre l'altera e contrafà; ingegno, mentre le contorna e pone in acconcezza ed assestamento. Per le quali cagioni i poeti teologi chiamarono la Memoria "madre delle muse"³⁸⁴.

La memoria dunque, si articolerebbe in tre momenti: memoria vera e propria, fantasia e ingegno, a seconda dell'azione esercitata su quello che oggi definiremmo materiale mnestico: se ricorda, se altera o se riordina. La «prima operazion della mente» riassume in sé tutte le principali operazioni che la mente può esercitare, da qui la sua fondamentale importanza per la vita dei primi uomini. Questa facultà fondamentale, in cui i fanciulli delle nazioni «dovettero meravigliosamente valere» è anche un attributo divino, nel senso che ci è stata donata da Dio o, con le parole di Vico, donata agli uomini «non senza divino provvedimento»; altrimenti non si spiegherebbe, lascia intendere Vico, come i primi popoli potessero ricordare una così grande mole di storie³⁸⁵. Questa idea della memoria come attributo divino è un elemento partecipe della più ampia concezione della memoria come la intende

³⁸⁴ GIAMBATTISTA VICO, *Opere*, cit., p. 827-828 (corsivo nostro). La questione dell'importanza dei sensi nell'influenzare la memoria, in Vico e in Ungaretti, richiede uno spazio che non ci è concesso e che ci porterebbe troppo lontano dal nostro discorso; basti però segnalare l'affermazione di Ungaretti secondo cui «È nel rilievo che dal diverso rapporto d'intensità tra sensi e memoria in quanto abbiano mosso nella parola sentimento e fantasia, si distinguerà per sempre l'una dall'altra ciascuna persona di poeta» (GIUSEPPE UNGARETTI, *Góngora al lume d'oggi*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 544) per capire a quale profondità il pensiero vichiano era penetrato nelle riflessioni ungarettiane.

³⁸⁵ «Gli arabi, ignoranti di lettera [scrittura], conservarono la loro lingua con tener a memoria i loro poemi finattanto ch'innondarono le provincie orientali del greco imperio», GIAMBATTISTA VICO, *Opere*, cit., p. 625.

Ungaretti nell'ultima fase della sua vita. È un discorso che riprenderemo più avanti: per ora focalizziamo l'attenzione sull'idea vichiana di memoria, i cui tratti spesso si confondono con la fantasia³⁸⁶, in una commistione che ha lasciato qualche eco negli scritti ungarettiani. Vediamo dove e con quali effetti.

Abbiamo già detto che la rilettura di Vico è da situarsi nella prima metà degli anni Trenta. Un indizio che sostiene questa tesi è la comparsa, nell'articolo *Dostojevski e la precisione* – datato 1935 ma che riprende il precedente, del 1922, intitolato *A proposito di un saggio su Dostojevski* –, del termine fantasia:

ma vorrei dire che la logica in un'opera d'arte precede perfino la fantasia, se logica e fantasia non si generassero a vicenda; ma vorrei dire che tutto quel potere d'evocazione della realtà, quel potere magico di restituire per sempre, muovendo la fantasia, un momento della realtà, l'arte l'ottiene principalmente per una sua forza geometrica³⁸⁷.

Ungaretti, rielaborando lo scritto di tredici anni prima, aggiunge nelle pagine finali il brano che abbiamo citato; in questo passo la restituzione della realtà (memoria) e la fantasia sono connesse nella poesia (l'arte) e quel potere di evocare la realtà (ancora memoria) che è facoltà dell'arte è ottenuto per una «forza geometrica»³⁸⁸. Il termine fantasia, associato spesso alla memoria,

³⁸⁶ Battistini parla di equazione tra memoria e fantasia: «l'equazione, non ancora pienamente accettata nel *De Ratione III* [...] viene fissata nel *De antiquissima* [...] e ribadita nelle susseguenti *Polemiche*»; ANDREA BATTISTINI, *Note*, in GIAMBATTISTA VICO, *Opere*, cit., p. 1531; nonostante Vico sembri porre questa equazione, che si evincerebbe anche dalla nostra citazione, la non univocità delle espressioni, riscontrabile più volte nella *Scienza Nuova*, non ci suggerisce di prendere una posizione così netta, a meno di circoscriverla agli scritti indicati da Battistini.

³⁸⁷ GIUSEPPE UNGARETTI, *Dostojevski e la precisione*, in IDEM, *Vita d'un uomo, saggi e interventi*, cit., p. 52.

³⁸⁸ Non sarà da trascurare che Vico in più punti della sua *Scienza Nuova* fa riferimento alla geometria, sia in senso negativo, per opporsi ad un metodo di indagine scientifica, all'epoca molto in voga e mutuato da Cartesio, sia in senso positivo, per intendere un sistema filosofico autosufficiente; come suggerisce al lettore quando espone gli obiettivi della *Scienza Nuova*: «Così questa Scienza procede appunto come la geometria, che, mentre sopra i suoi elementi il costruisce o 'l contempla, essa stessa si faccia il mondo delle grandezze; ma con tanto più di realtà quanta più ne hanno gli

come fa Vico, dalla metà degli anni Trenta in poi compare frequentemente negli scritti ungarettiani. In *Riflessioni sulla letteratura* (anch'esso del 1935) Ungaretti parla della propria esperienza artistica e della ricerca del canto della poesia italiana attraverso la lettura dei grandi poeti della tradizione, in questo scritto sostiene che l'artista può richiedere alla «memoria un intervento chiarificatore. Le cose, a questo solo patto muovono la nostra fantasia»³⁸⁹. Memoria e fantasia sono quindi strettamente correlate, nel senso che solo a patto che sia intervenuta la prima la seconda può, a sua volta, agire sui contenuti della mente. Anche Vico aveva detto qualcosa di molto simile: tra memoria e fantasia (e ingegno) c'è una forte interdipendenza; un rapporto, chiosiamo noi, che ricorda la sudditanza: la memoria intesa come facoltà della mente può essere declinata come memoria vera e propria, ma anche come fantasia (o ingegno); in ogni caso non si dà la seconda (e la terza) se non si è data la prima.

In *Poesia e civiltà* (testo del 1933 ripreso nel 1936) il rapporto di contiguità e complicità fra memoria e fantasia è ribadito ed, anzi, sembra essere riproposto proprio nei termini di Vico. Ungaretti afferma: «l'Umanesimo e la Rinascenza avevano stabilito il loro campo d'avventure nell'Antichità. Avevano dunque indotto la fantasia a dipendere dalla memoria»³⁹⁰ e poche pagine dopo, riprendendo il discorso sull'arte nel sedicesimo secolo, sostiene che «l'Umanista [...] trovava nell'identità tra memoria e fantasia, quell'eccesso di fantasia che gli permetteva di ricongiungere gli spezzati modelli in una forma nuova»³⁹¹. In queste affermazioni ci sembra evidente l'influenza della

ordini d'intorno alle faccende degli uomini, che non ne hanno punti, linee, superfici e figure», GIAMBATTISTA VICO, *Opere*, cit., p. 552; da cui si evince che Vico attribuisce alla propria Scienza la capacità descrittiva della geometria ma non l'astrattezza; anche Ungaretti ha sempre insistito sul coinvolgimento dell'artista, e della poesia che egli esprime, con la vita, con la realtà, anche se in questo passo l'espressione «forza geometrica» sembra voler significare 'forza interna' o 'intrinseca' o 'interiore', comunque generata dall'arte.

³⁸⁹ GIUSEPPE UNGARETTI, *Riflessioni sulla letteratura*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 275.

³⁹⁰ GIUSEPPE UNGARETTI *Poesia e civiltà* (1933-1936), in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 312.

³⁹¹ Ivi, p. 317.

lettura vichiana: per aver posto quale origine del discorso l'«Antichità» e per la relazione che stabilisce fra fantasia e memoria.

Nella porzione di testo che separa le due citazioni riportate, però, Ungaretti svolge un ragionamento che ha per oggetto proprio la fantasia, condotto commentando le riflessioni di Pascal sulla fantasia e tentando di capire l'influenza di questa facoltà nei processi generativi dell'arte del Seicento e, più ampiamente, sulla civiltà di quel secolo³⁹². Anche in queste righe la presenza di Vico è palpabile; dice Ungaretti:

Che l'idea di fantasia sia legata a quella di magnificenza, è agevole fornirne la prova. Il viaggiatore di ritorno dalla Grecia reca con sé lo stupore del rapporto assolutamente sproporzionato tra le opere lasciate dall'Antichità e quei luoghi e l'uomo. La misura usata nel pensiero, nell'arte, in ogni impresa, sembra lì d'una grandezza che sfida la natura. Eppure non si tenne mai tanto conto della natura e della misura, e non mai come in quella civiltà, l'uomo servì di misura totale alla visione fisica e morale dell'universo. Tutto ciò non è spiegabile senza ammettere una straordinaria fantasia da parte dei greci³⁹³.

Chi per primo aveva sostenuto la grande fantasia dei primi popoli, identificati con i Greci, era stato proprio Vico; Ungaretti è consapevole anche di aver fatto, con il commento che abbiamo riportato, una digressione rispetto al discorso incentrato sulle riflessioni di Pascal, infatti poche righe dopo riprende: «Ma non conviene di lasciare a mezza strada il pensiero di Pascal»; Ungaretti segnala, dunque, di aver attinto ad un autore diverso dal francese, il cui nome non è esplicitato ma ci pare si possa agevolmente identificare nel filosofo napoletano.

³⁹² «La fantasia forse sarebbe un modo, spesso ingannevole, di giudicare dall'apparenza delle cose? Ciò posto è l'arte mossa unicamente dalla fantasia e tende essa a non aver effetto che sulla fantasia? Ne è convinto, se non sbaglio, un Pascal, e intende l'arte nella sua accezione più vasta: l'arte di dipingere un quadro, come l'arte di guarire un malato o l'arte di governare una nazione»; GIUSEPPE UNGARETTI *Poesia e civiltà*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 314.

³⁹³ Ivi, p. 314-315.

In *Influenza di Vico sulle teorie estetiche d'oggi*, a conferma della nostra ipotesi circa l'influenza dell'idea vichiana di memoria connessa alla fantasia, i due termini tornano più volte e il poeta, presentando le teorie del napoletano, impiega proprio il binomio memoria-fantasia per opporsi alle teorie estetiche di Croce, di colui, cioè, che proprio sulle teorie di Vico aveva fondato gran parte della propria filosofia (così si esprime Ungaretti). In apertura della conferenza sostiene che, secondo Vico:

Per imparare bene una cosa occorrono dunque fantasia e memoria. Alle origini dello spirito – perché Vico va sempre alle origini – c'è dunque una prima conoscenza morale, che scaturisce dalla fantasia e dalla memoria. Croce che ha scritto una trentina d'anni fa un trattato d'estetica considerato anche oggi, e non solo in Italia, come l'ultima parola in tale materia, procedendo dal Vico pone il principio che il fatto artistico risulta da un'identità fra intuizione e espressione. La debolezza del sistema crociano ch'egli stesso ebbe a rilevare applicandolo, dipende da un piccolo errore del Croce, intorno al quale Croce gira e rigira, ma che esita a riconoscere anche ora, dopo che gli è stato indicato da tutta la polemica letteraria svoltasi in Italia e fuori, negli ultimi quindici anni. Vico aveva detto: fantasia e memoria. Il Romanticismo è sorto negando – negando fino ad un certo punto – negando la memoria. Croce, venendo fuori direttamente dalle estetiche romantiche, ha creduto che Vico non avesse parlato se non di fantasia e nel suo spirito, intuizione ed espressione non entrano in funzione se non per virtù di sola fantasia. La verità, la verità che chi ha praticato l'arte dovrebbe conoscere bene, è che non c'è fatto artistico, che non c'è identità fra intuizione e espressione se la fantasia, e la memoria, funzioni necessarie dell'intuizione, non divengono funzioni dell'espressione³⁹⁴.

Croce dunque nega il valore della memoria, intesa qui da Ungaretti come catalogo di forme e, rifacendosi a Vico, ne riprende solo la fantasia,

³⁹⁴ GIUSEPPE UNGARETTI, *Influenza di Vico sulle teorie estetiche d'oggi*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 344-345.

sbagliando (secondo Ungaretti). Ciò che ci interessa è mettere in evidenza la consapevolezza del poeta che i termini memoria e fantasia sono strettamente implicati, nelle teorie vichiane come nella sua riflessione sull'arte e che egli non esita ad impiegarli in polemica con il più influente critico letterario del tempo. Un argomento, quello delle teorizzazioni vichiane, che Ungaretti doveva considerare particolarmente efficace, dal momento che poche righe oltre insiste: «Quando Croce non bada alla memoria nella sua estetica cade nello steso errore cartesiano contro il quale Vico s'era eretto»³⁹⁵; e in un altro punto della conferenza ribadisce – in modo tale da far pensare che la conferenza abbia come obiettivo polemico, pur non dichiarato, proprio le teorie di Croce : «Tutta la polemica letteraria moderna, come si diceva da principio tende a superare l'incompiutezza dell'estetica crociana, restituendo al precetto vichiano i suoi termini di memoria e di fantasia»³⁹⁶.

Nella stessa conferenza, chiarendo quali sarebbero i meccanismi che trasformano i grandi fatti storici in fatti prima epici e poi mitici, Ungaretti ricorre ancora alla coppia di termini memoria e fantasia:

Perché questi fatti [epici] siano espressi dalla poesia occorrerà che prima la memoria se li nomini e ci fantastichi su, e quando, per questa elaborazione della memoria e della fantasia, verranno intuiti dalla mente nella loro verità reale, alla mente stessa allora appariranno come miti [...] e allora verranno dall'espressione poetica resi oggettivi³⁹⁷.

Memoria e fantasia dunque sono due momenti diversi dell'attività della mente umana ma strettamente connessi, per esempio, nell'elaborazione mitopoietica; la collaborazione delle due facoltà però è indispensabile, suggerisce Ungaretti, nella realizzazione dell'opera d'arte:

³⁹⁵ Ivi, p. 346.

³⁹⁶ Ivi, p. 352.

³⁹⁷ Ivi, p. 354.

Qual'era [sic] il difetto del Cubismo? Faceva appello alla memoria: l'oggetto ricostruito in tutto il suo tempo storico; e gli toglieva fantasia, rendeva cioè quell'oggetto astratto e arido; faceva appello alla fantasia per intuire come in tutto quel suo tempo storico avesse vissuto, e gli toglieva la memoria, togliendogli qualsiasi segno del suo perire e dimenticando così che un oggetto è avvinto a noi e c'ispira per quel dato particolare che ci ha toccato improvvisamente una volta per sempre, che rimasto nella nostra memoria, sollecita la nostra fantasia a ricostruirlo miticamente in tutta la sua e nostra storia insieme confuse.

Il futurismo era, molto più umanamente, colpito dalla macchina: mito della velocità mito della simultaneità. In realtà la macchina porta in sé un contenuto di memoria umana: molti millenni di sforzi progressivi in una data direzione; ed essa stessa è un modello di costruzione armoniosa che dimostra a quale punto di disciplina può arrivare la fantasia quando voglia nell'espressione arrivare a comporsi in un insieme di sicuro effetto

ma il futurismo ha sbagliato, conclude Ungaretti: infatti,

Se vi applico il *criterio estetico* vichiano quest'arte è non arte: perché prende la macchina nella sua brutalità, e non aspetta che la memoria l'abbia trasfigurata in fatto moralmente conoscibile, perché prendendola nella sua brutalità non aspetta che la fantasia possa soccorrere la memoria a trasfigurarla in mito³⁹⁸.

Le teorie di Vico dunque suggeriscono un «criterio estetico» che, nella interpretazione di Ungaretti, stabilirebbe il bilanciamento delle componenti memoria e fantasia nella realizzazione dell'opera d'arte. Dalle dichiarazioni contenute in questa conferenza, però, in particolare nella conclusione, si evince ancora che le due facoltà della mente umana devono collaborare alla creazione dell'opera d'arte, che esse hanno una funzione attiva in tale processo di creazione, così come Vico riteneva che memoria e fantasia (e

³⁹⁸ Ivi, p. 356-358 (corsivo nostro).

ingegno) potessero operare attivamente sul materiale mnestico³⁹⁹, come abbiamo già visto sopra: ricordare, alterare (e riordinare).

C'è un ultimo indizio, nelle pagine di questa conferenza, che ci pare significativo, meno evidente rispetto agli altri che abbiamo elencato, ma questa minore evidenza denuncia, a parer nostro, la profondità a cui era penetrato il pensiero vichiano nella riflessione di Ungaretti. Il quale parlando dei modelli linguistici assunti da Leopardi, Petrarca e Tasso, afferma:

Tali erano i criteri del Leopardi che rinnovava la nostra prosa nelle sue *Operette morali*; ma era la prosa italiana del Trecento ed era la prosa italiana del Cinquecento ed era la prosa scientifica italiana, l'insuperabile prosa scientifica fissata da Galileo, modello a tutta la prosa scientifica europea, e che porta nella terminologia un rigore che direi quasi crudele pur lasciando che la lingua si scapricci a suo agio nella *fantasia*; erano 500 anni di prosa nostra che si rinnovavano rielaborandosi nella prosa leopardiana⁴⁰⁰.

Anche se il termine memoria non compare è chiaro che ciò che Ungaretti sta elogiando in Leopardi è il tenere conto della memoria letteraria e culturale della tradizione italiana. Il punto per noi significativo è però quella «fantasia» nella quale può liberamente esprimersi la lingua di Leopardi. La memoria anche in questo brano è condizione *sine qua non* affinché la fantasia possa manifestarsi. L'esempio di Leopardi mette in luce una convinzione che Ungaretti ha tratto da Vico: è la memoria che permette di fantasticare, questo è il nesso che lega fantasia e memoria e che rende possibile l'opera d'arte.

Si sarà notato però che quello che pareva un binomio saldamente correlato nella poetica Ungarettiana, l'accoppiata memoria-innocenza, in molti passi viene sostituito dalla diade memoria-fantasia; questo fatto rende palese

³⁹⁹ Ciò che ribadisce l'interpretazione della memoria come *vis* di cui abbiamo parlato nel capitolo precedente, e aggiunge Vico all'elenco di filosofi da cui Ungaretti ha mutuato questa concezione, oltre a Platone, Agostino e Bergson.

⁴⁰⁰ GIUSEPPE UNGARETTI, *Influenza di Vico sulle teorie estetiche d'oggi*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 350 (corsivo nostro).

l'influenza che il pensiero vichiano ha esercitato sulle riflessioni estetiche che Ungaretti stava conducendo, quasi come se la nozione di fantasia avesse scalzato dal suo posto la nozione di innocenza. Sarà una defezione temporanea, poiché l'influsso del pensiero di Vico è destinato a scemare col passare del tempo e la sua presenza, così cospicua negli scritti di questi anni, si farà meno diffusa, anche se lascerà qualche deposito duraturo. Uno di questi depositi è proprio l'importanza della fantasia per la creazione artistica. In ogni caso la nozione di memoria rimane centrale, preponderante rispetto al secondo termine cui è associata, ed è investita di una primazia che ne denuncia l'imprescindibilità; e se il termine fantasia perderà il ruolo di ancella della memoria, acquisito in questi anni di letture vichiane, sarà perché, è la nostra opinione, essa ha a che fare con il processo di elaborazione della forma: indica quale facoltà dell'animo umano viene implicata nella ricostruzione/rinvenimento della forma/impronta linguistica. Il termine innocenza, invece, identifica una caratteristica, una qualità, una connotazione del risultato finale, una dote irrinunciabile della forma ultima ottenuta; essa è perciò anche l'obiettivo stilistico del poeta, ciò che l'artista quale individuo storico deve ottenere sotto il profilo etico affinché il suo sforzo non sia stato vano. Per questo motivo, alla lunga, è destinata a riprendersi il ruolo che la fantasia, complice la forza suggestiva esercitata su Ungaretti dal pensiero vichiano, stava sottraendogli.

Il nostro *excursus* sulle implicazioni del concetto di fantasia derivato da Vico deve ora passare in rassegna le lezioni brasiliane, nelle quali il «principio estetico» vichiano di cui abbiamo parlato trova varie applicazioni e l'associazione memoria-fantasia viene in molti casi ripresa. È il caso di *Prima invenzione della poesia moderna (Sul Canzoniere di Petrarca)*: commentando tre versi di *O aspettata in ciel beata e bella*, Ungaretti così si esprime:

il Petrarca nella delicatezza del suo sentire vuole che, per *onestate che la tempre* la forma inviti leggiadramente la fantasia a mettere in moto nella memoria affetti e pensieri;

anche poche righe dopo, chiosando un'affermazione di De Sanctis sulla bellezza del corpo nello spiritualismo cristiano e platonico, scrive:

Per conto nostro aggiungeremo che nel Petrarca, la spiritualità del corpo si fa così reale, perché la bellezza corporale è veramente resa velo, ombra dalla lontananza, anzi, di più, dall'assenza, dalla quale la fantasia mercé la memoria, l'ha mossa a risorgere e l'ha resa veste d'umanità⁴⁰¹

da cui si evince, ancora, la stretta relazione di dipendenza che Ungaretti vede instaurata fra la memoria e la fantasia; una stretta relazione che poco sopra abbiamo definito di sudditanza ma che in altre affermazioni parrebbe di omologia. Nello stesso testo, infatti, parlando della trasfigurazione di Laura messa in atto da Petrarca sostiene: «Opera della fantasia è Laura a un punto estremo»,⁴⁰² affermazione che apparentemente sconfessa una lunga tradizione di studi, in cui Ungaretti va annoverato, che interpreta Laura come una figura della memoria, come il frutto sublime della memoria di Petrarca; a meno di non intendere la fantasia quale sinonimo della memoria come, in qualche caso, sembra sostenere anche Vico.

In *Le origini del Romanticismo italiano*, una conferenza in cui ripercorre i motivi che aveva trattato in varie lezioni, la figura di Vico⁴⁰³ e le sue teorie tornano più volte, in qualche caso in modo implicito, in qualche caso in modo esplicito. Il testo della conferenza è organizzato in capitoletti che hanno ciascuno un titolo che richiama l'argomento esposto: nel capitoletto più

⁴⁰¹ GIUSEPPE UNGARETTI, *Prima invenzione della poesia moderna [Sul Canzoniere di F. Petrarca]*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. 733-734 (corsivo originale).

⁴⁰² Ivi, p. 741.

⁴⁰³ «La cui centralità è ancora una volta indiscussa» dichiara PAOLA MONTEFOSCHI, *Note e notizie sui testi*, in GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 1459.

breve, dal titolo *Nostra gioventù*, accennando alle conseguenze delle teorie galileiane sulla percezione della realtà, Ungaretti sostiene che

I modelli non servirono più... [...] Torneranno a servire, quando l'uomo non cercherà più in essi la saggezza della senectude, essendo ormai egli in fatto di sapere, assai più vecchio dell'Antico, ma in essi scoprirà: un giorno in essi, Giacomo Leopardi scoprì, stupito, nel suo cosmico dolore, la nostra gioventù⁴⁰⁴.

In questa affermazione interviene chiaramente l'idea di una gioventù della specie umana da collocarsi in un passato lontanissimo, idea già proposta da Vico. Il cui nome è in un titoletto che conferma l'alto giudizio che Ungaretti aveva nei riguardi del filosofo napoletano: *Vico primo teorico del romanticismo italiano*; in questo paragrafo il poeta e professore sostiene che la filosofia di Vico sorge in antitesi con quella di Locke, Leibniz e Cartesio e, prima delle altre, fornisce un concetto di storia quale si andava faticosamente chiarendo nell'arte italiana già da Michelangelo e viene quindi dichiarato

il primo teorico vero e proprio in ordine di tempo, del Romanticismo [...] [colui che] ci dà in anticipo di un secolo un'elaborazione esauriente di quello che sarà l'idealismo hegeliano, che fonda l'estetica moderna per la quale la facoltà dell'artista è una facoltà conoscitiva anche se non s'avveri per vie logiche, ma per vie intuitive⁴⁰⁵.

Nel successivo *Concetto romantico della storia*, Ungaretti continua ad esporre il pensiero di Vico, aggiungendo che per il filosofo napoletano

i fatti umani non sono promossi dalle idee né le idee dipendono dai fatti; ma lo spirito nel suo costantemente nuovo dibattito procede strettamente legato ai fatti i

⁴⁰⁴ GIUSEPPE UNGARETTI, *Le origini del romanticismo italiano*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. 769.

⁴⁰⁵ Ivi, pp. 772-773.

quali ad esso strettamente uniti, mutano costantemente⁴⁰⁶.

Per Vico, continua Ungaretti, la teoria del rinnovarsi ciclico degli eventi ha origine nelle teorie di Sigieri di Brabante e aggiunge che, dopo l'opera di Michelangelo, per capire l'evoluzione dell'arte italiana fino al romanticismo occorre tenere fermi due punti:

a) l'uomo non essere costituito da sola ragione, come volevano i razionalisti e illuministi, ma altresì da fantasia e da passioni; b) la possibilità di traduzione esatta in formule matematiche delle forze della natura, non significa affatto potersi mai togliere alla natura ciò ch'ella in eterno conterrà di occulto, di sacro e di terribile⁴⁰⁷.

Ungaretti, cioè, concorda con l'intimo irrazionalismo vichiano che pose il filosofo napoletano su posizioni antitetiche rispetto a Descartes; e condivide anche l'idea dell'incommensurabilità del creato, due concetti che si riscontrano negli scritti vichiani e che ne hanno fatto, secondo una lettura diffusa (Croce e Ungaretti, in questo, concordano) l'anticipatore del movimento romantico. Una lettura che in *Data di nascita del romanticismo italiano*, trova qualche argomento, visto che Ungaretti polemizza con «gli storici ruminanti [...] quelli che usano ribiasciare uno dietro l'altro le stesse insipienze»⁴⁰⁸; infatti, secondo il poeta, chi bada

alla sostanza delle cose, osserverà che il Romanticismo italiano, conseguenza d'un processo storico dello spirito italiano, aveva già trovato una netta definizione e la sua originalità prima ancora che l'Europa conoscesse la parola Romanticismo, non solo nell'opera di un teorico come Giambattista Vico; ma in quelle poetiche d'un Parini, d'un Alfieri⁴⁰⁹

⁴⁰⁶ Ivi, pp. 773-774.

⁴⁰⁷ *Ibidem*.

⁴⁰⁸ Ivi, p. 775.

⁴⁰⁹ *Ibidem*.

Anche in questo caso il ruolo fondamentale attribuito all'opera di Vico non è taciuto, al contrario, fors'anche oltre i meriti effettivamente acquisiti; resta il fatto che nel pensiero vichiano la fantasia ricopre un ruolo non secondario, per il modo in cui interviene ad influenzare la memoria, e viceversa, e la poesia ha, nelle teorie vichiane, un ruolo imprescindibile.

Un ruolo imprescindibile è anche quello che Ungaretti attribuisce alla fantasia nella creazione poetica: «Il poeta opera dunque per fantasia»⁴¹⁰ scrive senza esitazioni; un principio che vale a prescindere dall'autore e che, quindi, vale anche per il prediletto Leopardi, il quale «non riusciva a fare poesia se il sapere non gli s'era prima convertito in esperienza del sentimento, seme e fecondità della fantasia».⁴¹¹

In *Lingua, linguaggio e mito in Manzoni*, proponendo l'idea vichiana della storia come «moto fatale e ritmico di continua creazione spirituale», Ungaretti elenca una serie di proposte vichiane innovative, scaturite dall'originalità dell'analisi del filosofo napoletano⁴¹²; dal lungo catalogo ne isoliamo due che

⁴¹⁰ GIUSEPPE UNGARETTI, *Definizione dell'Umanesimo*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 472.

⁴¹¹ GIUSEPPE UNGARETTI, *Il mito dell'antico in Leopardi*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 674.

⁴¹² Ungaretti, dopo aver esposto il principio vichiano secondo cui *verum et factum convertuntur*, parla dell'importanza che l'etimologia assume nel *De antiquissima*, quindi si profonde in un elenco di innovazioni proposte dal filosofo: «Ma quest'uomo che è lì, sempre fermo alla materia della sua cultura: diritto romano, storia romana, antichità; ecco che quest'uomo, di colpo fa rientrare storia, poesia, mitologia, tutta l'erudizione in grembo della scienza. Ecco che di colpo quest'uomo inventa gli studi filologici, e ci dimostra come alla filosofia delle idee umane: idee di morale, di giurisprudenza, di politica corrisponde una scienza dell'espressione di dette idee: la filologia. Ecco che di colpo le passioni, gl'interessi, gli accidenti, i fini particolari degli uomini non sono la storia, ma le occasioni e gli strumenti della storia perché il pensiero umano non ha il suo processo di formazione né base nella coscienza individuale, ma nella coscienza del genere umano, nella ragione universale. Nel suo libero arbitrio, il pensiero umano è posto così nella sfera d'un'armonia provvidenziale. Non è l'individuo, è dunque una forza collettiva che fa la storia e le persone che sembrano dare impulso alla storia non sono che simboli e immagini, i *caratteri poetici* d'una forza collettiva. Cerchi un individuo e trovi un popolo! Così Gian Battista Vico riconduceva agli onori dell'alto pensiero fede e tradizione e autorità.

Ci preme, insomma, d'insistere su questo punto: che Vico arriva a considerare la storia come un fatto biologico, come un moto fatale e ritmico di continua creazione spirituale. Dal mondo oggettivo e dei fatti si crea il diritto e il razionalizzare, come si creano le leggende e i miti, e le leggende e i miti creano i fatti, come li crea il diritto, ed è così un continuo circolare dello spirito dalla poesia alla filosofia, dal mondo ferino della natura al mondo umano della mente, dal mondo che si concepisce e si sveglia nel timore del divino al mondo che si divincola eroicamente»: GIUSEPPE

ci paiono significative:

dall'impresa dell'uomo sull'esterno alla sua impresa d'umanizzare le cose, di farne sostanza del proprio essere e propria ragione d'essere, dalla fantasia che non è se non risalto della reminiscenza, occhio dell'ingegno: poesia, al giudizio che è l'occhio dell'intelletto, la parola è così collocata nel suo valore originario, epico e politico⁴¹³.

In queste frasi rimarchiamo due indizi pertinenti; il primo: la fantasia è considerata da Ungaretti «risalto della reminiscenza», come se la fantasia fosse qualcosa che emerge da uno sfondo, che è rievocazione, quindi memoria; inoltre essa è paragonata all'«occhio dell'ingegno», ma i tre termini memoria, fantasia e ingegno sono gli stessi che Vico mette in relazione nel passo che abbiamo citato sopra; in cui la memoria, quale facoltà principale della mente umana, di volta in volta, può agire per recuperare, alterare o riordinare i ricordi.

Sarà da notare che gli scritti in cui si osserva una maggiore ricorrenza del termine fantasia, oppure l'attribuzione di una cospicua importanza teorica, sono tutti posteriori alla metà degli anni Trenta; questo fatto, a parer nostro, segnala che nella prima metà di quel decennio Ungaretti legge Vico con attenzione inedita, come abbiamo già ipotizzato, lettura da cui attinge l'importanza della fantasia nella creazione artistica, attribuendole un valore che tornerà ad essere richiamato anche negli scritti successivi all'esperienza brasiliana. Infatti, in *Immagini del Leopardi e nostre*, tentando di stabilire «il sentimento di durata nel vocabolario romantico»⁴¹⁴ a partire dal *Discorso storico di un italiano intorno alla poesia romantica*⁴¹⁵ di Leopardi, sostiene: «una cosa

UNGARETTI, *Lingua, linguaggio e mito in Manzoni*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 602.

⁴¹³ *Ibidem*.

⁴¹⁴ GIUSEPPE UNGARETTI, *Immagini del Leopardi e nostre*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 432.

⁴¹⁵ Il titolo esatto del *Discorso*, come è noto, non contempla l'aggettivo 'storico' ma anche questo classico *lapsus* freudiano la dice lunga sull'influenza esercitata dal pensiero vichiano nelle riflessioni di Ungaretti; il quale, quando deve inquadrare in prospettiva storica il fenomeno letterario ricorre spesso alle teorie del filosofo napoletano; un caso esemplare è la lezione intitolata *Concetto di storia e*

dell'arte ci persuade perché, colma dei nostri ricordi, muove la nostra fantasia fino a farci ritrovare occhi innocenti»⁴¹⁶. Il saggio è del 1943; Ungaretti è rientrato in Italia e, nel bagaglio teorico che si porta dal Brasile, c'è anche la profonda connessione tra memoria e fantasia. Una connessione così stretta da rasentare, in qualche caso che abbiamo visto, l'omologia. In *Significato dei sonetti di Shakespeare* questa conformità è ribadita. Parlando in prima persona, Ungaretti spiega meglio che in altre occasioni «come vede la forma petrarchesca, e il [suo] modo di sentirla e di capirla»: afferma che «pensiero e forma rappresentano attività inscindibili, non potendosi in arte concepire idee se a suscitare, svegliando sensi e anima, turbando e agitando l'animo, non intervenisse la fantasia con la facoltà d'evocazione delle forme»⁴¹⁷. Ancora una volta, dunque, la fantasia è strettamente apparentata alla memoria, quasi una sua sostituta: certamente per Ungaretti gode della stessa facoltà di rievocazione del passato, come anche Vico sosteneva.

Se la fantasia è così strettamente implicata con la memoria, doveva trovare posto anche nel manifesto della poetica ungarettiana. In *Ragioni d'una poesia*, infatti, Ungaretti recupera alcuni passi dell'articolo su Dostoevskij⁴¹⁸, che abbiamo già commentato nelle pagine precedenti, in cui logica, fantasia e «forza geometrica» sono correlate; ma recupera anche brani di *Riflessioni sulla letteratura*⁴¹⁹ e di *Poesia e civiltà* che abbiamo già commentato a suo luogo. La

storia letteraria, che si può leggere in GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 1006-1012.

⁴¹⁶ GIUSEPPE UNGARETTI, *Immagini del Leopardi e nostre*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 433.

⁴¹⁷ GIUSEPPE UNGARETTI, *Significato dei sonetti di Shakespeare*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 555.

⁴¹⁸ GIUSEPPE UNGARETTI, *Dostojevski e la precisione*, in IDEM, *Vita d'un uomo, saggi e interventi*, cit., pp. 50-52. In *Ragioni d'una poesia*, Ungaretti retrodata il recupero al 1922, anno della prima versione dell'articolo ma, come giustamente fa notare Mario Diacono nelle note, «egli si rifà in realtà ad un rifacimento completo di quello scritto» (MARIO DIACONO, *Saggi e scritti vari 1943-1970*, in GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 1001, n. 1), ossia la versione del 1935 che anche noi abbiamo già citato. La revisione avviene, giusta la nostra ipotesi, dopo aver letto le opere vichiane.

⁴¹⁹ Anche datando questo recupero Ungaretti commette un errore, prontamente rilevato da Diacono, il quale fa notare che il testo da cui il poeta ha ritagliato il brano «era in realtà del 1935»; MARIO DIACONO, *Saggi e scritti vari 1943-1970*, in GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 1001, nota 2. Anche in questo caso, dunque, le influenze vichiane erano già presenti.

presenza della fantasia ne certifica l'importanza, è ovvio, ma ciò che più ci preme sottolineare è che essa, in questo testo-chiave, è sempre in relazione alla memoria, come Ungaretti aveva imparato dal filosofo napoletano. Le teorie vichiane sono un acquisto decisivo per Ungaretti perché entrambi fondano le proprie tesi sull'attività poetica, attività basata sulla memoria:

Ne' fanciulli è vigorosissima la memoria, quindi vivida all'eccesso la fantasia, ch'altro non è che memoria o dilatata o composta.

Questa dignità è 'l principio dell'evidenza dell'immagini poetiche che dovette formare il primo mondo fanciullo⁴²⁰.

Inoltre l'importanza attribuita da Ungaretti alle teorie vichiane è segnalata dal fatto che, in questi anni, il binomio memoria-fantasia sostituisce il corrispondente memoria-innocenza; Vico doveva sembrare ad Ungaretti un pensatore per molti versi affine, e non solo perché, nella lettura del poeta, il filosofo ascrive alla memoria un ruolo fondamentale in teorie che, a loro volta, attribuiscono alla poesia un'importanza fondamentale per la vicenda umana.

La nostra indagine sulle influenze di Vico sull'estetica di Ungaretti, avviata ipotizzando di rinvenire nel primo un concetto della memoria che avesse fatto da modello all'analogo ungarettiano, deve ammettere che l'ipotesi, alla lettura dei testi, non regge: a questo scopo, in effetti, per il poeta furono più importanti le teorie di Agostino e di Bergson; inoltre nelle opere del filosofo napoletano la memoria non è indagata, né nelle sue manifestazioni, né nelle sue implicazioni nell'attività mentale né per quelle relative alla vita quotidiana; inoltre essa, è evidente, non ha certo l'importanza dichiarata di altri temi o concetti: della poesia o del tempo o della giurisdizione, per fare solo qualche esempio. Nelle teorie di Vico la memoria non ha certo il ruolo basilare

⁴²⁰ GIAMBATTISTA VICO, *Opere*, cit., p. 514.

accordato alla poesia la quale, posta a fondamento della vita dei primi uomini, è una sorta di dimensione totalizzante dell'agire e del pensare degli antichi. La nostra indagine, però, è pervenuta ad un diverso ritrovamento: se consideriamo che nell'opera di Vico la poesia è subordinata alla memoria, e che quest'ultima è considerata dal filosofo la «prima operazione della mente umana», ecco che l'importanza basilare della memoria emerge con evidenza. A sentir Vico essa fu certamente indispensabile per i primi uomini:

come naturalmente prima è 'l ritruovare, poi il giudicar delle cose, così conveniva alla fanciullezza del mondo di esercitarsi d'intorno alla prima operazione della mente umana⁴²¹.

La memoria vichiana, per Ungaretti, non è tanto importante, quindi, come sagoma su cui modellare più o meno fedelmente il proprio concetto di memoria, quanto come strumento basilare grazie al quale fondare la poesia come attività elementare dell'umanità.

Abbiamo detto che Ungaretti, negli anni Trenta, avvia un processo di revisione del concetto di memoria, che tenta di articolare in modo più sofisticato non limitandosi a pensarlo quale semplice corrispettivo di 'tradizione letteraria' o, più ampiamente, artistica e culturale; nell'ambito di questo progetto di dilatazione delle basi teoriche della nozione di memoria (che ha coinvolto anche le teorie di Bergson e Agostino) l'influenza del modello vichiano di memoria si evince, piuttosto, dal fatto che Ungaretti recupera da Vico l'associazione di memoria e fantasia, fondamentale in entrambi gli autori per definire tratti e ruolo della poesia, anche se in modi differenti. La frequenza delle ricorrenze del binomio, in questo torno di tempo, non lascia dubbi a tal proposito.

⁴²¹ GIAMBATTISTA VICO, *Opere*, cit., pp. 766-767.

La nostra opinione, però, è che Ungaretti trae dall'opera di Vico altri importanti suggerimenti, non solo dall'idea di memoria che in essa rinviene quanto da alcune idee di fondo che strutturano l'opera stessa. La memoria, come abbiamo detto, nelle teorie di Vico non assume mai una funzione tale che si renda necessario studiarla sistematicamente, infatti il filosofo napoletano non va mai oltre un rapido cenno; però essa è profondamente implicata, come abbiamo visto, con la vita dei primi uomini e rimanda direttamente al mondo delle origini; essa, infatti, connota significativamente la vita dei primi uomini, dei primi poeti.

Anche in Ungaretti il tema della memoria è strettamente implicato con il recupero delle origini: «Dalla memoria all'innocenza, quale lontananza da varcare; ma in un baleno»⁴²², anche se in modo molto diverso rispetto a Vico. Un tema, quello delle origini, caro anche a Leopardi, dalle cui pagine, con ogni probabilità, Ungaretti l'ha desunto, compresa la carica di nostalgia con cui il movimento romantico l'aveva declinato e che in Vico è assente. Il contributo personale di Ungaretti a questo tema, l'evoluzione originale a cui la sua riflessione lo condurrà consiste, secondo noi, nell'aver posto l'accento sulla difficoltà della risalita (che è difficoltosa lo dice anche Vico, pur senza insistervi come fa Ungaretti)⁴²³, risalita da effettuarsi tramite la memoria ma, soprattutto, consiste nell'aver delineato le implicazioni religiose, consiste nella declinazione religiosa con cui Ungaretti interpreta questo tema. Risalire al primo tempo, al tempo delle origini, per quanto difficile, è necessario affinché si possa recuperare l'innocenza, come si deduce dall'ultima citazione riportata. Come Ungaretti abbia tentato di giustificare teoricamente il

⁴²² GIUSEPPE UNGARETTI, *Ragioni d'una poesia*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 760.

⁴²³ «dovendo noi incominciare a ragionare da che quelli incominciarono a umanamente pensare; [...] per rinvenire la guisa di tal primo pensiero umano nato nel mondo della gentilità incontrammo l'aspre difficoltà che ci han costato la ricerca di ben vent'anni, e [dovemmo] discendere da queste nostre umane ingentilite nature a quelle affatto fiere ed e immani, le quali ci è affatto negato d'immaginare e solamente a gran pena ci [è] permesso d'intendere»; GIAMBATTISTA VICO, *Opere*, cit., pp. 546-547, ma anticipato anche a p. 440 (nella *Spiegazione della dipintura*) e ribadito a p. 572.

connubio memoria-innocenza è un acquisto che dipende anche dall'influenza delle teorie vichiane. Abbiamo accennato sopra ad alcune affinità che Ungaretti ha avvertito nei confronti di tali teorie, forse se ne possono aggiungere altre: Vico concentra i suoi studi sul periodo delle origini, in cui la memoria «è divino provvedimento», età in cui «gli dei praticavano in terra con gli uomini»⁴²⁴. Per il cristiano Ungaretti rinvenire, in un filosofo autorevole in campo estetico come lo era Vico in quegli anni, che attribuisce alla poesia – basata sulla memoria, insistiamo – un ruolo fondamentale nelle proprie teorie – e Ungaretti è poeta della memoria, come si sa –, un filosofo che è particolarmente interessato al tema delle origini, un tema caro anche all'Ungaretti uomo, non solo al poeta, doveva rappresentare un'occasione per fondare su basi concettuali più solide la propria poetica della memoria e dell'innocenza. Nel tentativo di articolare meglio il concetto di memoria, insieme ai prelievi da Agostino e da Bergson, andranno aggiunti anche i lasciti delle letture vichiane.

Sulle implicazioni del concetto vichiano di memoria abbiamo detto; per parlare all'innocenza è necessario fare qualche considerazione preliminare intorno alle concetto delle origini.

⁴²⁴ GIAMBATTISTA VICO, *Opere*, cit., pp. 469 e 583.

Cap. 4. Il tema delle origini in Vico e in Ungaretti

In una poetica che s'incardina sui concetti della memoria e dell'innocenza, in cui memoria significa, anche, recupero di una condizione passata, in cui l'innocenza è una spia della riuscita dell'opera d'arte, in una poetica in cui l'innocenza è, anche, obiettivo dell'artista e dell'uomo, il tema delle origini non poteva rimanere estraneo all'indagine condotta da Ungaretti. Un tema che già aveva affascinato Leopardi, nelle cui pagine si possono trovare numerosi riferimenti, almeno nella prima parte della sua vita, declinato come 'mito dell'Antico'. Un tema che assume i connotati di un'idealizzazione dell'età classica, dorata, felice, in cui gli uomini vivevano pacifici in uno stato semiedenico in cui producevano opere sublimi, e che ha origine in quella venerazione del primitivo che è un concetto estetico tutt'altro che nuovo: si trova, oltre che in Vico, in un'ampia porzione della trattatistica del tardo Settecento. In Leopardi l'interpretazione della presunta superiorità della condizione dei primi popoli o, ancor prima, della natura incontaminata (temi dell'*Inno ai Patriarchi* e di *Alla Primavera*), è destinata a cedere il passo poiché matura nel poeta la consapevolezza che si tratta di una falsa deduzione: in realtà anche tra i primi popoli non mancano situazioni di grave sofferenza (attestata, tra l'altro, dai suicidi di due autorevoli personaggi, motivi che determineranno i toni del *Bruto minore* e dell'*Ultimo canto di Saffo*)⁴²⁵. La caduta della fiducia nutrita nei confronti di una natura vista come madre benefica e della possibilità di accedere ad un originario Eden pre-storico, la caduta dell'illusione di un contatto genuino con la natura, non mediato dalla

⁴²⁵ Ungaretti, in una lezione leopardiana, identifica precisamente il momento della riflessione in cui il poeta di Recanati si rende conto che il mito delle origini, di una condizione felice dei primi uomini, non tiene ma che, al contrario, anche nell'antichità esistevano il dolore, il male, l'infelicità. Questo momento è identificato con la stesura del *Bruto minore* e dell'*Ultimo canto di Saffo*.

civilizzazione, come accadeva presso i popoli antichi, determina la svolta che, con le definizioni dello Zumbini, tradizionalmente si identifica nel passaggio dalla fase etichettata ‘pessimismo storico’ alla fase del ‘pessimismo cosmico’. Uno dei motivi che determinano l’invalidazione del tema, sotto il profilo poetico, è quindi lo svelamento della sua inconsistenza, della sua natura illusoria, certificata dallo studio dei testi. In Ungaretti, invece, il mito della felicità dei primi uomini, un’eredità leopardiana-rousseauiana, resiste fino alla fine della sua carriera letteraria (si vedano i cenni nel *Discorsetto su Blake*, la cui revisione ultima è del 1965). Nella riflessione ungarettiana, il tema può continuare a mantenere una sua validità così a lungo nel tempo perché assume connotazioni che lo avvicinano ad un ideale religioso, che ricorda da vicino l’Eden della religione cristiana, ciò che non avviene nelle riflessioni del poeta di Recanati. La differenza non è di poco conto ed è ciò che giustifica la sua stabilità all’interno del sistema di valori poetici – ma fatti propri anche dall’uomo – scelti da Ungaretti.

Per tornare alle relazioni che legano il pensiero di Ungaretti a quello di Vico, va detto che quest’ultimo non sostiene l’ipotesi di un’epoca delle origini in cui gli uomini godevano di una sapienza innata, a cui sembra talvolta alludere il primo; alla riposta sapienza e alla sublime saggezza il filosofo sostituisce l’irrazionalità, l’istinto, la violenza, la ferocia, la stupefatta barbarie dei primitivi bestioni. Tale convinzione è ben lontana dalla convinzione ungarettiana che l’età delle origini fosse un’età caratterizzata da una condizione semi-edenica; in ogni caso una poetica incentrata sul connubio memoria-innocenza prevede inevitabilmente, come abbiamo detto, il recupero delle origini e la loro indagine. Precisamente qui si evidenzia una delle influenze della lezione vichiana, anche se corroborata dagli esempi di Leopardi e Petrarca; tutti questi autori, che hanno avuto tanta influenza sulla poesia di Ungaretti, esaltano le età passate, in modi ovviamente differenti, ma con la costante dell’indagine dei testi antichi e dell’amore per la filologia.

Ungaretti, infatti, legge Vico proprio come un autore che si interessa delle origini e lo dice in un passo che abbiamo già citato: «alle origini dello spirito – perché *Vico va sempre alle origini* – c'è dunque una prima conoscenza morale, che scaturisce dalla fantasia e dalla memoria»⁴²⁶. Lasciamo per ora in sospeso che le origini siano collegate da Ungaretti alla conoscenza morale e alla memoria: è un discorso che dovremo riprendere. Uno dei motivi dell'interesse nutrito dal poeta nei confronti delle teorie del filosofo risiede proprio nell'importanza che questi assegna al momento iniziale di ogni fenomeno. Infatti, quando deve presentare ai suoi studenti la figura e l'opera, ne parla in questi termini: «Era un uomo che cercava il principio»⁴²⁷, poi cita De Sanctis: «L'importante [per Vico] non è di osservare il fatto, ma di esaminare come il fatto si fa. Il vero non è nella sua immobilità, ma nel suo divenire, nel suo “farsi”»⁴²⁸; dove il verbo fare, in queste frasi, sottintende il riferimento al ‘farsi originario’, al ‘primo manifestarsi evidente’, al nascere. La questione delle origini, nella *Scienza Nuova*, non è secondaria, come si intuisce facilmente dalle implicazioni di una delle *Degnità* più note e citate, la XIV:

Natura di cose altro non è che nascimento di esse in certi tempi e con certe guise, le quali sempre che sono tali, indi tali e non altre nascon le cose⁴²⁹

⁴²⁶ GIUSEPPE UNGARETTI, *Influenza di Vico sulle teorie estetiche d'oggi*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 344 (corsivo nostro).

⁴²⁷ GIUSEPPE UNGARETTI, *Lingua, linguaggio e mito in Manzoni*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 600.

⁴²⁸ FRANCESCO DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, a cura di Gianfranco Contini, Torino, Utet, 1989, p. 723.

⁴²⁹ GIAMBATTISTA VICO, *Opere*, cit., p. 500; a cui si potrebbe aggiungere la successiva, la XV: «Le proprietà inseparabili da' subbietti devon essere prodotte dalla modificazione o guisa con che le cose son nate; per lo che esse ci possono avverare tale e non altra essere la natura o nascimento di esse cose»; *Ibidem*. Assiomi che vengono spiegati meglio al § 346: «Queste sublimi pruove teologiche naturali ci saran confermate con le seguenti spezie di pruove logiche: che, nel ragionare dell'origini delle cose divine ed umane della gentilità, se ne giunge a que' primi oltre i quali è stolta curiosità di domandare altri primi, ch'è la propria caratteristica de' principi; se ne spiegano le particolari guise del loro nascimento, che si appella “natura”, ch'è la nota propissima della scienza; e finalmente si confermano con l'eternità che conservano, le quali d'altronde non possono esser nate che da tali e non altri nascimenti, in tali tempi, luoghi e con tali guise, o sia di tali nature»; GIAMBATTISTA VICO, *Opere*, cit., p. 550-551.

cui andranno associati altri pronunciamenti di Vico; come la *Degnità* CVI:

Le dottrine debbono cominciare da quando cominciano le materie che trattano. Questa Degnità, allogata qui per la particolar materia del diritto natural delle genti, ella è universalmente usata in tutte le materie che qui si trattano, ond'era da proporsi tralle Degnità generali: ma si è posta qui, perché in questa più che in ogni altra particolar materia fa vedere la sua verità e l'importanza di farne uso⁴³⁰

nella quale vanno notate, oltre al fondamentale pronunciamento di metodo contenuto nella prima frase, almeno due informazioni contenute nella seconda: a) che il precetto secondo cui i saperi devono sempre occuparsi, anche, delle origini dell'oggetto studiato, è rispettato per tutti gli argomenti della *Scienza Nuova*; b) che Vico attribuisce una notevole importanza a questa Degnità, al punto da collocarla nel punto della trattazione in cui essa può mostrare con più evidenza «la sua verità e l'importanza di farne uso». Anche il primo capoverso del *Metodo*, interamente dedicato all'esposizione degli intenti che l'autore vuole perseguire, è una lunga dichiarazione sulla fondamentale importanza del tema delle origini:

Per lo intiero stabilimento dei principi,⁴³¹ i quali si sono presi di questa Scienza, ci rimane in questo primo libro di ragionare del metodo che debbe ella usare. Perché, dovendo ella cominciare donde ne incominciò la materia, siccome si è proposto nelle *Degnità*, e sì avendo noi a ripeterla, per gli filologi, [...] e dovendo noi incominciar a ragionare da che quelli incominciaron a umanamente pensare; – per rinvenire la guisa di tal primo pensiero umano nato nel mondo della gentilità [...].

⁴³⁰ Ivi, p. 537.

⁴³¹ Qui il termine «principio» non vale per 'inizio' quanto per «motivo concettuale sul quale si fonda una dottrina o una scienza o anche semplicemente un ragionamento»; GIACOMO DEVOTO, GIAN CARLO OLI, *il Devoto-Oli. Vocabolario della lingua italiana 2009 con CD-Rom*, Firenze, Le Monnier, 2008.

Per tutto ciò dobbiamo cominciare da una qualche cognizione di Dio⁴³².

La nuova scienza che Vico vuole rifondare deve quindi regredire fino all'epoca in cui gli uomini cominciarono a «umanamente pensare», per risalire a quella «scienza de' poeti teologi» che fu la prima organizzazione del sapere umano. La questione delle origini, dunque, pone anche una questione di metodo, esige la scelta di uno strumento adeguato, che Vico individua nell'etimologia⁴³³. L'opzione è indubbiamente indicativa: con essa Vico tenta di risalire le epoche alla ricerca di una verità che, nella sua ipotesi, è iscritta nella lingua. Infatti giustifica l'uso dell'etimologia, inteso come metodo per recuperare le origini delle vicende umane, poiché:

sì fatte allegorie [le mitologie] debbono essere l'etimologie de' parlari poetici, che ne dassero le loro origini tutte univoche, come quelle de' parlari volgari lo sono più spesso analoghe. E ce ne giunse pure la diffinizione d'essa voce "etimologia", che suona lo stesso che "*veriloquium*", siccome essa favola ci fu definita "*vera narratio*"⁴³⁴.

L'etimologia è dunque veriloquio, esattamente come i miti, ossia le allegorie con cui i primi uomini si davano spiegazioni sui fenomeni del mondo antico, sono narrazione vera⁴³⁵. Come dice Pagliaro: «Vico guarda alla lingua nel suo momento genetico, e, perciò, all'assunzione del significato al significare, cioè a quel certo momento della coscienza umana che diventa 'fatto' nella lingua [...] egli insiste su quel momento creativo, in cui il segno, cioè sintesi di

⁴³² GIAMBATTISTA VICO, *Opere*, cit., p. 546-547 (corsivo originale); questa citazione corrobora anche l'accenno fatto poco sopra, circa la correlazione tra poesia e morale nei popoli antichi, come la pone Vico.

⁴³³ «Al metodo etimologico, quale viene configurandosi nel *De Antiquissima*, come ricerca dunque dell'interpretazione che delle cose è stata data all'atto della loro nominazione, Vico resterà sempre fedele, tentando, con etimologie errate o no, di risalire al significato originario»; DONATELLA DI CESARE, *Parola, logos, dabar. Linguaggio e verità nella filosofia di Vico*, «Bollettino del Centro di Studi Vichiani», 22-23 (1992-1993), p. 263.

⁴³⁴ GIAMBATTISTA VICO, *Opere*, cit., p. 587.

⁴³⁵ «in forza d'altri principi qui scoperti di mitologia, che vanno di séguito agli altri principi qui ritruovati della poesia, si dimostra le favole essere state vere e severe istorie de' costuni delle antichissime genti di Grecia»; GIAMBATTISTA VICO, *Opere*, cit., p. 419.

significante e significato, si fa come ‘fatto’, cioè come verità⁴³⁶. L’uso dell’etimologia è, per Vico, una garanzia di ricerca della verità intorno alle origini dei primi uomini, non solo perché tutte le lingue sono governate dall’«universal principio d’etimologia» secondo cui «i vocaboli sono trasportati [traslati] da’ corpi e dalle proprietà de’ corpi a significare le cose della mente e dell’animo»⁴³⁷, ma soprattutto perché «l’etimologie delle lingue natie, [...] ne narrano le storie delle cose ch’esse voci significano, incominciando dalla proprietà delle lor origini e prosieguedone i naturali progressi de’ lor trasporti secondo l’ordine dell’idee, sul quale dee procedere la storia delle lingue»⁴³⁸.

Il tema delle origini è certamente un tema vichiano, forse si potrebbe azzardare che sia il tema vichiano per eccellenza⁴³⁹. Ma torniamo ad

⁴³⁶ ANTONIO PAGLIARO, *Lingua e poesia in G. B. Vico*, in IDEM, *Altri saggi di critica semantica*, Firenze-Messina, Casa Editrice G. D’Anna, 1961, p. 330; il quale aggiunge: «Nel *De constantia* è documentato lo sforzo diretto e persistente, con cui il Vico si impegna a chiarire il valore conoscitivo che si annida nella lingua, in rapporto al processo genetico, con cui essa si forma. Egli ha qui chiaramente ed espressamente assunto la speculazione linguistica come la via più adatta per conseguire una effettiva scienza dell’uomo nel suo essere e divenire. Infatti, dalla natura, essenzialmente poetica del linguaggio dei primordi, egli deduce l’esistenza di un mondo umano, tutto “poetico”, cioè dominato da quei fattori che danno origine e forma alla creazione poetica. Nell’ambito della speculazione propriamente linguistica, si dovrà riconoscere al Vico il merito di aver affrontato il problema dell’origine delle lingue, nel modo più razionale, proiettando, cioè, in una fase primaria, anteriore alla nascita del segno come nesso indissolubile di un significante e di un significato, i medesimi fattori, per dir così, extrafunzionali al segno o al sistema, che operano nel momento soggettivo»; ivi, p. 357. Anche Di Cesare sostiene, in accordo con Pagliaro, che: «e in effetti dove, se non nel linguaggio, Vico avrebbe potuto cogliere quella connessione indissolubile del soggetto con l’oggetto della conoscenza che egli, insoddisfatto come Leibniz dell’idea chiara e distinta di Cartesio, eleggeva a nuovo criterio di verità?»; DONATELLA DI CESARE, *Sul concetto di metafora in G. B. Vico*, «Bollettino del Centro di Studi Vichiani», XVI (1986), p. 326; concetto ribadito con più forza, dalla stessa autrice, con queste parole: in Vico, «superata la concezione strumentale che caratterizza nel complesso la tradizione filosofica precedente, il linguaggio viene esaminato non in relazione ad altro ma in sé e per sé. Il linguaggio non è lo strumento più o meno adeguato ad esprimere una verità separata o esterna ad esso; piuttosto esso contiene la propria verità, verità che è non una sapienza riposta, ma una prima esperienza umana del reale»; DONATELLA DI CESARE, *Parola, logos, dabar*, cit., p. 258 (ma si veda anche p. 263).

⁴³⁷ GIAMBATTISTA VICO, *Opere*, cit., p. 518-519.

⁴³⁸ Ivi, p. 554.

⁴³⁹ Come ultimo tassello di un discorso che forse si è protratto troppo a lungo, segnaliamo alcune affermazioni di un commentatore avvertito come Battistini il quale, nel suo nel suo *La sapienza retorica di Giambattista Vico*, insiste a più riprese sul motivo delle origini: la scienza di Vico è una «antropologia delle origini» (p. 71); Vico è il «filosofo dell’alba» (p. 77 e 80, riprendendo una definizione di Giuseppe Capograssi); il libro II della *Scienza Nuova* «ricerca le origini dell’umanità» (p. 100); «Vico [...] cerca e crede di trovare la coesione della cultura retrocedendo fino all’istante unico delle origini, all’attimo comune a tutta l’umanità, al confine remotissimo ma semplificato che separa

Ungaretti, il cui inciso: «Vico va sempre alle origini», così categorico, vuole sottolineare l'insistenza con cui Vico pone la questione delle origini. Nella frase citata l'avverbio lascia intendere un significato più articolato; Ungaretti sembra aver contratto una frase del tipo: 'Quando Vico affronta una questione, va sempre alle origini', che equivale a dire che 'Per qualunque questione affrontata, Vico risale alle origini'. In effetti la *Spiegazione della dipintura*, che non è solo il capitolo introduttivo, come lo chiameremmo oggi, della *Scienza Nuova* ma una efficace sintesi dell'opera stessa, è un susseguirsi di «origini» o di «cominciamenti» per ognuno dei temi o situazioni che vengono poste; inoltre il momento iniziale dei fenomeni presi in esame, sia esso inerente alla lingua o al diritto o al vivere sociale, ripetiamo, è per Vico sia un momento decisivo per comprendere come si svilupperà quel dato fenomeno sia uno scrupolo, sia un precetto metodologico fondamentale:

Or, poiché questo mondo di nazioni egli è stato fatto dagli uomini, vediamo in quali cose hanno con perpetuità convenuto e tuttavia vi convengono tutti gli uomini, perché tali cose ne potranno dare i principi universali ed eterni, quali devon essere d'ogni scienza, sopra i quali tutte sursero e tutte vi si conservano in nazioni⁴⁴⁰.

Anche per Ungaretti risalire al momento originario non è una questione

Passoluta mancanza di coscienza di esseri che, meno che uomini, erano "stupidi, insensati ed orribili bestioni" (S.N. § 374) aventi solo la pura esistenza biologica, dal primo barlume di coscienza dell'esistere e della storia. Quasi tutti i titoli delle opere di Vico sottolineano la sua ricerca genetica della nascita e del momento originario: *De antiquissima Italorum sapientia ex linguae latinae originibus eruenda*, *De uno universi iuris Principio et fine uno*, *Principi di scienza nuova* [...] il capolavoro di Vico risale alla nascita dell'umanità, risolvendo nella lontana prospettiva delle origini la lunga ricerca del XVII secolo di una lingua e di una cultura antropologica comuni a tutte le nazioni»; sempre secondo Battistini per Vico esisterebbe «una continua dialettica tra l'istante puntiforme delle origini, sintesi massima e concentrazione estrema, e lo sviluppo disteso della storia (p. 104); inoltre il «metodo [vichiano] implica [...] la ricerca programmatica dei "principi" e la ricostruzione del momento puntiforme delle origini [...] meta della ricerca è il punto originario della civiltà» (p. 105); ANDREA BATTISTINI, *Intertestualità e «angoscia dell'influenza»: Vico lettore agonistico*, in IDEM, *La sapienza retorica di Giambattista Vico*, Napoli, Angelo Guerini e Associati, 1995. Dello stesso parere anche Verene: «Vico's *New Science* is a science of origins. In it Vico shows us the form of the human mind wherein it seeks a knowledge of the origin of itself»; DONALD PHILLIP VERENE, *Vico's philosophy of imagination*, in GIORGIO TAGLIACOZZO, MICHAEL MONEY, DONALD PHILLIP VERENE, *Vico and contemporary thought*, London and Basingstoke, The MacMillan Press LTD, 1980, pp. 20-43 : 21.

⁴⁴⁰ GIAMBATTISTA VICO, *Opere*, cit., p. 542.

secondaria: per recuperare l'innocenza è necessario tornare alle origini; ecco come lo dice in alcune righe scritte nel 1943:

Memoria e innocenza sono gl'inscindibili termini della poetica del Leopardi. La bellezza d'un cielo, d'una foglia, d'una fonte ci colpiscono perché una verità millenaria, in cui crediamo, ci sorge dal cuore nell'inattesa parola che la canta. Giove e Venere e Marte sono divinità perite, chi lo contesta? Chi parla e che importa di nomi momentanei? Non si tratta più d'un sapere, o d'un rito, ma del moto originario del nostro sentimento e della nostra fantasia da riscoprire nei tempi che furono quelli della loro grazia. Con quale libertà, così iniziato, poteva avvicinare gli oggetti e udire le parole che li evocavano: oggetti e parole tornati familiari, pieni d'allusioni e confidenze, ora che poteva, risalendo la sicura strada non più smarrita, distinguere dalle adulterazioni l'impeto che li aveva via via rattivati e arricchiti⁴⁴¹.

L'affermazione, ancorché esplicitamente riferita a Leopardi, è implicitamente un autocommento: basti notare l'esordio sotto l'egida del binomio memoria-innocenza. Nel moto originario del nostro sentimento e della nostra fantasia è iscritta una verità millenaria, sostiene Ungaretti, ed è la bellezza degli oggetti e delle parole a farcela avvertire, così come essi la suggerivano ai nostri orecchi nei tempi della grazia, cioè quando l'uomo poteva ancora godere di un rapporto genuino (innocente, potremmo dire con termine ungarettiano) con gli oggetti e le parole che componevano il mondo. Per recuperare questo rapporto è però necessario risalire fino alle origini, recuperare la familiarità con la realtà ed eliminare le «adulterazioni» che intorbidano il dialogo poeta-oggetti. Questo argomentare lascia trasparire l'influenza di Vico rielaborata da quella interpretazione della poetica romantica che insiste sulla nostalgia per il mondo antico che, per alcuni anni, era stata tipica anche di Leopardi. L'importanza delle origini di una lingua,

⁴⁴¹ GIUSEPPE UNGARETTI, *Immagini del Leopardi e nostre*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 434; ma queste parole richiamano, si sarà notato, alcune affermazioni di *Innocenza e memoria*, che è del 1926.

però, e del crisma che quelle lasciano impresse su questa, l'importanza che le origini hanno nel definire le caratteristiche di una lingua, poiché esse origini ne determinano la natura, concetti schiettamente vichiani, sono temi che Ungaretti riprende a proposito della lingua italiana. Le dichiarazioni contenute in *Indole dell'italiano*, una lezione del 1937 quindi, giusta la nostra ipotesi, in piena fase di riscoperta delle teorie di Vico, non lasciano dubbi:

Chi voglia avere un'idea della lingua italiana, della lingua italiana nella sua natura, della lingua italiana in quella sua natura che s'è manifestata durante tutto il suo svolgimento, dalle origini, osserverà che l'italiano si muove perché s'è costruito e perché ha da ricostruirsi⁴⁴².

Da cui si comprende che, per Ungaretti come per Vico, il problema delle origini della lingua, oltre che un problema di statuto, uno statuto da indagare, è anche un precetto di metodo; per comprendere a pieno una lingua è necessario risalire alle origini, come chiarisce poco dopo:

Dopo il Manzoni, quando uno scrittore italiano ha voluto essere grande, ha dovuto fare come i suoi predecessori, sentirsi cioè antico, antico perché discendente d'un illustre popolo; e nuovo; e questa necessità, per lo scrittore italiano, di sentirsi nuovo, è tale che se non la provasse, la sua eredità non gli servirebbe a nulla, e anzi di più, non ne sarebbe nemmeno l'erede⁴⁴³.

La questione delle origini è strettamente legata alla memoria, come abbiamo già detto, e Ungaretti non manca di sottolinearlo:

L'italiano è dunque per natura una lingua poetica.

La realtà, quello che ha chiamato realtà la poesia italiana, non è un presente momento fuggitivo, ma è tutto il passato dello spirito umano che, senza limiti

⁴⁴² GIUSEPPE UNGARETTI, *Indole dell'italiano*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 511.

⁴⁴³ Ivi, p. 512.

personali, si manifesti in quel dato presente momento in una mente individuale e ne esprima lo slancio verso il futuro, in una forma singolare. La lingua italiana, come la poesia italiana che ne è il fiore, anzi di più, che ne è la ragione sua stessa d'essere – ha preso difatti il suo fondamento nella memoria, e s'avvia ad averlo sino dalle origini⁴⁴⁴.

Le origini, dunque, sono un problema legato alla memoria, nel senso che la memoria, in quanto mezzo, deve aiutarci a risalire fino al momento iniziale; ma il momento iniziale è anche l'atto in cui vengono stabilite, una volta per tutte, alcune caratteristiche del fenomeno nascente, in questo caso la lingua. Una posizione che ricalca la già citata quattordicesima *Degnità*: «Natura di cose altro non è che nascimento di esse in certi tempi e con certe guise, le quali sempre che sono tali, indi tali e non altre nascon le cose»⁴⁴⁵.

La questione memoria-origini è dunque una questione che Ungaretti tenta di risolvere anche attualizzando la lezione vichiana, come si può evincere da un capoverso tratto ancora delle pagine finali di *Indole dell'italiano*:

Ogni lingua immedesima la memoria: qui sta anzi l'origine stessa del linguaggio. Ma nessuna lingua salvo l'italiano, è nata con questo crisma poetico: che cioè solo le forme della parola erano realtà, ch'esse erano la sola realtà concreta del mondo, erano corpo vero dello spirito umano, poiché creato interamente dall'uomo: esse sole potevano dare all'uomo l'illusione di creare come Dio. L'italiano ha dato questo valore d'assoluto alla forma poetica, e solo l'italiano. [...]

La letteratura italiana nel suo sviluppo rimarrà tutta dominata da questa sua responsabilità delle origini. Qualche volta ne rimarrà inceppata⁴⁴⁶.

Anche in questo passo si può intravedere l'influenza di Vico: precisamente

⁴⁴⁴ Ivi, p. 512-513.

⁴⁴⁵ GIAMBATTISTA VICO, *Opere*, cit., p. 500; a cui si potrebbe aggiungere la successiva, la XV: «Le proprietà inseparabili da' subbietti devon essere produtte dalla modificazione o guisa con che le cose son nate; per lo che esse ci possono averre tale e non altra essere la natura o nascimento di esse cose»; *Ibidem*.

⁴⁴⁶ GIUSEPPE UNGARETTI, *Indole dell'italiano*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 516.

nell'idea che le parole «potevano dare all'uomo l'illusione di creare come Dio»⁴⁴⁷; ma la questione delle origini è, in questo passo, questione di metodo, anche se in modo differente da Vico: nella *Scienza Nuova* lo scrupolo metodologico riguardava gli argomenti da investigare nella «nuova Scienza», in Ungaretti riguarda il criterio di trattare la lingua da parte degli autori. Infatti prosegue precisando che:

Qualcuno si lamenta da noi che altre letterature possano, a volte, cavarsela con un'arguzia o un pettegolezzo, e magari anche arrivare a modelli di scrittura graziosamente ammoniticchiando quisquilie, e che nella nostra invece, anche per far valere un minimo sorriso, una sfumatura, occorra invocare le muse, squadrare le pietre, combinare pazientemente piani strategici, e soprattutto sottintendere alla nostra opera un contenuto morale, o poetico che dir si voglia. E qualcuno, da noi, perfino si lamenta che non sia possibile scrivere in italiano – intendo – scrivere in modo che l'opera duri – senza gravità da parte del poeta, senza pienezza di coscienza umana. Oh! questa lingua che non ammette un peccato: non stravaganze, non leziosaggini, non sciatteria, nemmeno, non dico un po' d'enfasi, ma la gioia d'arrotondare un po' la voce: è nata sotto il segno della misura, dell'alta misura, e per questo nei secoli ha avuto rari scrittori, ma i maggiori che vanti l'Europa⁴⁴⁸.

Quindi, anche per Ungaretti come per Vico, il problema delle origini è una questione che riguarda il metodo. Del resto egli riconosce a Vico di essere stato il primo autore ad aver impostato in modo innovativo il problema della lingua, e il problema della lingua in Ungaretti, l'abbiamo visto, è trattato con particolare attenzione alla questione delle origini.

⁴⁴⁷ «In cotal guisa i primi uomini delle nazioni gentili, come fanciulli del nascente genere umano [...] dalla lor idea criavan essi le cose, ma con infinita differenza però dal criare che Iddio: perocché Iddio, nel suo purissimo intendimento, conosce e, conoscendole, cria le cose; essi per la loro robusta ignoranza, il facevano in forza d'una corpolentissima fantasia»; GIAMBATTISTA VICO, *Opere*, cit., p. 570. Si veda anche DONATELLA DI CESARE, *Parola, logos, dabar. Linguaggio e verità nella filosofia di Vico*, «Bollettino del Centro di Studi Vichiani», 22-23 (1992-1993), pp. 277 e 279.

⁴⁴⁸ Ivi, p. 517.

In *Scrittura, linguaggio e lingua in Manzoni*, anch'esso una lezione del 1937, Ungaretti propone ai suoi allievi la questione della lingua nei *Promessi sposi* e spiega che il problema della lingua doveva aver occupato il romanziere anche prima del 1825,

perché, questo della lingua, era per lui, specie dopo il 1823, quando si pone a correggere il manoscritto degli *Sposi promessi*, un problema che, come era stato impostato nel '700 toccava in modo nuovo lo spirito, e cioè lo toccava in un aspetto non più semplicemente rettorico, non più semplicemente sintattico, e neanche soltanto estetico, ma in un aspetto filosofico, diremo meglio: in un aspetto di valore ontologico, come mezzo fondamentale della conoscenza. In un certo senso, in un largo senso, e Vico non era passato senza conseguenza nella storia del nuovo pensiero europeo, il problema della lingua era posto come il problema stesso delle origini⁴⁴⁹.

Secondo Ungaretti, dunque, il problema della lingua e il problema delle origini coincidono; per questa questione l'apporto delle teorie vichiane è fondamentale, nonostante preesista ad una conoscenza approfondita del pensiero filosofico del napoletano e non sia immune anche da influenze leopardiane; infatti in alcune righe successive Ungaretti aggiunge che:

Anche il Leopardi in quelle sue considerazioni su ragione e natura [...] l'atto creativo non può concepirlo se non colle radici affondate nell'irrazionale, se non nascosto, nutrito e animato nel fondo misterioso della natura⁴⁵⁰.

Inoltre la questione del metodo con cui affrontare lo studio della lingua e delle sue origini, che Ungaretti mutua da Vico, si trasforma nell'adozione di alcune tesi di fondo che riguardano proprio la nascita della lingua. Quando

⁴⁴⁹ GIUSEPPE UNGARETTI, *Scrittura, linguaggio e lingua in Manzoni*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 585.

⁴⁵⁰ *Ibidem*. Anche se va riconosciuto che diventa difficile, in una frase come questa, distinguere fin a che punto giunge la lettura del pensiero leopardiano e dove si innesti l'influenza di Vico.

vuole spiegare la genesi del linguaggio, dal punto di vista scientifico, attinge ancora a Vico. L'origine del linguaggio è messa in relazione all'origine della vicenda umana con immagini e parole che risentono delle letture vichiane. È il caso, per fare un esempio, dell'articolazione della lingua come noi oggi la conosciamo, fatta discendere dai primi tentativi onomatopeici, sui quali interviene il meccanismo logico della metafora:

È possibile che fosse da principio la parola, voce onomatopeica; ma subito la metafora intervenne a liberarla d'ogni imitazione della natura, a renderla espressione della natura umana, a ridurla a esprimere stupori, terrori, ebbrezze, necessità, affetti, il sacro, i rapporti prossimi e anche quelli remoti tra oggetti, e la partecipazione animatrice del soggetto in tali rapporti - un soggetto nel quale doveva operare incessante l'ansia di conoscenza affinché incessantemente potesse convertire la realtà in proprio simbolo. Come vedete, sono illimitati i modi che può assumere l'espressione poetica⁴⁵¹.

Vico, spiegando la nascita del linguaggio presso i primi uomini, dice appunto che le prime parole dovettero avere carattere di onomatopea:

In séguito del già detto, nello stesso tempo che si formò il carattere divino di Giove, che fu il primo di tutt'i pensieri umani della gentilità, incominciò parimente a formarsi la lingua articolata con l'onomatopea, con la quale tuttavia osserviamo spiegarsi felicemente i fanciulli⁴⁵².

Inoltre Vico considera la metafora il tropo più importante della retorica e gli assegna la funzione fondamentale di tramite fra linguaggio e pensiero: è grazie alla metafora che nascono nelle menti dei primi uomini le prime favole:

⁴⁵¹ Ivi, p. 472.

⁴⁵² GIAMBATTISTA VICO, *Opere*, cit., p. 615.

Di questa logica poetica sono corollari tutti i primi tropi, de' quali la più luminosa e, perché più luminosa, più necessaria e più spessa è la metafora, ch'allora è vieppiù lodata quando alle cose insensate ella dà senso e passione, per la metafisica sopra qui ragionata: ch'i primi poeti dieder a' corpi l'essere di sostanze animate, sol di tanto capaci di quanto essi potevano, cioè di senso e di passione, e sì ne fecero le favole; talché ogni metafora sì fatta vien ad essere una picciola favoletta⁴⁵³.

Nella metafora Vico individua il processo di trasformazione che permette alle cose insensate, cioè vagamente avvertite dall'intelletto umano, di assumere «senso e passione», ossia sostanza linguistica, diremmo oggi, allo stesso modo del poeta che trasforma in «favole» «l'essere di sostanze animate» che ha attribuito ai corpi, ossia alle cose.

Agli elementi raccolti andrà aggiunto un indizio non secondario: è nel pensiero vichiano che Ungaretti rinviene una trattazione che mette in relazione linguaggio e origini collocandoli in una prospettiva ontologica affine alla sua riscoperta sensibilità cristiana⁴⁵⁴. Ungaretti pensava certamente al problema delle origini ben prima di conoscere il pensiero di Vico, anzi: è una tra le prime questioni che lo interessano, forse ancora anteriore all'ossessione della memoria e dell'innocenza: «il dramma infurierà sempre alle origini dell'essere, da Eschilo [...] a Dostoevski»⁴⁵⁵; ma è leggendo le opere del filosofo napoletano che trova conferma che la questione delle origini è una questione fondamentale e una riflessione su cui basare la poetica della memoria e dell'innocenza; anche perché, lo ribadiamo, non sarebbe possibile raggiungere l'innocenza, tanto agognata, «a furia di memoria»⁴⁵⁶, se

⁴⁵³ GIAMBATTISTA VICO, *Opere*, cit., I, p. 587-588. Per un approfondimento della concezione della metafora in Vico si vedano almeno: GILLO DORFLES, *Mito e metafora in Vico e nell'estetica contemporanea*, in IDEM, *L'estetica del mito. Da Vico a Wittgenstein*, Milano, Mursia, 1968, pp. 7-25; DONATELLA DI CESARE, *Sul concetto di metafora in G. B. Vico*, «Bollettino del Centro di Studi Vichiani», 16 (1986), pp. 325-334 e ERNESTO GRASSI, *Vico e Ovidio: il problema della preminenza della metafora*, «Bollettino del Centro di Studi Vichiani», 22-23 (1992-1993), pp. 170-183.

⁴⁵⁴ La 'conversione' al cristianesimo avviene nel 1928, durante un soggiorno a Subiaco.

⁴⁵⁵ GIUSEPPE UNGARETTI, *Dostoevski e la precisione*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 51.

⁴⁵⁶ GIUSEPPE UNGARETTI, *[Discorsetto su Blake]*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p.

non si risalisse all'evento primordiale.

Quasi ripetendo le parole di Ungaretti abbiamo detto che, per il poeta, risalire alle origini è un'operazione fondamentale per ridare al linguaggio, ma anche all'uomo, l'innocenza perduta che li caratterizzava. Abbiamo detto che per Ungaretti, almeno fino all'esperienza brasiliana, l'innocenza è un concetto con implicazioni di natura artistica o estetica ma anche etica e morale. Se durante il soggiorno a San Paolo il concetto ungarettiano di memoria subisce un processo di trasformazione, arricchendosi di tratti mutuati dalla lettura di Agostino e dall'approfondimento del pensiero di Bergson e di Vico, anche l'innocenza non rimarrà immune dalla messe di letture. Certo la descrizione vichiana dei bestioni assolutamente ignari del mondo, al loro primo assumere consapevolezza della vita, lascia intendere una innocenza che va di pari passo con l'ignoranza che li contraddistingueva. Non a caso, in tre luoghi, Vico definisce i primi uomini «ingenui», vocabolo che, spiega, deriverebbe da «indigeni» e che ha assunto significato di «nobili» prima e «liberi» in un secondo momento⁴⁵⁷. Vico parla anche esplicitamente dell'«innocenza» ma per negarla, decisamente, quale attributo possibile dell'età dell'oro: «Dallo che tutto ha a conchiudersi quanto sia stata finora vana la boria de' dotti d'intorno all'innocenza del secol d'oro, osservata dalle prime nazioni gentili»⁴⁵⁸. Delle nazioni gentili, anzi, afferma semmai che la «innocenza fu la somma selvatichezza de' polifemi»⁴⁵⁹. Insomma l'ipotesi che l'innocenza regnasse nel «secol d'oro» è «vana opinione»⁴⁶⁰, così come credere «che gli uomini da principio menarono una vita come tanti Adami nello stato dell'innocenza»⁴⁶¹. Del resto Vico consacra tutto il terzo libro della sua opera alla *Discoverta del vero Omero*, ossia al ribaltamento delle nobili e positive

597.

⁴⁵⁷ GIAMBATTISTA VICO, *Opere*, cit., p. 566 e p. 664.

⁴⁵⁸ GIAMBATTISTA VICO, *Opere*, cit., I, p. 655.

⁴⁵⁹ Ivi, p. 673.

⁴⁶⁰ Ivi, p. 949.

⁴⁶¹ Ivi, p. 950.

attribuzioni accordate al più noto autore della poesia antica, il quale è convertito in un individuo spregevole, senza dimenticare che la dissacrazione della condizione semi-edenica dei primi uomini è uno degli argomenti fondamentali su cui si regge l'impianto ragionativo della *Scienza Nuova*. È anche vero, però, che, nella *Spiegazione della dipintura*, Vico parla dei primi uomini come creature «semplici», qualità più volte ribadita⁴⁶². Questi riferimenti minimi non possono però bastare ad influenzare il concetto ungarettiano di innocenza, che è ben più complesso ed ha altre origini. Nel corso degli anni, infatti, esso subisce quella dilatazione semantica di cui è stato oggetto anche l'ideale di memoria. L'oscillazione che lo caratterizzava, tra l'ambito morale/civile e quello artistico/estetico, tende a stabilizzarsi a favore del primo polo. In aggiunta andrà segnalato il sempre maggior peso che assumono, nella determinazione del concetto stesso, le implicazioni del sacro e della contiguità col divino. Parallelamente a questa evoluzione se ne deve segnalare un'altra, ad essa conseguente: l'innocenza, coerentemente con i sempre più rari sconfinamenti in campo artistico/estetico, non si applica più tanto alla lingua, intesa come modalità di espressione del poeta, quanto all'individuo e al suo operare nel mondo. Dalla progressiva stabilizzazione dell'impiego nell'ambito di discorsi di soggetto morale/civile ne consegue un impoverimento delle accezioni valutabili sull'asse semico del bello a favore dell'asse semico del buono.

Le letture di questi anni, tra le quali la *Scienza Nuova* è una delle più proficue per le influenze sulla pratica critica, convincono Ungaretti allo sforzo di una sempre migliore definizione del concetto di innocenza. «La novità del Romanticismo è che si andassero a cercare nella lingua, nel mezzo tecnico, le origini, le fonti d'uno stato di pura natura». Questa lettura della novità romantica ci pare l'ennesima dichiarazione da intendere come autocommento; come quasi tutte le affermazioni riferite al Romanticismo

⁴⁶² Ivi, p. 417, 659, 665 e 591, dove sono definiti «semplicissimi» come i fanciulli.

essa indica chiaramente che la «pura natura» della lingua, perifrasi dell'innocenza, si può rinvenire alle origini e che, per farne obiettivo della ricerca artistica, è necessario mettere a frutto la lezione vichiana. Infatti la frase successiva riporta immediatamente a Vico: «Bisogna risalire al Vico per capire come sia potuta avvenire una simile novità»⁴⁶³.

Andare alle origini, per Ungaretti, ha anche un significato ulteriore:

Il Romanticismo è una rivoluzione avvenuta alle radici del modo d'esprimersi; è una scuola che vuole rimettere in contatto diretto l'espressione coll'ispirazione [...] è una scuola che pretende fare lo sforzo vano di ricondurre le parole al loro valore originario: è una scuola che vuole ritrovare l'impossibile: quella felicità espressiva del popolo, d'un Omero, che trova coincidenza semplice e perfetta fra i moti del proprio animo e le parole e il mondo oggettivo⁴⁶⁴

Innocenza è, dunque, la «felicità espressiva» dei primi popoli; per i quali era spontaneo trovare la coincidenza fra primitive modalità di comunicazione, appunto, e moti dell'animo; quei popoli che avevano in Omero il loro campione. L'elaborazione del concetto di innocenza risente quindi anche delle teorie del filosofo napoletano, ma è destinata a sviluppi ulteriori.

⁴⁶³ GIUSEPPE UNGARETTI, *Lingua, linguaggio e mito in Manzoni*, in IDEM *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 599-600. Concetto ribadito poco dopo: «Molte volte nella storia noi osserviamo che lo spirito umano, sentendosi vecchio, tende a rinnovarsi, tende a ringiovanire, e vi tende facendo in un modo o nell'altro lo sforzo di riavvicinarsi alla natura», ivi p. 603.

⁴⁶⁴ GIUSEPPE UNGARETTI, *Il cinque maggio*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 616.

Cap. 5. L'innocenza ungarettiana e la lezione di Vico

Ungaretti non formula una definizione univoca o stabile del concetto di innocenza; come per il corrispettivo memoria, il significato varia, è differenziato da scritto a scritto; il modo per coglierne i tratti complessivi, allora, sarà di recuperare le numerose occorrenze e, considerando ognuna di queste un tassello, ricomporre il quadro che ne possa fornire un'idea più precisa. Sappiamo che Ungaretti pone la questione, come altri han fatto prima di lui, della rigenerazione della lingua (e con essa dell'uomo) in connessione con il recupero delle origini e di una condizione primigenia. L'innocenza – non è qui rilevante distinguere se essa sia predicato della lingua, dell'arte o della poesia – è dunque in stretta relazione con le origini, con il momento iniziale della civiltà umana, ed è analizzando le affermazioni fatte intorno alle origini della lingua che possiamo cogliere quei tasselli di cui dicevamo poco sopra. Tasselli, ossia termini che tra loro sono parzialmente sinonimi, che identificano in modo difettoso il più ampio e sfumato concetto di innocenza, che ne colgono alcune caratteristiche, ricomponendo le quali potremo meglio comprenderne l'articolazione.

Dice Ungaretti che, ai tempi di Tasso, l'italiano era già lingua dotta, una lingua che aveva raggiunto un ideale apice di sviluppo, dal cui culmine poteva solo declinare; infatti:

ci accorgiamo già forse un po' troppo che giunti a lui, l'italiano è già lingua dotta, non solo nobilitata dall'esperienza propria di più di due secoli, ma, recuperata intera la memoria dei suoi antichi studi, in possesso di tale energia da ritenersi capace di rendere semplici e favolose le proprie parole a furia d'artificio, d'arrivare a fare cioè per letteratura quanto poteva un Dante scrutando le cose, sforzandole a incarnare

un qualche suo concetto e a trasfigurarsi per grazia d'un'ingenuità ch'era vera e prodigiosa essendo sacri i tempi e ricchi naturalmente di primitivo prestigio⁴⁶⁵

Le parole innocenti della poesia sono dunque «semplici e favolose» e la lingua è dotata di grazia e ingenuità e Dante, chiosa Ungaretti, in quanto poeta delle origini, può fare con la lingua quanto facevano i primi poeti dell'umanità, come aveva teorizzato Vico. Risulta qui abbastanza evidente la rilettura delle origini della letteratura italiana, dell'operato del suo massimo artefice, attraverso il reimpiego di strumenti schiettamente vichiani: vengono attribuite a Dante (primo poeta, in senso cronologico, della letteratura italiana), le stesse possibilità assegnate ai primi uomini-poeti della *Scienza Nuova*, la stessa vicinanza alla natura e la stessa facilità di creare le parole di cui potevano avvalersi i primi popoli qui gode Dante, in tempi che, qui come là, erano «sacri». Inoltre,

quanto al carattere popolare d'una lingua letteraria, il Leopardi pensava giustamente che tale essa non poteva essere se non nel periodo delle origini. Ma una lingua poteva, nonostante visse da secoli, conservarsi in qualche modo sempre popolare, se come per l'italiano le sue forme si fossero dimostrate insofferenti di irrigidimenti convenzionali. E c'è sempre quella risorsa del primitivo, ma intesa con eleganza di spirito o disperazione d'animo, e non come tecnica delle balie ovvero poesia poetica del fanciullino⁴⁶⁶.

La lingua delle origini è lingua popolare, in senso etimologico s'intende, e, secondo Ungaretti, è caratterizzata da «eleganza di spirito». La lezione estetica di Leopardi, si sa, è fondamentale ma dietro alle parole con cui il poeta di Alessandria d'Egitto interpreta il marchigiano non si può ignorare la

⁴⁶⁵ GIUSEPPE UNGARETTI, [*Temì leopardiani: la solitudine umana*], in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 814.

⁴⁶⁶ GIUSEPPE UNGARETTI, [*I due articoli di Ludovico di Breme*] (1942-1943), in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. 840-841.

comune matrice vichiana. «

Non può essere” aveva dettato [Leopardi] “che la natura incorrotta, che il primitivo, che la candida semplicità, che la lezione de’ poeti antichi non v’abbia inebbrato mille volte di squisitissimo diletto”⁴⁶⁷

ove la «candida semplicità» altro non è che l’innocenza, come poi verrà ribattezzata da Ungaretti. Circa il rinnovamento della lingua all’insegna dell’innocenza è il professore sottolinea che

la canzone petrarchesca e l’ode dorica non scompariranno mai del tutto dai *Canti* leopardiani, ma gradatamente vi rimarranno come un’eco di giovinezza tanto più incantevole quanto più, eliminando ogni traccia di servile, insensato e inespressivo calco, essa verrà resa evidente dall’elegante evocazione da parte di una lingua consapevole che invecchiando ogni giorno di più, senza tregua si diversifica⁴⁶⁸.

La «giovinezza», altro vocabolo che denuncia il retroterra vichiano, ma anche leopardiano, di Ungaretti, è un’altra connotazione dell’innocenza, così come

tutte le volte che si sono avute, nella storia della letteratura italiana, delle riforme fondate su un ritorno metrico a Pindaro, a Orazio o a non so chi, a conti fatti, non ne abbiamo ricavato se non il solito endecasillabo o altri nostri versi tradizionali, ma ai quali era stato tolto, come nelle *Odi barbare*, non so quale naturalezza e fatalità storica⁴⁶⁹.

Cosa intenda qui Ungaretti con «fatalità storica» è difficile dire: probabilmente l’essere l’opera riuscita in un determinato tempo, il suo essere

⁴⁶⁷ GIUSEPPE UNGARETTI, *Rapporto con il Petrarca e introduzione al commento dell’«Angelo Mai»*, in IDEM, *Vita d’un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 856

⁴⁶⁸ Ivi, p. 862.

⁴⁶⁹ GIUSEPPE UNGARETTI, *Sulla metrica del Leopardi*, in IDEM, *Vita d’un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. 889-890.

intimamente espressione del tempo storico in cui è nata, di quelle condizioni sociali e umane che caratterizzano il momento in cui è stata composta. La naturalezza è un connotato dell'innocenza, è l'adeguamento della forma alle caratteristiche fisiche (di suono e di ritmo) di una lingua, che sono differenti in ogni epoca. Dal passo risulta chiaro il rimprovero che Ungaretti rivolge a chi ha operato il recupero del metrico antico, senza tenere conto di quella che è una delle doti principali della poesia delle origini: la «naturalezza»⁴⁷⁰.

Ungaretti, però, parlando del Romanticismo e della sua affermazione, come movimento artistico che modifica la sensibilità di un'epoca, grazie alle opere dei più grandi autori, sostiene che

c'è stato un Romanticismo, quello del Leopardi, che trovava invece la sua prima forza d'espansione in anni non lontani [...] Era un romanticismo che credeva nella novità della forma quando essa avesse saputo essere nuova e recare nello stesso tempo nel suo impeto la gentilezza dei suoi millenni di gloria⁴⁷¹.

Il passo interessa, ai fini del nostro discorso, perché afferma che la forma nuova della poesia deve «recare [...] la gentilezza», e la «gentilezza» è ancora un tratto dell'innocenza, qui nuovamente messa in relazione alla memoria

⁴⁷⁰ Si tenga presente che «Anche la letteratura di quei secoli [del Medioevo, che Ungaretti considera 'antichi'] sembra al Romantico [cioè anche a Ungaretti] tutta colma e splendente di naturalezza, perché è letteratura delle origini delle lingue romanze, e quindi non avendo esempi da imitare, è letteratura veramente di lingua viva, veramente di lingua parlata, nata non dalla tradizione delle opere letterarie ereditate, ma direttamente dall'animo del popolo; e popolo è natura», GIUSEPPE UNGARETTI, *Concetto di storia e storia letteraria*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit. p. 1011, che palesa l'insistenza sulla naturalezza come attributo dell'innocenza. In questo passo lo schema vichiano secondo cui alle origini si parlava una lingua naturale (che è lingua del popolo) e che considera la condizione umana molto vicina alla condizione di natura, è riproposto senza variazioni di rilievo; inoltre Ungaretti lo applica a quei secoli in cui s'innestano le origini delle letterature romanze. Sulla naturalezza della lingua primitiva, ideale Leopardi come di Vico, Ungaretti insiste anche in altri luoghi: «quella naturalezza nell'uso della parola che si riscontra nei primitivi, siano essi fanciulli o popolo, naturalezza dovuta al contatto diretto colle cose, e quindi col mistero delle cose stesse, naturalezza dalla quale una lunga tradizione di civiltà letteraria ci separa, e che possiamo illuderci di riconquistare solo per "eleganza"»; GIUSEPPE UNGARETTI, [*Sulle varianti all'«Angelo Mai»*], in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit. pp. 1099-1100.

⁴⁷¹ GIUSEPPE UNGARETTI, [*Il sentimento della durata in Leopardi*] - [*riepilogo*], in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 902. Il Romanticismo leopardiano che trova «la sua prima forza d'espansione in anni non lontani» è anche, va da sé, il romanticismo di Ungaretti.

culturale «dei suoi millenni di gloria». Ciò che intende fare Leopardi, nella interpretazione di Ungaretti, è

ringiovanire le parole accentuando l'impronta della civiltà letteraria che su di esse pesa, portando i vocaboli a riconquistare di freschezza e ingenuità [...] perché rimaste a lungo occulte, e perché ritrovate nell'occulto dell'essere d'una lingua, e perché testimonianze felici anche se amare, degli impetuosi, degli entusiastici atti dei giovani tempi⁴⁷².

Questo obiettivo leopardiano è anche il fine artistico che persegue Ungaretti, è ormai chiaro. «Freschezza e ingenuità» della lingua, peculiarità dei tempi in cui l'uomo viveva entusiasta e «impetuoso» (così dice Vico) sono altre connotazioni per definire l'innocenza.

È forse opportuno, a questo punto, ricomporre i tasselli, così da poter meglio osservare le connotazioni che, via via, Ungaretti ha attribuito al concetto di innocenza, spesso senza nemmeno nominarlo direttamente. L'innocenza della prima lingua, della lingua delle origini, l'obiettivo formale, ma non solo, che ogni poeta dovrebbe ottenere, è una lingua semplice (o caratterizzata da «candida semplicità»), favolosa (in senso etimologico, ossia lingua dei tempi delle favole antiche), dotata di grazia e ingenuità, accompagnata dalla «freschezza» del dettato, popolare e naturale (nell'accezione vichiana e leopardiana), elegante, dotata di «giovanezza» e «gentilezza». La maggior parte di questi termini, che di volta in volta sostituiscono l'innocenza, mostrano chiaramente la provenienza: le opere di Leopardi e di Vico. Ora, individuare Leopardi tra gli ispiratori della poetica ungarettiana è dir cosa risaputa. I risultati della nostra ricerca però ci suggeriscono che una volta che Ungaretti conosce a fondo il pensiero vichiano, e ciò accade nei primi anni Trenta, poco prima dell'avventura brasiliana, e l'approfondimento continua a San Paolo, attinge evidentemente in modo diretto al filosofo napoletano.

⁴⁷² Ivi, p. 1101.

Vocaboli come ‘semplicità’, ‘favolosa’, ‘ingenuità’, ‘popolare’, ‘naturale’, che nello *Zibaldone* assumono il ruolo di valori estetici cui tendere e quindi, in un certo senso, esterni all’opera e che l’opera dovrebbe incarnare, nella *Scienza Nuova* assumono l’ufficio ben più rilevante di componenti che determinano la natura dell’oggetto – la lingua –, caratteristiche determinanti il fenomeno, ruolo che nello *Zibaldone* non hanno. Come Vico, anche Ungaretti è un letterato che cerca le origini; questo atteggiamento di fondo emerge anche nello studio: la rilettura di Agostino è funzionale alla migliore comprensione della poesia petrarchesca, così la riscoperta di Vico, che è funzionale all’investigazione della poetica di Leopardi. Una volta identificata una delle fonti dell’estetica del suo maestro ottocentesco, non importa se mediata o meno da Rousseau e dagli *ideologues* francesi, Ungaretti attingerà direttamente a quella.

Abbiamo rilevato, però, che l’innocenza non è solo un attributo della poesia o dell’arte che abbia una validità estetica o formale; essa ha anche forti implicazioni etiche e morali; connotati che vanno ben al di là delle implicazioni estetiche che abbiamo appena segnalato. L’innocenza è anche caratteristica imprescindibile della lingua delle origini, la quale è lingua sacra, tanto per Ungaretti quanto per il suo ispiratore Vico. Ecco un altro punto sul quale andrà registrata una forte convergenza tra i due autori. Per mettere a fuoco la questione, però, è necessario fare un passo indietro e provare a reconsiderarla.

L’istante primordiale in quanto evento che genera, è l’istante di massima vicinanza alla natura, lo stadio di maggiore prossimità con la forza che tutto crea; tendervi significa tentare di riconquistare la «gioventù», fatta di slancio, di spontaneità e di libertà che animava i primi uomini e che è andata perduta; in un processo evolutivo che va da un punto di massima positività, l’origine appunto, ad un punto di massima negatività, che coincide con i tempi coevi,

un processo che riguarda il linguaggio ma anche l'uomo.

Quando Ungaretti, in molti interventi, cita la questione della lingua nell'Ottocento, affrontata sia da Manzoni che da Leopardi, propone quest'ultimo come colui che meglio di chiunque altro avrebbe avvertito l'esigenza di un ringiovanimento della lingua, da effettuarsi grazie ad un confronto serrato con la tradizione; in tutti questi interventi la lingua, per rigenerarsi, deve essere ricondotta alle origini, deve ricorrere ai modelli originari, deve confrontarsi con i grandi modelli della tradizione, deve rinnovarsi attingendo alle origini. Questa idea di un'origine che conserva il proprio significato, in cui è iscritto il senso delle cose, che determina come le cose saranno è, anche, vichiana⁴⁷³; certamente Ungaretti la rinviene nel *De antiquissima*, in quanto opera che prelude alla *Scienza Nuova*, un'opera che il poeta e professore presenta ai suoi studenti con queste parole:

Il libro è del 1710. Dall'etimologia di alcune voci latine, considerate pregne di senso filosofico, il Vico si propone, in quest'opera, di rintracciare le dottrine d'un'antica scuola filosofica italiana, molto più antica di Pitagora, rispetto alla quale la filosofia di Pitagora non sarebbe che un'eco tarda e fievole. Ecco affermarsi il pensiero delle origini, e l'idea che solo la parola, inscindibilmente legata al pensiero, simultanea al pensiero, autorità del pensiero, può conservare la rivelazione delle origini, e accumulare in sé, nello sviluppo e nell'arricchimento del suo significato, la profondità dell'uomo, la storia. Come da questo primo saggio, il Vico giunga alla sua teoria sull'origine del linguaggio considerato come un prodotto iniziale del sentimento e della fantasia, come giunga ai *Principi d'una scienza nuova*, pubblicati sul finire del 1725, sarebbe argomento che ci allontanerebbe di troppo da quello che ci siamo prefissi di svolgere⁴⁷⁴.

⁴⁷³ «L'atto del cominciare costituisce sempre un'operazione rischiosa e traumatica, in quanto si realizza sull'orlo del nulla e del caos, proprio mentre si abbandonano luoghi e tempi familiari e rassicuranti. D'altra parte la risalita all'istante unico e irripetibile dell'esordio, all'attimo che, preso come primo caposaldo di riferimento, genera la coscienza della diversità, consente l'individuazione di un vortice generatore di tutto il successivo flusso del divenire»: ANDREA BATTISTINI, *Introduzione a GIAMBATTISTA VICO, Opere*, cit., p. XI.

⁴⁷⁴ GIUSEPPE UNGARETTI, *Lingua, linguaggio e mito in Manzoni*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e*

Ungaretti, dunque, fa risalire a Vico e alla sua opera la prima correlazione del tema delle origini al linguaggio, proponendo il pensatore come colui che, per primo, affronta il tema nel suo nodo decisivo, colui che diffonde l'idea per cui solo la parola può conservare la rivelazione delle origini. Poche pagine dopo torna sull'argomento ed è anche più esplicito:

Molte volte nella storia noi osserviamo che lo spirito umano, sentendosi vecchio, tende a rinnovarsi, tende a ringiovanire, e vi tende facendo in un modo o nell'altro lo sforzo di riavvicinarsi alla natura. Come sia stato crudo questo sforzo nel '700, e nel pensiero e per gli avvenimenti che ha preparato, ne avremo un'idea fermandoci brevemente sulle conseguenze nel mondo della cultura del concetto vichiano delle origini. Per esempio, l'importanza che il Condillac dà nella sua filosofia, alla sensazione, dimostra come si preoccupi di mettere a contatto diretto della natura il pensare, di rendere fisico il pensare. Ora non è senza importanza il fatto che toccata l'idea di natura, si presenti, in Condillac, come già in Vico, l'idea delle origini e che quest'idea si connetta subito all'idea di linguaggio. Che il Condillac nel linguaggio vedesse un'invenzione dell'uomo e non un dono soprannaturale, come il Manzoni, non ha importanza. E non ha importanza che il Condillac non sapesse come il Vico abbracciare in una medesima legge di dinamismo biologico la storia degli individui e dei popoli e dimostrare il principio dell'identità d'ogni sviluppo umano; e rimanesse chiuso e perplesso nel suo psicologismo. L'importante è che col Vico, il linguaggio torni a legarsi all'idea di natura e origini. Così poteva nascere il Romanticismo, ma, come s'è già detto, non per colpa di Vico: per colpa dei suoi immediati interpreti. Come s'è già detto, il suo pensiero doveva aspettare la fine dell'800 per incominciare ad essere esattamente inteso, come il Leopardi doveva aspettare il dopoguerra per essere veramente capito⁴⁷⁵.

lezioni, cit., p. 601.

⁴⁷⁵ Ivi, p. 603; sono argomenti anticipati in una lezione precedente, anch'essa dedicata a Manzoni: GIUSEPPE UNGARETTI, *Scrittura, linguaggio e lingua in Manzoni*, in IDEM *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 592.

Da questo passo è sufficientemente chiaro che Ungaretti attribuisce al tema vichiano delle origini una notevole importanza, perché la consapevolezza della connessione fra linguaggio e natura, la sua elaborazione e indagine sono questioni su cui si era provato il Romanticismo. Il riferimento alla «fine dell'800» chiama in causa presumibilmente Francesco De Sanctis e, come questi ha per primo rivalutato il pensiero vichiano, Ungaretti avrebbe per primo fatto chiarezza sulla poetica di Leopardi; il quale, come Ungaretti sostiene reiteratamente, avverte il decadimento del linguaggio poetico coevo e vuole ringiovanirlo attingendo alle origini.

L'idea che il linguaggio sia legato alla natura nel suo momento iniziale è, dunque, un elemento su cui si fonda il tentativo messo in atto sia da Ungaretti sia da Leopardi di rinnovare la lingua poetica italiana⁴⁷⁶; un tentativo che, nella poetica del primo, poggia sull'idea vichiana delle origini. Questo tentativo, a suo dire, fu messo in atto anche da Manzoni i cui esiti, però, non furono felici poiché il tentativo non fu correttamente fondato sulla convinzione che la lingua italiana avesse già una sua unità nazionale:

Per la lingua, nel provare la necessità di tornare alle origini, di riavvicinare la lingua alla natura, di tornare alla lingua parlata, il Manzoni non commette l'errore dei Puristi [...]: sa bene che nella vita, uno è piccino una volta sola, e che, se lo è quando ha un anno, quando ne ha quarantacinque, ne ha quarantacinque suonati, e a novanta, bisogna che si rassegni a dare la buonanotte al mondo. E difatti il Purismo non ringiovaniva un corno. [...] Il Manzoni pensa invece ai dialetti, e fra i dialetti al toscano, e finalmente al fiorentino usato nella conversazione dalla borghesia di Firenze. L'errore del Manzoni fu di credere che, prima di lui, l'italiano non avesse già conquistato una propria unità. Eppure l'aveva veduta il fiorentino Dante.

⁴⁷⁶ Dice Ungaretti nel 1964, «anche noi viviamo [...] in pieno Romanticismo [...] Si chiama romantica, appartenente al Romanticismo, nostra, del nostro tempo che è principiato sul finire del Settecento, quella poesia che esprime il sentimento diffusosi in Europa che un periodo storico era giunto al suo termine, alla sua agonia, alla sua morte, e che la storia si stava rinnovando, che ricominciava, che tornava a colorirsi di giovinezza in altro modo»; GIUSEPPE UNGARETTI, *Leopardi alla Columbia University*, in IDEM *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. 1113-1114.

L'errore fu di credere che la lingua potesse incanalarsi in un dato *uso*, dimenticando così ciò che egli si proponeva di affermare, che cioè essa è un fatto vivo che molteplici circostanze possono influenzare e modificare⁴⁷⁷.

Il riferimento all'evoluzione del movimento purista paragonata alle età dell'uomo sembra qui un recupero di idee vichiane; ed è con una lente vichiana che Ungaretti interpreta il tentativo di Manzoni di ringiovanire la lingua, «di tornare alle origini, di riavvicinare la lingua alla natura». Perciò il ringiovanimento della lingua, per Ungaretti, si realizza se si torna alle origini; sono le origini che permettono di rimettersi in contatto con la natura genuina dell'essere. Il momento delle origini, dunque, ha implicazioni ontologiche, poiché nell'istante originario si stabiliscono le caratteristiche del fenomeno nascente; peculiarità che non sono solo di natura fisiologica ma anche morale. Infatti Ungaretti, proseguendo l'esposizione delle sua interpretazione del pensiero di Vico, afferma:

Ci preme, insomma, d'insistere su questo punto: che Vico arriva a considerare la storia come un fatto biologico, come un moto fatale e ritmico di continua creazione spirituale [...] La parola così è collocata nel suo valore originario, epico e politico⁴⁷⁸.

Per come Ungaretti legge il pensiero di Vico, dunque, la parola ha innegabili implicazioni morali⁴⁷⁹, perché ha valore civile e perché coinvolta in quel «moto fatale e ritmico di continua creazione spirituale» che è la storia. Infatti, ancora sulla scorta del pensiero di Vico:

Ecco affermarsi il pensiero delle origini, e l'idea che *solo la parola*, inscindibilmente

⁴⁷⁷ GIUSEPPE UNGARETTI, *Scrittura, linguaggio e lingua in Manzoni*, in IDEM *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. 605-606 (corsivo originale).

⁴⁷⁸ Ivi, p. 602; anche queste frasi sono anticipate in GIUSEPPE UNGARETTI, *Scrittura, linguaggio e lingua in Manzoni*, in IDEM *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 593.

⁴⁷⁹ «C'è dunque una prima conoscenza morale, che scaturisce dalla fantasia e dalla memoria» dice Ungaretti chiosando Vico, GIUSEPPE UNGARETTI, *Influenza di Vico sulle teorie estetiche d'oggi*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 344.

legata al pensiero, simultanea al pensiero, autorità del pensiero, *può conservare la rivelazione delle origini, e accumulare in sé*, nello sviluppo e nell'arricchimento del suo significato, *la profondità dell'uomo*, la storia⁴⁸⁰.

La legittimità della lettura ungarettiana è confortata dalle affermazioni, successive di qualche decennio, di Pagliaro, secondo il quale già nel *De constantia iurisprudenti*⁴⁸¹ Vico «qualifica la poesia in base al linguaggio, in cui essa si dispiega. Si tratta di un particolare linguaggio, per attuare il quale è indispensabile abbandonare la lingua comune fatta di valori saputi, e così riprendere direttamente il contatto con il reale, in modo che il mondo affettivo e fantastico, che si crea in tale rinnovata infanzia dello spirito, si esprima con la raccolta potenza espressiva di segni, nei quali si rifletta la vivezza dell'ontologia. È questa la nuova poetica che il Vico avanza, in base ai suoi nuovi principi; non si può non riconoscere in essa una veracità essenziale, che la pone nella luce di una sorprendente modernità»⁴⁸².

È dunque nel particolare linguaggio (poetico) dei primi uomini che è possibile riprendere il contatto con «il reale» ed è nella potenza espressiva dei segni che si può dispiegare la «vivezza dell'ontologia»; ma riprendere contatto con «il reale», come dice Pagliaro, o riavvicinarsi alla natura, come dice Ungaretti, non ha solo l'effetto di ringiovanire formalmente la lingua, ma ha la pretesa, nella lettura di Ungaretti, di recuperare l'istanza morale insita nel linguaggio. Il ritorno alle origini del linguaggio significa anche recuperare l'innocenza dello sguardo dell'artista, un'innocenza che non può non avere risvolti morali, anzi: religiosi. La poesia, per come la intende Ungaretti, ha una funzione religiosa: di metterci in contatto col divino, come dice fin da *Barbe finte*:

⁴⁸⁰ GIUSEPPE UNGARETTI, *Lingua, linguaggio e mito in Manzoni*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 601 (corsivi nostri).

⁴⁸¹ «con il quale si può considerare già nata la 'scienza nuova' [...] non per nulla il capitolo primo» della seconda parte, intitolata *De constantia philologiae*, «porta il titolo *Nova scientia tentatur*»; ANTONIO PAGLIARO, *Lingua e poesia in G. B. Vico*, in IDEM, *Altri saggi di critica semantica*, cit., p. 345.

⁴⁸² Ivi, p. 350.

Infatti nella poesia italiana le cose sono avvenute così, facendo un discorso da poeta: c'è stato un tempo nel quale i poeti, come tutti i loro contemporanei, non solo credevano nel soprannaturale, ma sapevano esattamente com'era fatto e potevano facilmente rappresentarlo. A poco a poco nasce il sospetto che quel soprannaturale non sia che immagine della natura. Mettiamo che il sospetto sia nato col Petrarca. Da quel momento non s'è più pensato che Dio si facesse natura perché l'uomo, a suo agio, lo potesse interpretare. La poesia cessò d'essere verbo del Signore. Ogni oggetto tornò a prendere, insieme all'uomo, il suo carattere di creatura, e la divinità, allontanatasi, tornò ad essere l'inconoscibile⁴⁸³.

Queste frasi, del 1926, lasciano intuire una conoscenza di Vico, pur non approfondita, anteriore agli anni Trenta⁴⁸⁴ (certamente anche per effetto del saggio crociano, che è del 1911, ma non solo: abbiamo già rilevato che Papini in particolare ma, più in generale, l'ambiente vociano furono estimatori del filosofo napoletano). Il poeta, proprio sulla scorta di Vico, ritiene che nell'epoca mitica in cui vissero i primi uomini, tutti i fenomeni che non avevano una spiegazione plausibile, ed erano la grandissima maggioranza, erano considerati manifestazione di interventi divini; l'evoluzione del sapere ha contribuito ad invalidare molte di quelle spiegazioni, togliendo molta dell'aura magica e divina, che le ricopriva. Se però rimaniamo al contatto fra gli uomini, poeti o meno, e il divino possiamo facilmente verificare che Vico aveva già affermato l'estrema vicinanza fra i primi uomini e gli dei, dal momento che una delle «particolarità [che] la storia favolosa ci narra [è] che gli dei praticavano in terra con gli uomini»⁴⁸⁵. Affermazioni che vanno intese

⁴⁸³ GIUSEPPE UNGARETTI, *Barbe finte*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 120-121. Le stesse frasi sono ripetute in *Innocenza e memoria*.

⁴⁸⁴ La spia potrebbe essere la frase «come tutti i loro contemporanei». Infatti essa lascia intendere che non solo i poeti ma tutti gli individui dell'età delle origini potessero, poeticamente, rappresentarsi il soprannaturale, ossia il divino; tesi che ricorda le affermazioni vichiane circa gli dei che «praticavano» in terra con gli uomini.

⁴⁸⁵ GIAMBATTISTA VICO, *Opere*, cit., pp. 469; ribadito in un altro passo, secondo cui nell'«età dell'oro de' greci, [...] gli dei praticavano in terra con gli uomini», ivi p. 583.

come abbiamo appena detto: la grande fantasia dei primi uomini faceva interpretare loro ogni evento inspiegabile come manifestazione del divino che la animava. Infatti Vico sostiene che per i primi uomini, bestioni rozzi ma dotati di una «corpulentissima fantasia», tutto ciò che non potevano spiegarsi era ‘divino’, che poco si discosta da ‘magico’; e ‘divina’ era anche la loro poesia⁴⁸⁶; tali primi uomini non erano solo poeti ma parlavano una lingua sacra; non solo erano calati in una dimensione prossima alla divinità, erano a stretto contatto con «gli dei [che] praticavano in terra con gli uomini»; in più, sostiene Vico, l’origine di ogni civiltà è segnata dall’insorgere della religione. In Vico quindi le origini dell’umanità sono caratterizzate dal contatto col divino, sono intimamente religiose. Ungaretti, fra queste molteplici connotazioni in senso religioso della temperie delle origini, da poeta, privilegia le implicazioni linguistiche e le ricadute che un eventuale ritorno a quella temperie, per quanto possibile, può avere per l’individuo. Ribadisce infatti l’idea che il ritorno alle origini deve, pena l’inutilità del tentativo, causare un ringiovanimento della lingua e dell’uomo, un recupero dell’innocenza morale. È molto probabile che questo mito si possa far risalire, tra le fonti ungarettiane, a Platone e alla speculazione cristiana e, non a caso, è un’idea latente anche in Vico, come ha ben notato Battistini⁴⁸⁷, probabilmente proprio in virtù della predilezione vichiana per il filosofo ateniese, condivisa da Ungaretti.

⁴⁸⁶ «Questa fu la loro propria poesia [...] nata da ignoranza di cagioni [...] Tal poesia incominciò in essi divina, perché nello stesso tempo ch’essi immaginavano le cagioni delle cose, che sentivano ed ammiravano, esser dèi»; *ivi*, p. 570.

⁴⁸⁷ «Molti altri pensatori che cercano la più matura sapienza filosofica guardano al tramonto, al crepuscolo quando finalmente si alza in volo l’uccello di Minerva [...] Per reagire alla vecchiaia di oggi, prodotta da un uso eccessivo della ragione, Vico chiede aiuto alla retorica allo scopo di fare sulla nostra mente un’opera di ringiovanimento, attraverso un ritorno alle invenzioni fantastiche dell’infanzia dell’umanità»; ANDREA BATTISTINI, *La retorica vichiana tra ermeneutica e antropologia*, in *IDEM, La sapienza retorica di Giambattista Vico*, Napoli, Angelo Guerini e Associati, 1995, pp. 77; la stessa idea è ribadita poi con queste parole: «l’uomo moderno [secondo Vico], se non vuole essere ridotto al silenzio da quello che hanno già detto gli altri, deve compiere in se stesso un’opera di ringiovanimento ermeneutico e linguistico che è soprattutto una purificazione, ottenuta con una critica negativa che consente di spogliarsi del presente [...] Alla vecchiaia di oggi, causata da un uso ipertrofico della ragione, si deve reagire immergendosi nelle sublimi invenzioni dell’infanzia dell’umanità» ANDREA BATTISTINI, *Intertestualità e «angoscia dell’influenza»: Vico lettore agonistico*, in *IDEM, La sapienza retorica di Giambattista Vico*, *cit.*, pp. 127 e 128).

Andrà notato che Vico non si limita a sostenere che le origini della storia dell'umanità sono connotate dalla religiosità, dal rapporto (che sottintende la vicinanza) col divino, dalla comunione degli uomini con gli dèi; egli sostiene che la «prima natura» degli uomini fu «divina», come è affermato nel § 916 della *Scienza Nuova*:

La prima natura, per forte inganno di fantasia, la qual è robustissima ne' debolissimi di raziocinio, fu una natura poetica o sia creatrice, *lecito ci sia dire divina*, la qual a' corpi diede l'essere di sostanze animate di dèi, e gliela diede dalla sua idea. La qual natura fu quella de' poeti teologi, che furono i più antichi sappienti di tutte le nazioni gentili, quando tutte le gentili nazioni si fondarono sulla credenza, ch'ebbe ognuna, di certi suoi propri dèi⁴⁸⁸.

In altri passi della sua opera maggiore Vico ribadisce l'interpretazione in chiave religiosa dei primi tempi; in parte abbiamo già detto: l'ignoranza dei primitivi li spingeva ad interpretare come divino ogni evento che non sapevano spiegarsi altrimenti; aggiungiamo che una divinità, Giove, è la causa prima dell'inizio del processo di civilizzazione, infatti per Vico la religione è un reage fondamentale nel processo di nascita della società umana, si vedano almeno la Dignità XXIV: «La religion ebraica fu fondata dal vero Dio sul divieto della divinazione, sulla quale sursero tutte le nazioni gentili» e la Dignità XXX: «Queste tre dignità [XXVIII, XXIX e XXX] stabiliscono che 'l mondo de' popoli dappertutto cominciò dalle religioni: che sarà il primo degli tre principi di questa Scienza»⁴⁸⁹.

Che la nascita dei primi consorzi umani fosse caratterizzata da forte senso religioso e spiccata sensibilità verso il divino □ caratteristica che accomuna tutte le attività dei primi uomini □ è un'idea che Vico formula già

⁴⁸⁸ GIAMBATTISTA VICO, *Opere*, cit., p. 859 (corsivo nostro).

⁴⁸⁹ Ivi, p. 505 e 507.

nell'elaborare la *Scienza Nuova prima*: subito dopo la dedica, infatti, Vico propone un breve sommario di ognuno dei cinque libri che compongono l'opera e, in testa a questi sommari, pone un'*Idea dell'opera* che illustra come, nelle pagine successive, «si medita una Scienza d'intorno alla natura delle nazioni, dalla quale è uscita l'umanità delle medesime, che a tutte cominciò con le religioni e si è compiuta con le scienze, con le discipline e con l'arti»⁴⁹⁰. Nel corso dell'esposizione dell'opera Vico però spiega anche come intende la lingua dell'età degli dei, in una formulazione diversa – più sintetica e semplice – rispetto a quella che leggiamo nella *Scienza Nuova 1744* dove i medesimi concetti risultano distanziati e sparsi per le sopravvenute diverse esigenze argomentative e strutturali. Il § 303 della *Scienza Nuova prima* infatti recita:

Anzi senza religioni non sarebbero nate tra gli uomini né meno le lingue per quello che sopra si è ragionato: che non possono gli uomini avere in nazioni convenuto se non saranno convenuti in un pensiero comune di una qualche divinità. Onde dovettero le lingue necessariamente incominciare appo tutte le nazioni d'una spezie divina. Nel che, come abbiamo nel capo antecedente dimostro per l'idee, così qui troviamo che per le lingue si distinse l'ebraica da quella delle genti: che l'ebraica cominciò e durò lingua d'un solo Dio⁴⁹¹.

Per Vico, dunque, le origini sono fortemente connotate dal divino e, come legge anche Battistini nei luoghi che abbiamo citato, propone il ritorno alle origini, ai modelli antichi, per rivitalizzare una tradizione che, nelle opere letterarie a lui coeve, dimostra di languire e di essere incapace di proporre opere al passo con i tempi. Questa idea del ritorno alle origini per ringiovanire la propria lingua, per ridonarle innocenza, è uno dei punti fissi anche dell'estetica ungarettiana, come è ormai noto. In uno dei passi a commento del *Discorso storico di un Italiano intorno alla poesia romantica* (uno dei

⁴⁹⁰ GIAMBATTISTA VICO, *Opere*, cit., p. 979 (corsivo nostro).

⁴⁹¹ Ivi, p. 1127.

numerosi passi in cui è difficile distinguere se Ungaretti stia commentando il testo o si produca in autoesegesi) il poeta e professore dice:

Leopardi [...] volendosi rappresentare il corso storico d'una civiltà al lume d'una tradizione letteraria, lo concepisce sottoposto, per potersi manifestare, al commercio coi sensi, come un qualsiasi ente fisico. [...] E, poiché si prefigge di giungere a un uso personalissimo della propria lingua, il tormentato poeta invita se stesso a immedesimarsi nel corpo vetusto, a riviverne a una a una le epoche sino a incontrarne la fanciullezza, non per diminuirgli l'età, il che sarebbe mostruoso, anzi per averne l'intera esistenza presente e riscattarne, colla memoria della naturalezza dei pensieri e delle immaginazioni del primo tempo, il peso degli anni sempre più grave nel progresso dei secoli. Al medesimo modo, nell'esperienza strettamente personale di ciascuno di noi, i nostri atti infantili ci tracciano nel ricordo come la linea più sincera e felice del nostro operare. Il Leopardi non era diverso dagli altri romantici, e sentiva bene che in Europa era scoppiata una lunga calamità, e che le forme in rivolgimenti tremendi si sarebbero rinnovate o sarebbero andate distrutte; ma non poteva consentire all'idea che raccogliendo le più ridicole e superstiziose opinioni e novelle solo perché popolari o facendo incetta di fole forestiere perché tali, la poesia italiana avrebbe ammassato cibo miracoloso buono a ridonarle il colorito della gioventù, a farle ritrovare naturalezza e magari anche innocenza⁴⁹².

Per Ungaretti, dunque, tornare alle origini è una necessità che inerisce alla poetica, necessaria a ridonare alla lingua quella indispensabile «giovanezza», quell'innocenza, che la renderebbe unica. Ma c'è di più: per Vico la lingua dei primordi era «sagra» (e i primi poeti 'teologi'), dato che sostiene che «la prima [lingua era] geroglifica ovvero per caratteri sagri»⁴⁹³, affermazione poi ribadita nella *Degnità XXVIII* («la lingua geroglifica ovvero sagra»)⁴⁹⁴.

I primi popoli, dunque, vivevano immersi in una dimensione religiosa e il

⁴⁹² GIUSEPPE UNGARETTI, *Immagini del Leopardi e nostre*, cit., p. 433.

⁴⁹³ GIAMBATTISTA VICO, *Opere*, cit., p. 461.

⁴⁹⁴ Ivi, p. 506. A cui si può aggiungere che «prima tra loro [nazioni gentili] nacque la poesia divina: dopo, l'eroica»; ivi, p. 512 (*Degnità XLIV*)

linguaggio, formidabile strumento che in quell'epoca essi stanno forgiando, è sacro. La parola che essi impiegano per riconoscere il mondo che li circonda non è solo naturale, spontanea, propria: è anche sacra. L'influenza della lezione vichiana, pur combinata con quella di altri autori, si nota anche in una dichiarazione d'intenti poetici (ancora una volta mascherata da commento al lavoro altrui) che svela il progetto ungarettiano:

Per riaprire il futuro alla poesia rituffandolo nel passato, anche in quello antichissimo e mescolato con *le origini sacre della parola*, Mallarmé come Baudelaire, sforzandosi di dare al Romanticismo giusti limiti non poteva se non seguire l'esempio del Leopardi, voglio dire del maggiore poeta moderno, se non del solo veramente grande⁴⁹⁵.

Sempre in *Rapporto con il Petrarca e introduzione al commento dell'«Angelo Mai»*, riprendendo alcune annotazioni leopardiane sulla 'familiarità' di alcuni vocaboli, Ungaretti specifica in quale senso vada intesa questa connotazione; come si noterà leggendo, il concetto di 'familiarità' leopardiano, come lo propone Ungaretti, è debitore delle teorie vichiane ed è implicato con le origini del linguaggio, che anche Ungaretti intende sacre, come abbiamo appena visto e come qui viene ribadito. Tale caratteristica, infatti,

è una dote che permette all'espressione di tornare in contatto diretto con le cose e quindi con il loro mistero; è la dote che permette di ricondurre il linguaggio a quel punto dove, non essendo ancora separato dalle cose stesse da millenni di arte e di incrostazioni di convenzionalismi rettorici, è affidato a momenti di puro prodigio. La familiarità è la principale dote degli scrittori agli esordi d'una storia letteraria, ed essa si lega all'idea che il Leopardi si faceva del primitivo.

Tale idea leopardiana del primitivo, come abbiamo visto, è un'idea intrisa di

⁴⁹⁵ GIUSEPPE UNGARETTI, *Rapporto con il Petrarca e introduzione al commento dell'«Angelo Mai»*, cit., p. 863 (corsivo nostro).

suggerzioni vichiane. Infatti è ribadito poco dopo:

Per intendere ancora meglio il significato di familiare [...] abbiamo già osservato che egli [Leopardi] pensa a proposito della proprietà delle parole che le più familiari sono le più proprie perché gli scrittori antichi che le usavano erano più vicini alla loro formazione e alla determinazione del loro significato, perché essi le usavano non per lusso, ma per bisogno o per utile⁴⁹⁶.

In questa rilettura delle pagine zibaldoniane, dunque, Ungaretti lascia emergere quanto di vichiano può riscontrare: l'idea dell'inarrivabilità degli autori antichi, che erano più vicini, per natura, alla formazione dei termini; e l'uso che essi facevano di tali termini perché, in qualche modo, costretti dall'esigenza di dar forma al mondo che andavano scoprendo⁴⁹⁷. Tale familiarità, aggiunge poco dopo, è «suscitata, rivelata da naturale assuefazione alle cose» ed «è insieme cordiale e magica e apocalittica come nel loro modo d'essere sono le cose»⁴⁹⁸ ma, poco prima, aveva detto che la familiarità è la *summa* delle doti che la parola primitiva aveva ai tempi in cui si esprimevano i poeti antichi; essa permette il contatto vero con le cose, con il loro mistero; essa permette di ricondurre il linguaggio «a momenti di puro prodigio»; inoltre le parole più familiari sono le più proprie (esattamente come sostiene Vico). Non è difficile, ci pare, ritrovare in queste formulazioni della sacralità della prima parola, della parola originaria, l'influenza di Vico⁴⁹⁹.

⁴⁹⁶ Ivi, p. 865

⁴⁹⁷ Le parole di Ungaretti sembrano prese a prestito direttamente da una pagina dello *Zibaldone*, la 1483: «Non la maggior diligenza dunque, ma l'esser gli scrittori antichi più vicini alle prime determinazioni de' significati e formazioni delle parole, e il formarne essi stessi, non per lusso, che gli antichi non conoscevano, ma per bisogno, o per utile, fanno ch'essi si riguardino e siano veri modelli della proprietà delle voci e dei modi. E infatti la diligenza che vien dall'arte come pur la produce, è in ragione inversa dell'antichità».

⁴⁹⁸ GIUSEPPE UNGARETTI, *Rapporto con il Petrarca e introduzione al commento dell'«Angelo Mai»*, cit., pp. 865-866.

⁴⁹⁹ Ivi, p. 865. Non deve stupire che Ungaretti legga Leopardi alla luce di Vico; un indizio ulteriore si nota nel commento al passo in cui il poeta marchigiano parla della fortissima impressionabilità dei fanciulli; Ungaretti conclude così: «a questo modo vengono dividendosi nello spirito del Leopardi due momenti: un momento dell'immaginazione veramente forte, verde, feconda, creatrice, fruttuosa, legata per estremo impeto d'azione al sentimento, momento proprio ancora dei

Che il discorso su Leopardi sia anche un autocommento è confermato dalle parole finali della lezione:

Molta poesia venuta dopo di lui [Leopardi], la migliore poesia venuta dopo di lui, s'è fondata su ricerche analoghe. Ma solo la sua che, nello spavento della bellezza, scioglieva ogni ironia e si rigenerava e tornava a farsi *veramente iniziale e sacra*; ma solo la sua, nel porre in contatto così intimo, straziante e prodigioso, innocenza e memoria, non era mai né strana né orrida né minimamente turbata da indecenze; ma sempre innalzata in un disegno eroico⁵⁰⁰.

Queste parole sono la conferma del tentativo «eroico» (ancora sotto il segno, anche, di Vico) di ricercare una lingua sacra⁵⁰¹, come anche Vico definiva la lingua delle origini; una lingua tale per cui l'aspetto originale, veramente innovativo, del quale Ungaretti si attribuisce il merito, è «il valore religioso della parola»⁵⁰².

Questa accentuazione del valore religioso della parola che Ungaretti propone⁵⁰³ non può non essere declinata in senso cristiano, come si capisce

fanciulli e del popolo, e un momento degli affetti e della malinconia: un momento omerico e un momento petrarchesco»; ivi, p. 867. È evidente che i due 'momenti' leopardiani, come li definisce Ungaretti, sono all'insegna di Vico: il primo è caratterizzato dalla forte immaginazione legata al sentimento dei fanciulli e del popolo; il secondo è caratterizzato, sempre secondo Ungaretti, da una rilettura in chiave sentimentale dell'autore greco, fulcro dell'indagine poetica vichiana, GIUSEPPE UNGARETTI, *Idee del Leopardi intorno ad usi della lingua, e prime indicazioni sulla metrica delle canzoni e sul rapporto col Petrarca*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. (790-791).

⁵⁰⁰ GIUSEPPE UNGARETTI, *Rapporto con il Petrarca e introduzione al commento dell'«Angelo Mai»*, cit., p. 870.

⁵⁰¹ «Il problema della risacralizzazione del linguaggio stesso era il tema principale del suo autocommento», MARGARET BROSE, *Ungaretti e l'autocommento: La terra promessa come Harmonium*, in «Critica del testo», 2001, 2, pp. 431-459; poi in *Il commento e i suoi dintorni*, a cura di Bianca Maria Da Rif, con una nota di Guido Capovilla, Milano, Guerini e Associati, 2002, pp. 298-322 : 309.

⁵⁰² «La poesia italiana odierna [la poesia di Ungaretti] forse ha accentuato, rispetto al Leopardi, il valore religioso della parola, come le circostanze, fattesi più tragiche oggi, comandavano»; GIUSEPPE UNGARETTI, *Rapporto con il Petrarca e introduzione al commento dell'«Angelo Mai»*, cit., p. 870 (corsivo nostro).

⁵⁰³ Per quanto riguarda la poesia come forma di conoscenza che attinge alle origini dell'umanità, al rapporto privilegiato che l'uomo aveva con Dio, per coglierne la scintilla divina che ancora alberga in ogni individuo, si veda il passo: «dunque il primo modo di conoscere dell'uomo è la poesia: è il suo modo innato di avere nozione di ciò che nella natura permane immortale, e vedremo che sarà anche il suo supremo modo, quando l'uomo stesso avrà saputo fare in sé luce completa sino ad immedesimarsi nella poesia ed essere, per conseguita potenza morale e per possesso di chiaro intelletto, un libero uomo»: la poesia che rende libero l'uomo è la poesia che gli permette di

dalle parole che, in *Sul frammento «Spento il diurno raggio in occidente» II*, Ungaretti usa per esporre la teoria della reminescenza platonica, intimamente connessa al ricordo e alla memoria, abbracciandola *in toto* contro Freud. La sua interpretazione è però nettamente cristianizzata, come si può evincere dalla frase «la reminescenza più conturbante e più fertile d'umana attività, è quella d'uno stato perfetto della natura dalla quale l'uomo e il mondo sarebbero decaduti in seguito a una colpa da espiare»⁵⁰⁴ in cui è chiaro il riferimento alla vicenda biblica della cacciata di Adamo e del conseguente peccato originale. Montefoschi dice giustamente, a proposito di *Sul frammento «Spento il diurno raggio in occidente» I* □ pagine evidentemente legato a quella che abbiamo appena citato e di cui, probabilmente, era parte □ che essa «rappresenta uno dei momenti più intensi della lettura leopardiana dell'Ungaretti professore e insieme uno degli scritti a più alto grado di autoreferenzialità del poeta, nel periodo della gestazione di immagini ed emblemi della *Terra Promessa*»⁵⁰⁵. Giusta questa affermazione, infatti, la frase «Per un poeta della sua natura si tratterà di dare alle cose una potenza espressiva tale nelle parole, ch'esse appaiono come all'agricoltore primitivo, sacre»⁵⁰⁶, deve essere intesa come dichiarazione di intenzione poetica, come la dichiarazione di un intento da perseguire. Ungaretti cioè vuole dare alla propria parola la potenza espressiva della parola sacra⁵⁰⁷. L'intento di raggiungere la sacralità nella parola poetica è

conoscere quanto nella natura, anche la sua natura di uomo quindi, «permane immortale»; GIUSEPPE UNGARETTI, *Commento al canto primo dell'«Inferno»*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 370. L'articolo è del 1952, datato quindi ad un periodo in cui Ungaretti conosceva bene l'opera di Vico.

⁵⁰⁴ GIUSEPPE UNGARETTI, *Sul frammento «Spento il diurno raggio in occidente» II*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 946.

⁵⁰⁵ PAOLA MONTEFOSCHI, *Note e notizie sui testi. Parte I. Pagine raccolte dall'autore*, in GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 1502; anche a proposito di *Sul frammento «Io qui vagando al limitare intorno»*, una lezione elaborata nello stesso periodo delle due dedicate al frammento *Spento il diurno raggio* (1946-1947) che con esse forma una triade coerente, Montefoschi commenta: «Anche in questo testo si sorprende dunque [...] un importante gesto di riconoscimento e di autodeterminazione, attraverso Leopardi, di Ungaretti»; *ivi*, p. 1499.

⁵⁰⁶ GIUSEPPE UNGARETTI, *Sul frammento «Spento il diurno raggio in occidente» I*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 944. Si segnala qui uno dei rari casi in cui il poeta di Recanati è fatto oggetto di un cenno di dissenso da parte di Ungaretti: «Quando spezza il frammento al punto di / ed ella era di pietra / l'innocenza è raggiunta, l'innocenza del sogno; ma la memoria, nemmeno con l'abilità d'un Leopardi del 1835, non poteva ancora qui arrivare a trovare inserimento»; *Ibidem*.

⁵⁰⁷ «Ungaretti sentiva che il ruolo della poesia era quello di riunire la parola dell'uomo alla

di marca vichiana, come rivela anche l'esempio agreste a cui Ungaretti ricorre, che pare suggerito da alcuni passi della *Scienza Nuova*. Ungaretti riconosce a Vico di aver avuto un'influenza importante nella propria poetica: in [*Sull'insegnamento umanistico*], un testo non datato ma del periodo brasiliano, Ungaretti afferma che

G. B. Vico colla *Scienza Nuova* stabilisce sino dal 1725, le grandi linee ideologiche sulla storia, la natura, il concetto delle origini, il concetto di stile, il linguaggio, sulle quali si muoverà quasi un secolo dopo il Romanticismo, e non solo il Romanticismo, ma il secolo XIX e noi stessi!⁵⁰⁸

Come avevamo già avuto modo di osservare, Giambattista Vico è dunque considerato da Ungaretti una delle radici che alimentano la poetica di Leopardi e, soprattutto, la propria. Non solo perché Vico è l'iniziatore del movimento romantico, come più volte ribadisce il poeta, non solo perché le sue teorie influenzano le poetiche di Leopardi e di Ungaretti stesso, ma anche perché, aggiungiamo noi, quest'ultimo elabora una concezione della parola poetica che è debitrice nei confronti della speculazione vichiana, proprio per la sacralità che il filosofo napoletano postula e che Ungaretti accoglie, pur declinandola come suggerisce la sensibilità di autore del XX secolo. Non solo, dunque, secondo Ungaretti, la poesia rende l'uomo libero perché gli permette di cogliere ciò che nella sua natura «permane immortale»⁵⁰⁹ ma, attraverso la parola che è considerata sacra⁵¹⁰, permette all'uomo, prima

Parola di Dio [...] Ungaretti si dedicò consapevolmente al recupero della funzione sacra del linguaggio nello stesso momento in cui si dedicò alla composizione della *Terra Promessa*, MARGARET BROSE, *Ungaretti e l'autocommento*, cit., p. 299 e 317.

⁵⁰⁸ GIUSEPPE UNGARETTI, *Sull'insegnamento umanistico*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. 1093-1094.

⁵⁰⁹ GIUSEPPE UNGARETTI, *Commento al canto primo dell'«Inferno»*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 370, ma si veda anche qui la nota 62.

⁵¹⁰ Che la parola poetica, per Ungaretti, abbia origine sacra lo si evince da un altro passo preso dal *Commento al canto primo dell'«Inferno»*: «La parola [...] per Dante [...] gli giunge, per iniziarlo a umanità e a poesia, anteriore all'uomo stesso, sacra, radicata nel mistero della natura, sostanza stessa della coscienza, anche se essa non sarà profferita dall'uomo e non sarà da esso udibile se non quale umano strumento della storia»; ivi, p. 372.

ancora di conquistare la libertà, di sciogliere i vincoli che lo legano alla sua animalità. Il tema è stato oggetto di numerose attenzioni nel corso dei secoli ma le parole usate da Ungaretti lasciano trasparire l'influenza del filosofo napoletano; si legga il passo:

Nella sua prima esperienza d'ordine naturale [...] con la sua sola "sensibilità" l'uomo conquista la sua prima misura, e impara, in seguito al primordiale moto di poesia dell'essere umano, che in sé possiede un'umanità da conquistare e un'animalità con i suoi inganni [...]. Incomincia ad essere uomo, ad essere poeta, quando ha fatto in sé qualche luce, quando in sé ha rotto e annientato l'inconscio della bestia⁵¹¹.

In termini simili si era espresso Vico anche se, ovviamente, dobbiamo tenere conto dell'ascendente che su entrambi gli autori, Vico e Ungaretti, ha esercitato la lunga tradizione speculativa cristiana. Certamente espressioni come 'inganni dell'animalità', 'fare luce in sé' o il paragone uomo-bestia rimandano a letture di testi religiosi, dei Padri della Chiesa o dei mistici, ma l'immagine di un uomo che incomincia ad essere tale «in seguito al primordiale moto di poesia dell'essere umano» è evidentemente vichiana.

Del resto, da quanto si evince dalle parole che Ungaretti dedica a Mallarmé e Valéry:

il difetto di quei due poeti, sebbene siano arrivati ad opere di altissimo tono, sarebbe al lume di Vico dovuto, non alla loro angoscia di purezza nell'espressione, quanto al loro trascurare interamente il processo morale al quale tale purezza morale deve collegarsi per essere veramente tale⁵¹².

Il difetto dei due poeti è di trascurare il processo morale a cui l'innocenza (evidente sinonimo della «purezza morale») deve collegarsi, alla limpidezza

⁵¹¹ Ivi, p. 373-374. Si veda il lavoro di NICOLA PERULLO, *Bestie e bestioni. Vico e il problema dell'animalità*, «Bollettino del Centro di Studi Vichiani», 28-29 (1998-1999), pp. 91-119.

⁵¹² GIUSEPPE UNGARETTI, *Influenza di Vico sulle teorie estetiche d'oggi*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 359.

dell'espressione a cui deve portare il processo di risalita fino alle origini della lingua. Tale difetto però, e questo è della massima importanza per il nostro discorso, è colto da Ungaretti «al lume di Vico». Vico è, dunque, per il poeta italiano, anche un maestro morale. Se la lezione vichiana è anche una lezione morale, siamo autorizzati a pensare che l'influenza di Vico possa andare oltre l'ascendente, innegabile, esercitato sul piano estetico e che il tentativo di ottenere una lingua sacra, primordiale, in contatto con il divino nasca da una suggestione avuta dalla lettura delle teorie vichiane. Infatti

l'idea della purezza è precisamente uno dei miti della poesia moderna italiana, perché appunto tiene conto del valore estetico della poesia, ma anche perché nello stesso tempo usa la poesia come un atto di purificazione morale. Se la poesia non fosse per il poeta atto di progresso nella conoscenza morale, se la poesia non gli servisse di costante perfezionamento morale come uomo, egli non sarebbe un poeta ma un perdigiorno⁵¹³.

Secondo Ungaretti uno dei risvolti della lezione di Vico consiste nella possibilità di attribuire un nuovo valore al mito, così che la «vera tragedia della parola»⁵¹⁴ possa essere scongiurata. Il rimedio, come abbiamo già rilevato altrove, è quello di riportare la parola alla sua funzione primitiva di tramite col divino, non nel modo del paganesimo classico ma secondo il nuovo insegnamento del cristianesimo. La lezione di Vico, secondo Ungaretti, è lo snodo storico di questa svolta poiché il filosofo è l'autore che rivaluta il mito e, rileggendolo in una chiave antropologica mai tentata prima, elabora gli strumenti teorici che rendono possibile la conciliazione del valore epico del mito con la sacralità dell'*ethos* cristiano. Questa conciliazione può avvenire solo nella lingua, si capisce, e precisamente in una lingua che sia sacra.

⁵¹³ Ivi, pp. 359-360.

⁵¹⁴ *Ibidem*.

Anche Vico, infatti, come Ungaretti, si pone la questione della sacralità della lingua, anche se si tratta solamente di descriverla (i famosi «geroglifici» e «atti muti»); Ungaretti ne è consapevole e lo dice:

Il linguaggio di cui l'uomo si serve durante la sua fase terrena può contenere una rivelazione, intendo dire può oltrepassare i termini dell'esperienza storica? È un problema che Vico s'era posto elaborando la sua storia dei cicli e dei ricorsi storici, e quando dichiarava che non può conoscersi che ciò che si fa⁵¹⁵.

Da affermazioni come questa si comprende che Ungaretti si era posta la questione di una possibile rivelazione contenuta nel linguaggio, sintomo di una innocenza umana perduta, e che tale questione è posta in stretta relazione con la riflessione vichiana, non a caso il filosofo napoletano è il primo ad essere chiamato in causa. La riflessione di Vico, va da sé, non può sostenere l'indagine di Ungaretti quando mette in relazione parola e verità⁵¹⁶, quando i quesiti posti giungono al tentativo di comprendere la funzione del linguaggio nella definizione della natura intima dell'individuo; altre sono le fonti cui Ungaretti attinge, certo più adeguate e sulle quali, prima di concludere, rileviamo qualche indizio.

Quando Ungaretti pensa alla parola originaria, innocente, la intende sacra. L'attributo di sacralità porta con sé, in dote, verrebbe da dire, una serie di

⁵¹⁵ Il brano è ripreso da una nota che riporta uno stralcio dell'articolo *Ragioni d'una poesia*, lo si trova nell'apparato di note, sezione *Saggi e scritti vari*, curata da Mario Diacono, in GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 1003.

⁵¹⁶ Se la riflessione filosofica vichiana non può essere da sostegno a Ungaretti quando mette in relazione parola e verità, sarà però da segnalare l'affermazione (tra le poche dettate in prima persona): «per me la tragedia è nel trasformarsi della parola in rivelazione: tutto il tormento dell'artista è lì [...] e da questa affermazione e dimostrazione ho visto nascere la nuova poesia italiana; e sento fermamente che è poesia sulla strada della verità»; GIUSEPPE UNGARETTI, *Influenza di Vico sulle teorie estetiche d'oggi*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 361-362. Affermazione che conclude la capitale conferenza su Vico. Sarà appena da notare l'uso, certo non casuale, del vocabolo 'rivelazione', che richiama inequivocabilmente la tradizione di pensiero e di testi cristiani; che poi tali riflessioni trovino posto nella stesura di un testo su Vico, ci pare conferma dell'ipotesi che avanziamo, ossia che il progetto di ricerca di una lingua delle origini e, nel contempo, sacra secondo i dettami della religione cristiana, è stato suggerito dalla lettura dell'opera vichiana.

altre caratteristiche ad essa variamente collegate: naturalezza, proprietà, eleganza, grazia, purezza; caratteristiche che Ungaretti ha mutate dagli autori cui ha sempre fatto riferimento. La sacralità della parola originaria, quindi anche l'innocenza che contribuisce a determinare, ha due radici: una affonda nella tradizione filosofica (Vico, Bergson e Platone) e nell'elaborazione del concetto di memoria che a quell'innocenza ci deve condurre; l'altra affonda nella tradizione religiosa (Bibbia, Padri della Chiesa, mistici). Tali radici, a loro volta, trovano alcune sintonie nei tratti in comune con il pensiero platonico. La teoria della reminiscenza, infatti, prevede che le anime, una volta lasciato il corpo, tornino in seno all'Idea, tornino alle origini⁵¹⁷. Questo paradigma platonico ha avuto molta fortuna, come si sa, fornendo qualche motivo al pensiero cristiano prima e, sotto varie forme, influenzando il pensiero filosofico occidentale poi, tra cui anche le teorie vichiane.

La commistione di queste radici, la loro coesistenza negli scritti ungarettiani dell'ultima parte della vita⁵¹⁸, è indicata, come spesso accade, da una dichiarazione che ha la funzione di segnalare ai commentatori una pista da seguire. Ungaretti è consapevole che il suo tentativo di ottenere una lingua sacra, di recuperarne l'innocenza, è condizionato da questa duplice radice. Ungaretti, circa la distanza fra civiltà pagana e cultura cristiana, che, in realtà, collaborano alla edificazione della civiltà occidentale (che qui egli chiama «mediterranea») nell'unità della persona, in *Poesia e civiltà* (testo del 1936) ha parole significative:

La civiltà mediterranea, la nostra, la vostra civiltà nella sua estensione, ha incominciato coll'andare sino alle sponde dell'Indo, ha formato l'Europa e questo

⁵¹⁷ Platone, *Fedro* (249, 250), in IDEM, *Opere*, Bari, Laterza, 1974, I, pp. 757-759.

⁵¹⁸ Brose sostiene che Ungaretti si pose quale meta «la perfetta armonia tra tutte le sue poesie, varianti, saggi e autocommenti (un'armonia intrinseca), come pure un'armonia estrinseca tra la *Vita d'un uomo* e le due grandi epiche occidentali, *La Bibbia* e *l'Eneide*», MARGARET BROSE, *Ungaretti e l'autocommento*, cit., p. 299; più oltre la commentatrice parla di «doppio sentiero – classico e cristiano – attraverso cui Ungaretti ritornò alla tradizione nel *Sentimento*», il luogo in cui «si fonde la tradizione classica con quella biblica» sarebbe *La Terra Promessa*, ivi, p. 314 e 322.

vostro nuovo mondo. La civiltà mediterranea, in mezzo alle influenze esercitate o subite, alle reazioni provocate o provate, s'è sviluppata applicandosi a sciogliere difficoltà dell'ora, difficoltà per conseguenza legate al divenire dei mezzi e, nel medesimo atto, ad affrontare problemi d'ordine universale e i problemi dell'eterno. La nostra civiltà è dunque stata sollevata senza requie dal tragico umano, poiché nella sua idea della persona umana, e per estensione della natura e dell'universo, essa non s'è mai staccata dall'idea di unità. E infatti, il tragico dell'uomo, e per estensione della natura della società e dell'universo – essa non riesce a concepirlo se non come conseguenza d'un errore di misura. [...]

Dicevamo misura. Non vi sembra che converrebbe ridare di nuovo alla parola ragione, alla grande parola ragione il suo senso semplice? E intenderla di nuovo senza sforzarne il senso, già di per sé vastissimo se essa è la facoltà che ha l'uomo di distinguere fra più cose, la migliore per bontà, per bellezza, per utilità?

Dicevamo unità: e difatti la ragione non risiede in un particolare settore dell'essere, ma circola in tutto l'essere e si manifesta tanto per le vie dell'intelletto quanto per quelle del sentimento, tanto nel gusto quanto nel sogno.

Vorrei dunque alla buona considerare la ragione come misura dell'essere, e dal modo ch'essa apparirà inugualmente viva e attiva nelle diverse facoltà d'un essere, e dal modo ch'essa inseguirà l'alternarsi d'eccessi e di difetti ritracciandoci l'unità d'un'epoca e d'un essere, impareremo a fare delle distinzioni molto meno superficiali di quelle della critica romantica ancora imperante. [...]

Questa è la ragione. E il mistero cos'è? Se lo sapessi non sarebbe più mistero. Esso è della vita e dell'essere, esso è dell'eterno e del tempo. Senza mistero non ci sarebbe tragico umano, poiché questo tragico, secondo leggi che non potremo mai conoscere e che saranno sempre mistero, oppone il limite temporale alla libertà dell'essere. Ma se la ragione è misura umana, il mistero è misura divina, è assoluto. Ciò che so è che subordinando i suoi atti al mistero, l'uomo può muoversi in libertà e giustizia. È – non so – una grazia che mette in armonia sensi, pensieri, sentimenti e sogni⁵¹⁹.

⁵¹⁹ GIUSEPPE UNGARETTI *Poesia e civiltà*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 305-307.

Queste parole fungono da presentazione delle coordinate culturali, civiltà pagana e civiltà cristiana (rappresentate da due termini-simbolo, ragione e mistero, che rimandano ai valori di riferimento entro cui si iscrive lo sforzo poetico dell'autore), di una conferenza costruita come un *excursus* nella tradizione letteraria italiana; una conferenza che termina con una esplicita dichiarazione di poetica⁵²⁰.

Tale duplice componente dell'essenza umana, intesa come qualità che distingue l'individuo da ogni altro essere creato, è richiamata anche nel passaggio che riportiamo qui sotto, nel quale filosofia e scienza rappresentano l'insieme del sapere laico (a cui si potrebbero ascrivere Vico o Bergson, in rappresentanza delle conoscenze filosofiche), mentre l'altro insieme, della sapienza religiosa o mistica, a cui ricondurre l'irriducibilità della natura umana e la sua sacralità (in cui annoverare il messaggio biblico e cristiano, con i suoi interpreti, Agostino su tutti), contribuiscono a predisporre l'unità della persona:

C'è chi vuol conoscere per sapere e capire, per misurare e giudicare, ed è il conoscere della filosofia, e della scienza. E c'è chi vuol conoscere per credere, e dai suoi amori e dai suoi odi, dai suoi rimorsi e dalle sue perplessità, dai suoi entusiasmi e dalle sue depressioni, dalla sua felicità e dal dolore gli verranno le rappresentazioni della mente, nelle quali crederà, dietro alle quali si getterà a corpo perduto, perché gli verranno dal fondo della sua natura, e quindi non potranno non essere veritiere, e sacre. Da una parte l'uomo sapiente, dall'altra l'uomo religioso, quale al Leopardi pareva di vedere nella società romana primitiva, o in quella greca precedente Socrate⁵²¹.

L'uomo sapiente e l'uomo religioso simbolizzano così, nell'esempio portato da Ungaretti, le due possibili incarnazioni della doppia radice della cultura

⁵²⁰ «È dunque questo poeta, un poeta religioso? Lo è»; ivi, pp. 321-322.

⁵²¹ GIUSEPPE UNGARETTI, *Il mito dell'antico in Leopardi*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. 674.

occidentale. Il tema delle origini del linguaggio è spia privilegiata di questa duplicità, avvertita da Ungaretti con particolare vigore. Il recupero dell'innocenza passa inevitabilmente, ormai è noto, dallo sforzo di memoria e dal riconoscimento, che è anche confronto, della tradizione non solo letteraria ma anche culturale, la quale importa non solo i valori artistici ma anche etici e morali. L'innocenza perciò richiama a quei valori, di matrice ellenistica, nella cui millenaria elaborazione e innovazione il messaggio cristiano ha avuto un ruolo considerevole.

Il linguaggio è sacro, dice Ungaretti, è legato alle nostre origini di uomini, alle origini del mondo, quindi ad una circostanza che non può essere che divina, che è legata ad una volontà divina; il linguaggio è segno del soprannaturale che continua ad albergare in noi. Per recuperarlo è necessario uno sforzo di memoria, forse superiore alle nostre stesse forze, uno sforzo che probabilmente è destinato a fallire ma che è necessario per riconoscersi uomini, per recuperare la parola poetica, parola di verità.

Leopardi ne ha difatti capito la vera arte poetica [di Petrarca]; ed essa insegnava che l'oggetto dell'ispirazione era legato alla vita del poeta per consuetudine di origine quasi immemorabile⁵²².

ciò che ispira il poeta dunque è qualcosa che sta 'nel' poeta ma, e questo importa al nostro discorso, gli è intimamente connaturato «per consuetudine di origine quasi immemorabile». Queste parole, torniamo a dire, mostrano qualche debito con Vico ma certo, ci pare, il debito maggiore è contratto con Platone e la lezione cristiana: l'origine dell'uomo è da recuperare attraverso la

⁵²² GIUSEPPE UNGARETTI, *Il poeta dell'oblio*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 413; nei suoi temi essenziali, il passo ritorna: «Come diventerà intima la parola esperta del poeta quando si sarà resa ricca di tanto candore. La dottrina sembra esemplificata dall'*Infinito*: l'oggetto dell'ispirazione era legato alla vita del poeta per consuetudine quasi immemorabile», GIUSEPPE UNGARETTI, *Immagini del Leopardi e nostre*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 440.

memoria, una memoria ancestrale che possa ricondurci al luogo da dove tutto ha avuto origine, appunto.

L'affermazione che riportiamo qui sotto, contenuta in *Góngora al lume d'oggi* ma riguardante la poesia di St-John Perse, è proprio tesa ad identificare il 'luogo' della poesia di quell'autore, ma anche della poesia intesa in senso assoluto, e bene esemplifica 'dove', se ci è concessa la metafora dello spazio, si può recuperare la Poesia (come Ungaretti usiamo la 'p' maiuscola):

Poiché in quel luogo, di là dalla memoria, eppure tuffato nella memoria, il poeta può avere "reminiscenza" di Poesia⁵²³.

La poesia, dunque, è parte dell'uomo fin dalle origini.

Il tema della sacralità della parola, del resto, è uno dei motivi ricorrenti del poeta maturo, specialmente quando rilegge Leopardi. Nel *Secondo discorso*, commentando *l'Infinito*, in una delle frequenti contrapposizioni con Petrarca, Ungaretti sostiene che questi «risaliva al sacro della parola»⁵²⁴; poche pagine dopo, a proposito di Leopardi, afferma:

La sua aspirazione [...] è d'arrivare a una poesia nella quale, senza niuna, nemmeno minima, discontinuità mai, contemporaneamente la memoria s'abolisca nel sogno, e il ricordo dall'oblio si resusciti, dolcemente vago in un'infinita malinconia di pensieri. Era l'inconsapevole desiderio, come in tutte le sue ricerche, anche nelle apparentemente solo tecniche – di ridare alla parola la sua qualità sacra⁵²⁵.

Sacralità della parola che, ancora una volta, è messa in stretta relazione con l'innocenza, dal momento che, aggiunge Ungaretti, predestinazione dei poeti

⁵²³ GIUSEPPE UNGARETTI, *Góngora al lume d'oggi*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 528-550 : 550. Si noterà il ricorso di Ungaretti ad termine come 'reminiscenza' che non può non evocare Platone.

⁵²⁴ GIUSEPPE UNGARETTI, *Secondo discorso su Leopardi*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 473.

⁵²⁵ Ivi, p. 488.

è restituire agli uomini proprio l'innocenza perduta:

E che cos'è quella veggenza, quel dono di vaticinio che è dei poeti, che appare nelle prime Canzoni un po' teatralmente, e poi già, sino alla *Sera del dì di festa*, verosimile con tanta angoscia; che cos'è quel proclamare sorte dei poeti, dannazione dei poeti, predestinazione dei poeti, l'anelito di conoscenza che non dà pace; e quel proclamare insieme, sorte loro la missione di restituire agli uomini i distacchi, gli entusiasmi, l'estasi dell'innocenza?⁵²⁶

Prima di commentare le tre canzoni di Leopardi *l'Infinito*, *l'Angelo Mai* e *Alla primavera*, Ungaretti premette un cappello introduttivo, segnalato dagli stacchi tipografici, a proposito del linguaggio poetico, in cui afferma che

il linguaggio è sacro, se è legato al mistero della nostra origine, e all'origine del mondo; se sentiamo che in noi costituisce la nostra responsabilità dando definizione universale e sociale e soprannaturale alla nostra persona; se ci accorgiamo del bene o del male incalcolabili, che derivano dalla parola: la parola atto per eccellenza di scelta, atto di verità⁵²⁷.

Se il contenuto di queste affermazioni, che richiamano l'individuo alla responsabilità insita nell'uso di uno strumento sacro, il linguaggio, strumento che dà definizione universale, sociale e soprannaturale, quindi divina, con il richiamo alle atroci, per quanto solo potenziali, conseguenze dell'atto di parola, che è anche atto di verità; se il contenuto di queste affermazioni, dicevamo, va ben oltre le teorie di Vico (il quale si era limitato, per dir così, a dichiararlo sacro e connesso con l'origine dell'uomo), è proprio perché in esse risuonano echi dell'altra radice, oltre a quella filosofica e vichiana, della poetica di Ungaretti: la radice religiosa e cristiana. In questo passo la parola è messa in relazione con la verità, con le origini, con la natura stessa

⁵²⁶ *Ibidem.*

⁵²⁷ GIUSEPPE UNGARETTI, *Secondo discorso su Leopardi*, cit., p. 471.

dell'individuo. È difficile, ci pare, pensare implicazioni etiche e morali maggiori. La parola innocente rimanda a tutto questo. Recuperare l'innocenza, per l'uomo, prima ancora che per il poeta, significa fare i conti con la propria natura intima e immemorabile, con la stilla di divino che, reminiscenza di un lontanissimo contatto con Dio, trova riparo, forse irraggiungibile, in ognuno di noi.

Conclusione

L'analisi della scansione diacronica delle occorrenze dei termini memoria e innocenza ha permesso di individuarne le oscillazioni o le variazioni di significato di quei concetti; ha permesso altresì di confermare attraverso questa spia che la carriera di critico di Ungaretti si articola in tre fasi: prima e dopo il Brasile, con l'esperienza di S. Paolo come fase centrale, non solo per la collocazione cronologica mediana ma, soprattutto, perché fu una stagione di intenso studio di alcuni autori, certo già conosciuti (si pensi a Vico o Agostino, per fare due esempi) eppure, come a noi è parso, non ancora studiati approfonditamente. È stato così possibile rilevare l'oscillazione dei termini memoria e innocenza sull'asse delle accezioni positivo/negativo e individuale/collettivo, secondo l'uso che il poeta ne fa; si è rilevata anche una progressiva dilatazione dei limiti di pertinenza dei concetti, in particolare per la memoria. Nel corso degli anni, infatti, si assiste ad un accumulo di connotazioni (che abbiamo definito un «progetto di ampliamento delle basi teoriche della nozione di memoria») che lo rendono di sempre maggiore ampiezza, ne dilatano i confini a mano a mano che viene associato ad altri termini quali 'individuo', 'storia', 'infinito', 'animo', 'spirito'. Lo studio ha permesso di far emergere una concezione della memoria come *vis*, come una vera e propria forza in grado di intervenire nella percezione umana della realtà, sulla scorta delle influenze di Bergson e Agostino; autore, quest'ultimo, che era stato solamente accostato ad Ungaretti ma la cui influenza non era stata approfondita. La lettura dei testi di questi filosofi ha messo in luce alcune analogie fra i brani in cui Ungaretti spiega in modo dettagliato la sua idea di memoria e passi delle opere di Bergson e di Agostino. All'origine delle influenze di questi due autori si trova, come è facile intuire, la teoria della reminiscenza platonica, che Ungaretti recupera in

chiave cristiana.

L'indagine ha anche portato alla luce il fatto che l'attività critica di Ungaretti ha un cospicuo debito con le teorie di Giambattista Vico, conosciuto quasi certamente tramite gli animatori de «La Voce», Papini *in primis*, e dell'avanguardia cosiddetta metafisica dell'arte italiana di inizio Novecento (non dimentichiamo che Ungaretti fu amico di Carlo Carrà), ma poi studiato quale fonte, indiretta, della poetica leopardiana. Le teorie vichiane hanno certamente lasciato traccia nella poetica critica ungarettiana suggerendo il ruolo fondamentale della fantasia nella creazione artistica, ruolo che non potrebbe svolgere altrimenti che coadiuvando la memoria. Non a caso nella *Scienza Nuova* fantasia e memoria sono sempre associate; in qualche caso pare che Vico intenda i due termini come sinonimi. Anche in Ungaretti questa associazione, una volta istituita, resiste nel tempo e, nel periodo in cui più intensa è la suggestione vichiana, la fantasia sembra sostituire l'innocenza. Sennonché la fantasia, essendo prevalentemente una facoltà dell'intelletto, è concepita come un 'mezzo' per il raggiungimento del risultato artistico, mentre l'innocenza, con le implicazioni etiche ed estetiche che richiama, è destinata a riprendere posto accanto alla memoria con la funzione di limite estremo cui tendere, quale ideale verso cui orientare la ricerca dell'arte. La grande fascinazione di Vico subita da Ungaretti deriva anche dal fatto, non secondario, che Vico è il 'filosofo dell'alba', colui che indaga non solo il rapporto mito/storia, non solo chiama i primi popoli poeti e pone la poesia quale attività fondamentale dei primitivi, non solo indaga l'evoluzione dell'umanità attraverso l'evoluzione del linguaggio, tutti temi che interessavano Ungaretti, ma pone grandissima attenzione alla questione delle origini della civiltà umana. Un tema imprescindibile per chi, come il poeta, fa dell'innocenza un obiettivo artistico ed umano da raggiungere tramite la memoria risalendo il corso dei secoli fino ad una condizione quasi edenica. Un tema, quello delle origini, che influenza anche

la concezione stessa dell'innocenza. Non tanto perché i primi «bestioni» di Vico fossero innocenti, infatti erano ben altro, ma perché in quell'epoca l'uomo viveva a stretto contatto con il divino, e recuperare quella condizione innocente, che è obiettivo dell'individuo ma che si raggiunge, in ambito poetico, lavorando sulla lingua (e Vico, per risalire il corso dei secoli, attraverso la lingua, aveva usato la disciplina dell'etimologia), significa recuperare la contiguità con il divino. Il recupero della marca 'divina' che è rimasta in ogni individuo è possibile, secondo Ungaretti, a patto di recuperare una lingua sacra, la lingua delle origini, la parlata dei gentili (come li chiama Vico) e la funzione religiosa che aveva la poesia nei primi tempi. Ma la grande lezione vichiana che Ungaretti fa propria viene contemporaneamente riproposta alla luce del messaggio cristiano; anche se già nelle opere del filosofo si possono registrare numerose insistenze sull'importanza della connotazione religiosa della vita dei primi popoli, fin dall'affermazione secondo cui non si può parlare di civiltà umana finché non appare tra gli uomini la religione, causa prima della nascita della lingua. Lingua che, in quanto dono divino può essere intesa come sacra e, aggiunge Ungaretti, possibile depositaria della rivelazione; una lingua in cui Ungaretti tenta di far convivere i due ambiti della sapienza europea: quello filosofico (Platone, Vico, Bergson) e quello religioso (Testi biblici, Agostino), come ancora si arguisce dalle ultime sue conferenze. Una lingua che è, in conclusione, strumento di salvezza.

Bibliografia per Ungaretti critico:

La bibliografia che riguarda Ungaretti ha raggiunto dimensioni considerevoli e, del resto, alcune aree di indagine non toccano gli argomenti che abbiamo considerato nel nostro studio; per questo motivo si fornisce qui una bibliografia specifica, che rimanda solo agli studi sulle carte critiche di Ungaretti. Si aggiunge inoltre una breve appendice bibliografica inerente gli studi su Vico che hanno indagato i versanti della filosofia più vicini agli argomenti da noi trattati.

Testi:

- GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di Mario Diacono e Luciano Rebay, Milano, Mondadori, 1974.
- –, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, a cura di Paola Montefoschi, Milano, Mondadori, 2000.
- –, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Carlo Ossola, Milano, Mondadori, 2010.
- –, *Lettere a Giuseppe Raimondi 1918-1966, con dodici lettere di Raimondi a Ungaretti*, a cura di Eleonora Conti, Pàtron editore, Bologna, 2004.
- –, *Filosofia fantastica. Prose di meditazione e d'intervento (1926-1929)*, a cura di Carlo Ossola, Torino, UTET, 1997.
- GIUSEPPE UNGARETTI – PIERO BIGONGIARI, «*La certezza delle poesie*». *Lettere 1942-1970*, a cura di Teresa Spignoli, Firenze, Polistampa, 2008.
- GIUSEPPE UNGARETTI, JEAN LESCURE, *Carteggio (1951-1966)*, a cura di Rosario Germano, Firenze, Olschki, 2010.
- GIUSEPPE UNGARETTI, JEAN AMROUCHE, *Propos improvisés. Texte mise au point par Philippe Jaccottet*, Paris, Gallimard, 1972.
- *Il Brasile di Ungaretti*, a cura di G. Luciani, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 2003.
- *Ungaretti. La biblioteca di un nomade*, Roma, Edizioni De Luca, 1997.

Studi:

A

- DIDIER ALEXANDRE, *Esthétiques de la guerre: Apollinaire, Ungaretti, le futurisme*, in «Collection de l'écrit», 8 (2004), pp. 57-75.
- CARLO ANNONI, *Ungaretti «allegro»*, in IDEM, *Capitoli sul novecento. Critici e poeti*, Milano, Vita e Pensiero, 1990, pp. 163-191.
- –, *Giunte a Ungaretti «allegro»*, in IDEM, *Capitoli sul novecento. Critici e poeti*, Milano, Vita e Pensiero, 1990, pp. 192-199.
- ALBERTO ASOR ROSA, *Ungaretti e Manzoni*, in *Giuseppe Ungaretti e la cultura romana*, Atti del Convegno 13-14 novembre 1980, a cura di Rosita Tordi, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 11-16.

B

- GUIDO BARLOZZINI, *Il professor Ungaretti*, in *Atti del Convegno Internazionale su Giuseppe Ungaretti, Urbino 3-6 ottobre 1979*, a cura di Carlo Bo e Mario Petrucciani, Urbino, 4Venti, 1981, I, p. 381-395.
- DANIELA BARONCINI, *Ungaretti e il sentimento del classico*, Bologna, Il Mulino, 1999.
- –, *Ungaretti Barocco*, prefazione di Andrea Battistini, Roma, Carocci, 2008 (include, rivisitati: *Ungaretti e il sentimento barocco del nulla*, «Rivista di Letterature Moderne e Comparete», 2 (2004), pp. 191-216 e *Variazioni ungarettiane su Góngora*, «Rivista di Letterature Moderne e Comparete», 2 (2007), pp. 197-218).
- MIREILLE BEAUP, *Ungaretti e il Barocco*, in *Giuseppe Ungaretti 1888-1970. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Roma 9-10-11 maggio 1989*, Napoli, ESI, 1995, pp. 415-422.
- FRANCESCA BERNARDINI NAPOLETANO, *Parola e immagine. Giuseppe Ungaretti e l'arte italiana del Novecento*, in *Poesia italiana del Novecento*, «FM. Annali del Dipartimento di Italianistica dell'Università di Roma "La Sapienza"», 1993.
- ALBERTO BERTONI, *Dai simbolisti al Novecento. Ungaretti. Le origini del verso libero italiano*, Bologna, Il Mulino, 1995.
- PIERO BIGONGIARI, *La congiuntura Ungaretti-Breton-Reverdy alle origini della magia verbale*, «Revue des études italiennes», 35 (1989), 1-4, pp. 16-25.
- GIANCARLO BORRI, *Petrarca e Ungaretti*, in *Petrarca e la cultura europea*, a cura di Luisa Rotondi Secchi Tarugi, Milano, Nuovi Orizzonti, 1997.
- VITTORE BRANCA, *Il Boccaccio di Ungaretti. Novità di proposte critiche e metodologiche*, «Studi sul Boccaccio», XXVII, 1999, pp. 255-281.

- PAOLO BRIGANTI, *Tra inquiete muse. L'Ungaretti dell'«Allegria»*, Milano, Unicopli, 2008.
- MARGARET BROSE, *Ungaretti e l'autocommento: La terra promessa come Harmonium*, «Critica del testo», 2 (2001), pp. 431-459; poi in IDEM, *Il commento e i suoi dintorni*, a cura di Bianca Maria Da Rif, con una nota di Guido Capovilla, Milano, Guerini e Associati, 2002, p. 298-322.
- FRANCA BRUERA, *Apollinaire & C. Ungaretti, Savinio, Sanguineti*, Roma, Bulzoni, 1991.
- PERETTE-CECILE BUFFARIA, *Les réminiscences de la lecture au gré des intermittences de l'écriture: Ungaretti et Pétrarque*, «Revue des Études italiennes», 49 (2003), 1-2, pp. 133-142.

C

- GIUSEPPE ANTONIO CAMERINO, *Oltre la memoria e l'infanzia. Noia e non-vivere da Alfieri a Leopardi*, in *Memoria e infanzia tra Alfieri e Leopardi*, Atti del Convegno internazionale di studi, Macerata, 10-12 ottobre 2002, a cura di Marco Dondero e Laura Melosi, premessa di Simona Costa, Macerata, Quodlibet, pp. 75-88.
- LANFRANCO CARETTI, *Notizie ungarettiane*, in IDEM, *Antichi e moderni. Studi di letteratura italiana. Seconda serie*, Salerno Editrice, Roma, 1996.
- BARBARA CARLE, *Poesia pura e motivi valéryani in Ungaretti: Narciso*, «Galleria», 2 (1989), pp. 167-180.
- –, *Ungaretti e Valéry: from Intertextuality to Hypertextuality*, «Italica», LXVIII, 1 (1991), pp. 29-42.
- FRANCESCA CORVI, *Sulle tracce dell'uomo di pena (tra i documenti ungarettiani del Fondo Antonio Baldini)*, «Lettere Italiane», 61 (2009), 1, pp. 80-109.
- SERGIO CRISTALDI, *Ungaretti, Dante e il nuovo Enea*, in *Giuseppe Ungaretti. Identità e metamorfosi. Colloquio Internazionale, Lucca, 4-6 aprile 2002*, a cura di Lia Fava Gazzetta, Rosario Gennaro, Maria Lusi e Franco Musarra, Lucca, maria pacini fazzi editore, 2005, pp. 91-134.
- FAUSTO CURI, *Durata reale e poesia. Sul rapporto fra il primo Ungaretti e Bergson*, in «Studi di Estetica», 11 (1995), pp. 49-73, (poi incluso nel capitolo *Pensiero analogico e durata reale. Due modelli per l'Ungaretti dell'«Allegria»*, in IDEM, *Il possibile verbale. Tecniche del mutamento e modernità letteraria*, Bologna, Pendragon, 1995).
- –, *Ungaretti, la durata, il montaggio*, «Poetische», 2 (2000), pp. 189-222.

D

- MATTEO D'AMBROSIO, *Ungaretti e il Futurismo*, in *Atti del Convegno Internazionale*

- su *Giuseppe Ungaretti, Urbino 3-6 Ottobre 1979*, a cura di Carlo Bo e Mario Petrucciani, Urbino, 4Venti, 1981, II, pp. 899-906.
- MICHELE DELL'AQUILA, *Leopardi. Il commercio coi sensi ed altri saggi*, Fasano, Schena, 1993.
 - GIUSEPPE DE MARCO, *Il sorriso di Palinuro. Il visibile parlare nell'invisibile viaggiare di Ungaretti*, Napoli, Studium, 2010.
 - LUIGI DE NARDIS, *Ungaretti e Mallarmé: la traduzione inedita del «Cantique de Saint-Jean»*, «Revue des études italiennes», 35 (1989), 1-4, pp. 102-112.
 - –, *I poeti «ermetici» traduttori dei simbolisti francesi*, in *Studi in onore di Mario Matucci*, Pacini, Pisa, 1993.
 - MARIO DIACONO, *Ungaretti e la «parola critica»*, in GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, Milano, Mondadori, 1974.
 - FRANCO DI CARLO, *Ungaretti tra classicismo e rondismo: l'esempio di Leopardi*, in *Atti del Convegno Internazionale su Giuseppe Ungaretti, Urbino 3-6 Ottobre 1979*, a cura di Carlo Bo e Mario Petrucciani, Urbino, 4Venti, 1981, II, pp. 969-976 (col titolo *Ungaretti tra la «Ronda» e Leopardi* già in «Otto/Novecento» IV (1980), 2, pp. 249-255; poi in *Leopardi tra '800 e '900*, EdiSud, Salerno, 1990).
 - –, *Ungaretti critico*, «Otto/Novecento», V (1981), 2, pp. 109-128.
 - GIULIO DI FONZO, *I canti dell'innocenza. Ungaretti da Preghiera a Per sempre*, in *Giuseppe Ungaretti 1888-1970*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Roma 9-10-11 maggio 1989, a cura di Alexandra Zingone, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 125-147.
 - VIRGINIA DI MARTINO, *Da Didone a Dunja. Sull'ultimo Ungaretti*, Napoli, Dante & Descartes, 2006.
 - ANNA DOLFI, *Ungaretti e la 'memoria immemore' leopardiana*, in *Atti del Convegno Internazionale su Giuseppe Ungaretti, Urbino 3-6 ottobre 1979*, a cura di Carlo Bo e Mario Petrucciani, Urbino, 4Venti, 1981, II vol., p. 987-999.
 - –, *La doppia memoria. Saggi su Leopardi e il leopardismo*, Roma, Bulzoni, 1986.
 - –, *Ungaretti, Leopardi e il paradigma del moderno*, «Narrativa», 19 (2001), pp. 121-133.

E

- PATRIZIA EPISTOLARI, *I saggi di Ungaretti su Paul Valéry*, «Otto/Novecento», 5 (1994), pp. 215-227.
- AYMERIC EROUART, *Giuseppe Ungaretti et 'l'indefinissable aspiration' de la poesie: Sur quelques figures de L'Allegria, Sentimento del tempo et Il dolore*, in Yoshikazu Nakaji, *L'Autre de l'oeuvre*, Saint-Denis, PU de Vincennes, 2007, pp. 333-341.

F

- FRANCESCA FALCONI, *La Poetessa traduce il Poeta: Ingeborg Bachmanns Ungaretti-Übersetzungen*, «Jahrbuch für Internationale Germanistik», 41 (2009), 1, pp. 47-64.
- DORA FEROLA DI SABATO, *Percorsi critici: Montale, Manzoni, Ungaretti, Pierro, Fiore*, Napoli, ESI, 1989, poi in IDEM, *Lecture di Giuseppe Ungaretti*, ESI, Napoli, 1995.
- FRANCO FERRUCCI, *Variazioni musicali di Ungaretti su un testo leopardiano*, «Nuovi argomenti», 29 (1989), pp. 125-127.
- ALBERTO FRATTINI, *Ungaretti, i «classici» italiani e la critica come operazione creativa*, in *Ungaretti e i classici*, Atti del Convegno di Ancona del 30-31 maggio 1989, a cura di Marta Bruscia, Mario Petrucciani, Roma, Studium, 1993, pp. 209-223.
- –, *Il tempo e lo spazio in Ungaretti critico*, «Il Popolo», 23 Febbraio 1988.
- –, *Ungaretti lettore e critico di poeti italiani del Novecento*, in *Giuseppe Ungaretti. Identità e metamorfosi. Colloquio Internazionale, Lucca, 4-6 aprile 2002*, a cura di Lia Fava Gazzetta, Rosario Gennaro, Maria Lusi e Franco Musarra, Lucca, maria pacini fazzi editore, 2005, pp. 149-160.
- LUIGI FONTANELLA, *La parola aleatoria. Avanguardia e sperimentalismo nel Novecento italiano*, Firenze, Le Lettere, 1992.

G

- GIACOMO GAMBALE, *Giuseppe Ungaretti. Una rilettura di Ungaretti alla luce di un'eredità arabo-coranica*, Firenze, Atheneum, 2006.
- ROSARIO GENNARO, *Bergson e i miraggi della durata*, in IDEM *Le patrie della poesia. Ungaretti, Bergson e altri saggi*, Fiesole, Cadmo, 2004, in cui sono confluiti *Ancora su Bergson nel primo Ungaretti*, in «Studi italiani», VIII (1996), 1, pp. 35-65 e *La poetica di Ungaretti e il pensiero di Bergson. Continuità di un rapporto*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», CIII, (1999), 2, pp. 429-448.
- ENRICO GHIDETTI, *Infanzia e memoria: dall'età dell'oro alla storia universale*, in *Memoria e infanzia tra Alfieri e Leopardi*, Atti del Convegno internazionale di studi, Macerata, 10-12 ottobre 2002, a cura di Marco Dondero e Laura Melosi, premessa di Simona Costa, Macerata, Quodlibet, pp. 31-52.
- –, *Ungaretti, la tradizione e Manzoni*, in «Revue des Études Italiennes», 49 (2003), 1-2, pp. 157-174.
- EMERICO GIACHERY, *Ungaretti a voce alta. E altre occasioni*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2008.
- ALFREDO GIULIANI, *Ungaretti e l'avanguardia*, in IDEM, *Autunno del Novecento. Cronache di letteratura*, Milano, Feltrinelli, 1984, pp. 198-204.
- MAURIZIO GODORECCI, *The Poetics of the Words in Ungaretti*, «RLA – Romance Language Annual», IX, 1997.

- PASQUALE GUARAGNELLA, *Vedere l'antico. Su Viaggio nel Mezzogiorno di Giuseppe Ungaretti*, «Esperienze letterarie», 4 (2001), pp. 3-29.
- ANDREA GUASTELLA, *Il futuro della tradizione. Ungaretti e Jacopone*, «Otto/Novecento», XXII (1998), 3, pp. 91-129.
- –, *Il futuro della memoria. Tre studi su Ungaretti*, Catania, CUECM, 2003.
- GUIDO GUGLIELMI, «Innocenza e memoria», in IDEM, *Interpretazione di Ungaretti*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 123-156.
- –, *L'invenzione del frammento*, «Il Verrì», 13-14 (2000), pp. 5-6.
- –, *L'invenzione della letteratura. Modernismo e avanguardia*, Napoli, Liguori, 2001.
- MARZIANO GUGLIELMINETTI, *Dante e il Novecento italiano*, in «Per correr miglior acque...» *Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio*, Atti del Convegno Internazionale (Verona-Ravenna, 25-29 Ottobre 1999), Roma, Salerno, 2001, II, p. 515-531.

J

- FREDERIC J. JONES, *Giuseppe Ungaretti. Poet and Critic*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1977.

L

- ENNIO LAUDAZI, *Giuseppe Ungaretti. Esperienza religiosa e poesia*, Seregno, OCD, 2008.
- MARIE-LOUISE LENTENGRE, *Scrivere la guerra. Apollinaire fra Marinetti e Ungaretti*, «Poetiche», 3 (1996), pp. 39-53.
- ERNESTO LIVORNI, *Ungaretti's Critical Writings on Petrarch and the Renewal of the Petrarchan Tradition*, «Annali d'Italianistica», 22 (2004), pp. 337-360.
- –, «*In sé da simulacro a fiamma vera / errando*». *La poesia di Ungaretti da Platone e Bergson*, in *Giuseppe Ungaretti. Identità e metamorfosi. Colloquio Internazionale, Lucca, 4-6 aprile 2002*, a cura di Lia Fava Gazzetta, Rosario Gennaro, Maria Lusi e Franco Musarra, Lucca, maria pacini fazzi editore, 2005, pp. 211-246.
- AGOSTINO LOMBARDO, *Ungaretti e i sonetti di Shakespeare*, in IDEM, *Per una critica imperfetta*, Roma, Editori Riuniti, 1992.
- NIVA LORENZINI, *Ungaretti, D'Annunzio e il sentimento del tempo*, «Il Verrì», 13-14 (2000), pp. 83-102.
- MASSIMO LUCARELLI, *Un'idea modernista di Barocco: note su alcune possibili mediazioni europee della concezione ungarettiana del Barocco*, in *Gli intellettuali italiani e l'Europa*, San Cesario di Lecce, Manni, 2007, pp. 169-193.
- DAVIDE LUGLIO, *Sentimento del vuoto e memoria dell'assenza. La presenza di Vico nella poetica ungarettiana*, «Revue des Études Italiennes», 49 (2003), 1-2, pp. 143-156.

- ALFREDO LUZI, *La poesia, la libertà. Per una microfisica dell'utopia*, in *Atti del Convegno Internazionale su Giuseppe Ungaretti, Urbino 3-6 ottobre 1979*, a cura di Carlo Bo e Mario Petrucciani, Urbino, 4Venti, 1981, I, p. 367-380.

M

- MLADEN MACHIEDO, *Riflessioni sull'Ungaretti critico*, in *Atti del Convegno Internazionale su Giuseppe Ungaretti, Urbino 3-6 Ottobre 1979*, a cura di Carlo Bo e Mario Petrucciani, Urbino, 4Venti, 1981, I, pp. 355-366.
- ORESTE MACRÌ, *Il simbolismo nella poetica di Ungaretti*, in *Atti del Convegno Internazionale su Giuseppe Ungaretti, Urbino 3-6 ottobre 1979*, a cura di Carlo Bo e Mario Petrucciani, Urbino, 4Venti, 1981, I, p. 201-231.
- –, *La vita della parola. Studi su Ungaretti e poeti coevi*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1998.
- SIMONA MANCINI, *Eco del mito classico nella produzione dell'ultimo Ungaretti*, «Quaderni del '900», 8 (2008), pp. 121-134.
- LUCIANA MARTINELLI, *Ungaretti e «Solaria»*, in *Atti del Convegno Internazionale su Giuseppe Ungaretti, Urbino 3-6 Ottobre 1979*, a cura di Carlo Bo e Mario Petrucciani, Urbino, 4Venti, 1981, II, pp. 1143-1150.
- FRANCESCA MECATTI, *Memoria e infanzia nei Pensieri di Leopardi*, in *Memoria e infanzia tra Alfieri e Leopardi*, Atti del Convegno internazionale di studi, Macerata, 10-12 ottobre 2002, a cura di Marco Dondero e Laura Melosi, premessa di Simona Costa, Macerata, Quodlibet, pp. 355-367.
- CHRISTOPHE MILESCHI, «*Le secret de l'histoire s'appelle poésie*»: Ungaretti, la poésie, l'histoire, «Revue des Études Italiennes», 49 (2003), 1-2, pp. 175-185.
- PAOLA MONTEFOSCHI, *Bergson e la poetica di U.*, «L'Approdo letterario», 77-78 (1977), pp. 21-42.
- –, *Ungaretti critico*, «Studium», 3 (1986), pp. 137-149.
- –, *La memoria. Innesti bergsoniani*, in EADEM, *Ungaretti. Le eclissi della memoria*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1989, pp. 61-87.
- –, *La parole, l'immagine, il frammento: Ungaretti e Leopardi*, in EADEM, *L'imperfetto bibliotecario*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992.
- –, *La parola, l'immagine, il frammento. Ungaretti e Leopardi*, in *Giuseppe Ungaretti 1888-1970. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Roma 9-10-11 maggio 1989*, Napoli, ESI, 1995, pp. 149-159.
- –, *Un inedito di Ungaretti su Manzoni*, introduzione a *Ungaretti nella Casa del Manzoni*, Milano, Casa del Manzoni, 1998.
- –, *Ungaretti, il Brasile, le traduzioni e il modernismo brasiliano*, «Narrativa», 19 (2001), pp. 145-155.

N

- ALFONSO NANNARIELLO, *Calitri. Una poesia di Ungaretti da ritrovare*, Avellino, Delta3, 2006.

O

- ANDERS OLSSON, *Exile and Literary Modernism*, in ASTRADUR EYSTEINSSON e VIVIAN LISKA, *Modernism*, Amsterdam, Benjamins, 2007, pp. 735-54.
- MARCO ONOFRIO, *Ungaretti e Roma*, Roma, Edilazio, 2008.
- CARLO OSSOLA, *L'assenza memorabile. La lezione di Bergson*, in IDEM, *Giuseppe Ungaretti*, Milano, Mursia, 1975, pp. 109-131.
- –, «Nell'abisso di sè». *Ungaretti e Racine*, in *Miscellanea di studi in onore di Marco Pecoraro*, Olschky, Firenze, 1991, pp. 133-145.
- –, *Poesia e Modernità. L'«Inchiesta mondiale sulla poesia» del 1931*, «L'informazione bibliografica», XVII (1991), 2, pp. 211-238.
- –, *Ungaretti lettore di Petrarca*, in *Tra storia e simbolo. Studi dedicati a Ezio Raimondi*, Firenze, Olschki, 1994, pp. 281-300.

P

- ERMANNINO PACCAGNINI, *Presenze bibliche e manzoniane nella religiosità di Ungaretti*, in «*Innumerevoli contrasti d'innesti: la poesia del Novecento (e altro)*», Firenze, Franco Cesati Editore, 2007, I, pp. 231-270.
- LUIGI PAGLIA, *L'urlo e lo stupore*, Grassano, Edmond Le Monnier, 2003.
- –, *Il viaggio ungarettiano nel tempo e nello spazio. Le prose dannie di Giuseppe Ungaretti*, Foggia, Grenzi, 2005.
- –, *Approssimazione al sistema semantico-stilistico del Sentimento del Tempo di Ungaretti*, «*Italica*», 83 (2006), 3-4, pp. 468-488.
- –, *Il grido e l'ultragrido. Lettura di Ungaretti (dal «Sentimento del tempo» al «Taccuino del vecchio)*, Milano, Mondadori, 2009.
- GABRIELLA PALLI BARONI, *Cronistoria di una collaborazione: Ungaretti, Sereni e «La Rassegna d'Italia»*, «*Letteratura Italiana Contemporanea*», XII (1991), 33, pp. 191-211.
- GIOACCHINO PAPARELLI, *Umanesimo di Ungaretti*, in *Atti del Convegno Internazionale su Giuseppe Ungaretti, Urbino 3-6 ottobre 1979*, a cura di Carlo Bo e Mario Petrucciani, Urbino, 4Venti, 1981, II, p. 1243-1248.
- ELEANOR PARKER, *L'infanzia ho sotterrato/Nel fondo delle notti': Towards a Definition of Melancholy Subjectivity in Giuseppe Ungaretti's Il dolore*, in *About Face: Depicting the Self in the Written and Visual Arts*, a cura di Lindsay Eufusia, Elena Bellina, Paola Ugolini, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2009, pp.

143-163.

- PIETRO PELOSI, *Dimensioni esperienziali, cognitive e sapienziali in O notte di Giuseppe Ungaretti*, «Riscontri. Rivista Trimestrale di Cultura e di Attualità», 30 (2008), 3-4, pp. 9-19.
- GIORGIO PETROCCHI, *Ungaretti e Manzoni*, in *Atti del Convegno Internazionale su Giuseppe Ungaretti, Urbino 3-6 ottobre 1979*, a cura di Carlo Bo e Mario Petrucciani, Urbino, 4Venti, 1981, I, p. 347-354.
- MARIO PETRUCCIANI, *Ungaretti e Campana*, in *Giuseppe Ungaretti e la cultura romana*, Atti del Convegno 13-14 novembre 1980, a cura di Rosita Tordi, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 79-104.
- –, *La 'ragion poetica' della memoria*, in *Il condizionale di Didone. Studi su Ungaretti*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1985, pp. 53-110.
- LAURA PUPILLI, *Il mito della memoria-anamnesi in Ungaretti e in Platone*, in *Atti del Convegno Internazionale su Giuseppe Ungaretti, Urbino 3-6 ottobre 1979*, a cura di Carlo Bo e Mario Petrucciani, Urbino, 4Venti, 1981, II, p. 1249-1258.

Q

- GIANCARLO QUIRICONI, *Ungaretti fra memoria demente e assenza: da Mallarmé agli ermetici*, in *Atti del Convegno Internazionale su Giuseppe Ungaretti, Urbino 3-6 ottobre 1979*, a cura di Carlo Bo e Mario Petrucciani, Urbino, 4Venti, 1981, II, p. 1259-1269.

R

- GIULIA RADIN, *Ungaretti-Maritain via Severini: una corrispondenza inedita*, «Lettere Italiane», 60 (2008), 3, pp. 352-382.
- LUCIANO REBAY, *Three early poems of Giuseppe Ungaretti: a study of Apollinaire's influence*, «Comparative Literature», 9 (1968), 4, pp. 451-472.

S

- ANTONIO SACCONI, *Ungaretti interprete del Futurismo*, in *Quando l'opera interpella il lettore. Poetiche e forme della modernità letteraria. Studi e testimonianze offerte a Fausto Curi*, a cura di Piero Pieri e Giuliana Benvenuti, Pendragon, Bologna, 2000, pp. 251-268.
- –, *L'“attuale” e l'“eterno”. Ungaretti lettore di Dante*, in «Revue des Études Italiennes», 49 (2003), 1-2, pp. 121-132.
- –, *Tempo e assenza. Sul Petrarchismo di Ungaretti*, in *Sentimento del Tempo. Petrarchismo e antipetrarchismo nella lirica del Novecento italiano*, a cura di Giuseppe Savoca, Atti

- dell'incontro di studio della Modernità letteraria, Catania, 27-28 Febbraio 2004, Firenze, Olschki, 2005, pp. 49-62.
- –, *Afasia e tempo dell'Apocalisse: sull'ultimo Ungaretti saggista*, in *Studi sulla letteratura italiana della modernità. Per Angelo Pupino*, a cura di Elena Candela, Napoli, Liguori Editore, 2009, pp. 473-486.
 - FRANCESCA MARIA SANSONI, *Petrarca e Ungaretti: il recupero e l'invenzione di una tradizione*, in «La rassegna della letteratura italiana», 94 (1990), 1-2, pp. 231-241.
 - GIUSEPPE SAVOCA, *Verso l'infinito. Ungaretti tra Pascal e Leopardi*, in *Giuseppe Ungaretti. Identità e metamorfosi. Colloquio Internazionale, Lucca, 4-6 aprile 2002*, a cura di Lia Fava Gazzetta, Rosario Gennaro, Maria Lusi e Franco Musarra, Lucca, maria pacini fazzi editore, 2005, pp. 373-384.
 - INES SCARAMUCCI, *Dal "deserto" di Ungaretti al "male di vivere" di Montale*, in EADEM, *La dimensione pascaliana da Leopardi a Montale*, Milano, Edizioni IPL, 1972, pp. 227-262.
 - RICCARDO SCRIVANO, *Ungaretti dalla poesia alla prosa e ritorno*, in *Atti del Convegno Internazionale su Giuseppe Ungaretti, Urbino 3-6 Ottobre 1979*, a cura di Carlo Bo e Mario Petrucciani, Urbino, 4Venti, 1981, II, pp. 1335-1344.
 - –, *Elementi della poetica nella critica di Ungaretti*, in *Giuseppe Ungaretti. Identità e metamorfosi. Colloquio Internazionale, Lucca, 4-6 aprile 2002*, a cura di Lia Fava Gazzetta, Rosario Gennaro, Maria Lusi e Franco Musarra, Lucca, maria pacini fazzi editore, 2005, pp. 401-410.
 - LUIGI SCORRANO, *Ungaretti*, in IDEM *Presenza verbale di Dante nella letteratura italiana del Novecento*, Longo, Ravenna, 1994, pp. 127-133.
 - ADRIANO SERONI, *Alcuni interventi di Ungaretti su poeti classici e moderni*, in *Omaggio a Ungaretti*, «L'Approdo Letterario», XVIII, 57, Marzo 1972, pp. 82-85.
 - VINCENZO SICILIANO, *La lezione di Bergson*, in IDEM, *Ungaretti*, Teramo, Giunti & Lisciani editori, 1994, pp. 39-51.
 - FELICE SIGNORETTI, *Tempo e male. Ungaretti su Leopardi: letteratura e critica*, Argalia, Urbino, 1977.
 - ORNELLA SOBRERO, *Ungaretti e l'«Infinito» di Leopardi*, in *Atti del Convegno Internazionale su Giuseppe Ungaretti, Urbino 3-6 ottobre 1979*, a cura di Carlo Bo e Mario Petrucciani, Urbino, 4Venti, 1981, II, p. 1353-1358.
 - SERGIO SOLMI, *Ungaretti e la critica*, in IDEM, *La letteratura italiana contemporanea. Scrittori, critici e pensatori del Novecento*, a cura di Giovanni Pacchiano, Milano, Adelphi, 1998, II, pp. 431-432.
 - LUCIANA STEGAGNO PICCHIO, *L'avventura brasiliana di Ungaretti. Terzo tempo: personaggi e poesie*, in *Giuseppe Ungaretti 1888-1970. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Roma 9-10-11 maggio 1989*, Napoli, ESI, 1995, pp. 311-330.

T

- NICOLA TANDA, *Giuseppe Ungaretti: poesia e riflessione sulla poesia*, in *Poesia italiana del Novecento*, Brescia, Benco edizioni, 2000.
- LUIGI TASSONI, *Fonosemantica: Ungaretti*, in IDEM, *Senso e discorso nel testo poetico. Tra semiotica ed ermeneutica. Un percorso critico da Petrarca a Zanzotto*, Roma, Carocci, 1999, pp. 79-124.
- –, *La Bibbia come ipotesto e il linguaggio contemporaneo*, in IDEM, *Senso e discorso nel testo poetico. Tra semiotica ed ermeneutica. Un percorso critico da Petrarca a Zanzotto*, Roma, Carocci, 1999, pp. 207-226.
- ROSITA TORDI CASTRIA, *Il diadema di Thoth. Ungaretti e Vico*, «Studi Romani», XXVIII (1980), 4, pp. 28-39; poi in EADEM, *Il diadema di Thoth. Itinerari per una "diversa" esplorazione del reale nella letteratura italiana del primo Novecento*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1981, pp. 155-166.
- –, *Ungaretti e i suoi maîtres à penser*, Roma, Bulzoni, 1997.

V

- ALDO VALLONE, *Ungaretti e Dante*, in *Atti del Convegno Internazionale su Giuseppe Ungaretti, Urbino 3-6 ottobre 1979*, a cura di Carlo Bo e Mario Petrucciani, Urbino, 4Venti, 1981, II, p. 1385-1388.
- GIANNI EUGENIO VIOLA, *Il futurismo negli scritti critici di Ungaretti*, in *Giuseppe Ungaretti. Identità e metamorfosi. Colloquio Internazionale, Lucca, 4-6 aprile 2002*, a cura di Lia Fava Gazzetta, Rosario Gennaro, Maria Lusi e Franco Musarra, Lucca, maria pacini fazzi editore, 2005, pp. 411-416.

Altri titoli utili:

- ALEIDA ASSMANN, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- LUCIANO ANCESCHI, *Gli specchi della poesia. Riflessione, poesia, critica*, Einaudi, Torino, 1989.
- AGOSTINO, *Confessioni*, a cura di Maria Bettetini, traduzione di Carlo Carena, Torino, Einaudi, 2000.
- –, *Confessioni*, introduzione di Luigi Alici, Torino, Società Editrice Internazionale, 1992.
- HENRI BERGSON, *Œuvres*, text annotés par André Robinet, introduction par Henri Gouhier, Paris, Presses Universitaires de France, 1959.
- –, *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, a cura di Adriano Pessina, Bari, Laterza, 1996.
- FRANCESCO DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, a cura di Gianfranco

- Contini, Torino, Utet, 1989.
- LUCIO FELICI, *Meridionali, meridionalità, meriggio*, in *Lo Zibaldone cento anni dopo. Composizione, edizioni, temi*, Atti del X convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati-Portorecanati 14-19 settembre 1998), Firenze, Olschki, 2001, II, pp. 679-699.
 - FURIO JESI, *Mito*, Torino, Nino Aragno Editore, 2008.
 - GIACOMO LEOPARDI, *Poesie e prose*, a cura di Rolando Damiani, Milano, Mondadori, 1988.
 - ENRICA LISCIANI-PETRINI, *Memoria e poesia. Bergson, Jankélévitch, Heidegger*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1983.
 - GILBERTO LONARDI, *Leopardismo. Tre saggi sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*, Firenze, Sansoni, 1990.
 - ADELIA NOFERI, *L'esperienza poetica del Petrarca*, Firenze, Le Monnier, 1962.
 - GIOVANNI PAPINI, *Opere*, a cura di Luigi Baldacci con la collaborazione di Giuseppe Nicoletti, Milano, Mondadori, 1977.
 - PLATONE, *Opere*, Bari, Laterza, 1974.
 - GIOVANNI REALE, DARIO ANTISERI, *Il pensiero occidentale dalle origini ad oggi. Storia delle idee filosofiche e scientifiche*, Brescia, Editrice La Scuola, 1985.
 - TZVETAN TODOROV, *Teorie del simbolo. Retorica, estetica, poetica, ermeneutica: i fatti simbolici nella storia del pensiero occidentale*, Milano, Garzanti, 1984.

Appendice bibliografia su Giambattista Vico:

Della sterminata bibliografia intorno all'opera di Giambattista Vico, si danno qui solo quei titoli fra quelli consultati che, a vario titolo, ci sono stati utili per lo studio condotto.

- GIAMBATTISTA VICO, *De antiquissima italorum sapientia*, in IDEM, *Tutte le Opere*, a cura di Fausto Nicolini, Napoli, Ricciardi, 1967.
- –, *Opere*, a cura di Andrea Battistini, Milano, Mondadori, 1990.
- –, *La Scienza Nuova*, introduzione e note di Paolo Rossi, Milano, Rizzoli, 2004⁹.
- ANDREA BATTISTINI, *La sapienza retorica di Giambattista Vico*, Napoli, Angelo Guerini e Associati, 1995.
- DAVID W. BLACK, *Vico and Moral Perception*, «Emory Vico Studies», volume 5, New York, Peter Lang, 1977, pp. 160 ss.
- MASSIMO CACCIARI, *Ricorsi vichiani*, in *Giambattista Vico. Metafisica e metodo*, introduzione di Andrea Munari, postfazione di Massimo Cacciari, Milano, Bompiani, 2008, pp. 557-574.
- SERGIO CAMPAILLA, *A proposito di Vico nella "Querelle des anciens et de modernes"*,

- «Bollettino del Centro di Studi Vichiani», 3 (1973), pp. 181-192.
- GIANFRANCO CANTELLI, *Gestualità e mito: due caratteri distintivi della lingua originaria*, «Bollettino del Centro di Studi Vichiani», 20 (1990), pp. 77-116.
 - –, *Alcune considerazioni sulla tesi vichiana che la lingua originaria dell'umanità è stata una lingua parlata dagli dei*, «Bollettino del Centro di Studi Vichiani», 22-23 (1992-1993), pp. 119-129.
 - –, *Reflections on the Vichian Thesis that the Original Language of Humenity Was a Language Spoken by the Gods*, «New Vico Studies», 11 (1993), pp. 1-12.
 - –, *Il quadrilatero del significato secondo Vico*, in *Il mondo di Vico/Vico nel mondo. In ricordo di Giorgio Tagliacozzo*, a cura di Franco Ratto, Perugia, Edizioni Guerra, 2000.
 - GUSTAVO COSTA, *Genesi del concetto vichiano di fantasia*, in *Phantasia-imaginatio. Atti del V° colloquio internazionale*, a cura di M. Fattori e M. Bianchi, Roma 9-11 gennaio 1986, Roma, Edizioni dell'Ateneo, pp. 309-365.
 - BENEDETTO CROCE, *La filosofia di Giambattista Vico*, Bari, Laterza, 1911, ora in IDEM, *Saggi filosofici*, II, Bari, Laterza, 1933³ poi riedito singolarmente nel 1962.
 - ARCANGELO LEONE DE CASTRIS, *Leopardi e Beccaria: schema dinamico del sensismo leopardiano*, in *Atti del I Convegno internazionale di studi leopardiani - Recanati, 13-16 settembre 1962 - Firenze*, Olschki, 1964, pp. 399-413.
 - DONATELLA DI CESARE, *Sul concetto di metafora in G. B. Vico*, «Bollettino del Centro di Studi Vichiani», 16 (1986), pp. 325-334.
 - –, *Parola, lōgos, dabar. Linguaggio e verità nella filosofia di Vico*, «Bollettino del Centro di Studi Vichiani», 22-23 (1992-1993), pp. 251-287.
 - GILLO DORFLES, *Mito e metafora in Vico e nell'estetica contemporanea*, in IDEM, *L'estetica del mito. Da Vico a Wittgenstein*, Milano, Mursia, 1968.
 - MARIO FUBINI, *Stile e umanità in Vico*, Bari, Laterza, 1946.
 - EUGENIO GARIN, *L'educazione in Europa (1400-1600). Problemi e programmi*, Bari, Laterza, 1957.
 - STEFANO GENSINI, *Mente, corpo e linguaggio: ancora su Vico e Leopardi*, in *"D'uomini liberamente parlanti". La cultura linguistica italiana nell'età dei Lumi e il contesto culturale europeo*, a cura di Stefano Gensini, Roma, Editori Riuniti, 2002.
 - ERNESTO GRASSI, *Vico e Ovidio: il problema della preminenza della metafora*, «Bollettino del Centro di Studi Vichiani», 22-23 (1992-1993), pp. 170-183.
 - CIRO GRECO, *Dualismo e Poiesis in Giambattista Vico*, in *Giambattista Vico. Metafisica e metodo*, introduzione di Andrea Munari, postfazione di Massimo Cacciari, Milano, Bompiani, 2008, pp. 461-553.
 - CONNI-KAI JORGENSEN, *L'eredità vichiana nel Novecento letterario. Pavese, Savinio, Levi, Gadda*, prefazione di Matteo Palumbo, Napoli, Alfredo Guida Editore, 2008.
 - ADA LAMACCHIA, *Vico e Agostino. La presenza del De civitate Dei nella Scienza Nuova*, in *Giambattista Vico. Poesia, logica, religione*, contributi al XL Convegno

- del Centro di Studi filosofici di Gallarate, aprile 1985, Brescia, Morcelliana, 1986, pp. 270-319.
- MARCO LUCCHESI, *La poética de la 'Ciencia Nueva' «Cuadernos sobre Vico»*, 11-12 (1999-2000), pp. 287-294
 - ROBERTO MAZZOLA, *Il Sanchuniaton di Vico tra mito dell'antichissima sapienza e origine della scrittura*, «Bollettino del Centro di Studi Vichiani», 16-17 (1996-1997), pp. 85-99.
 - GIUSEPPE MAZZOTTA, *La nuova mappa del mondo. La filosofia poetica di Giambattista Vico*, Torino, Einaudi, 1999.
 - GIUSEPPE MODICA, *Sulla fondazione del linguaggio in Vico*, «Bollettino del Centro di Studi Vichiani», 16 (1986), pp. 335-344.
 - REMAUD OLIVIER, *Enfance et Histoire (Vico, Rousseau, Leopardi)*, in *Resumen de ponencias. Congreso internacional "Pensar para el nuevo siglo: giambattista Vico y la cultura europea"*, a cura di Emilio Hidalgo-Serra, José Sevilla e José Villalobos, Napoli, La città del Sole, 1999, pp. 147-184.
 - ANTONIO PAGLIARO, *Lingua e poesia secondo G. B. Vico*, in IDEM, *Altri saggi di critica semantica*, Messina-Firenze, D'Anna, 1961, pp. 297-444.
 - –, *Giambattista Vico tra linguistica e retorica*, in *Giambattista Vico nel terzo centenario della nascita*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1971, pp. 133-162.
 - NICOLA PERULLO, *Bestie e bestioni. Vico e il problema dell'animalità*, «Bollettino del Centro di Studi Vichiani», 28-29 (1998-1999), pp. 91-119.
 - FRANCO RATTO, *Riviste vichiane: panorama internazionale di studi su Giambattista Vico*, «Rivista di studi italiani», 18 (2000), 1, pp. 198-218.
 - SANJA ROIC, *Pensiero, forma letteraria, espressione. Leopardi e Vico*, in *Leopardi poeta e pensatore / Dichter und Denker*, a cura di Sebastian Neumeister e Raffaele Sirri, Napoli, Guida, 1997, pp. 135-145.
 - PAOLO ROSSI, *Le sterminate antichità e nuovi saggi vichiani*, Firenze, La Nuova Italia, 1999.
 - ROSARIO SALAMONE, *"La Scienza Nuova seconda": la forma definitiva della dottrina linguistica*, in IDEM, *Lingua e linguaggio nella filosofia di Giambattista Vico*, Milano, Edizioni dell'Ateneo, 1984, pp. 36-70.
 - MARIO SANSONE, *Leopardi e la filosofia del Settecento*, in *Leopardi e il settecento*, in Atti del I Convegno internazionale di studi leopardiani - Recanati, 13-16 settembre 1962 - Firenze, Olschki, 1964, pp. 133-172
 - STEFANO VELOTTI, *Sapienti e bestioni. Saggio sull'ignoranza, il sapere e la poesia in Giambattista Vico*, Parma, Pratiche editrice, 1995.
 - DONALD PHILLIP VERENE, *Vico's Philosophy of Imagination*, in *Vico and Contemporary Thought*, a cura di Giorgio Tagliacozzo, Michael Mooney e Donald Phillip Verene, London and Basingstoke, The MacMillan Press LTD, 1980, pp. 20-43.
 - GIOVANNI VILLA, *Vico e l'estetica. Il significato vichiano del termine «poesia»*, in IDEM, *La filosofia del mito secondo G.B. Vico*, Milano, Fratelli Bocca Editori,

1949.

