



Nel quadro del Novecento:
strategie espressive
dall'Ottocento al Duemila

Generi e linguaggi

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XVI • 2018

Edizioni Sinestesie

NEL QUADRO DEL NOVECENTO:
STRATEGIE ESPRESSIVE
DALL'OTTOCENTO AL DUEMILA

Generi e linguaggi

Edizioni Sinestesie

«SINESTESIE»

Rivista di studi sulle letterature e le arti europee

Periodico annuale
Anno XVI – 2018

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

Fondatore e Direttore scientifico
Carlo Santoli

Direttore responsabile
Paola de Ciuceis

Comitato di lettori anonimi

Coordinamento di redazione
Laura Cannavacciuolo

Redazione
Nino Arrigo
Marika Boffa
Loredana Castori
Domenico Cipriano
Antonio D'Ambrosio
Giovanni Genna
Carlangelo Mauro
Gennaro Sgambati
Francesco Sielo
Chiara Tavella

Impaginazione
Gennaro Volturo

Fotocomposizione e stampa
PDE s.r.l.
presso Print on Web
Isola del Liri (FR)

**© Associazione Culturale Internazionale
Edizioni Sinestesia**

C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)
c/o Dott. Carlo Santoli
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398
del 14 novembre 2001
www.edizionisinestesia.it – infoedizionisinestesia.it

**Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione c/o
Dott. Carlo Santoli**

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro)
va indirizzato al suddetto recapito. La rivista
ringrazia e si riserva, senza nessun impegno,
di farne una recensione o una segnalazione. Il
materiale inviato alla redazione non sarà restituito
in alcun caso. Tutti i diritti di riproduzione e
traduzione sono riservati.

Condizioni d'acquisto

- € 40,00 (Italia)
- € 60,00 (Estero)

Per acquistare i singoli numeri della rivista (specificando l'annata richiesta) occorre effettuare il versamento sulle seguenti coordinate bancarie: IBAN IT06X0538715100000001368232; BIC (Codice swift) BPMOIT22XXX intestato a: Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia c/o Dott. Carlo Santoli – Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino.

Per richiedere i numeri arretrati – in versione cartacea o in formato pdf – scrivere a info@edizionisinestesia.it, specificando titolo e annata.

Aprile 2019

COMITATO SCIENTIFICO

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari “Aldo Moro”), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari “Aldo Moro”), ANNALISA BONOMO (Università di Enna “Kore”), RINO CAPUTO (Università di Roma “Tor Vergata”), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari “Aldo Moro”), BIANCA MARIA DA RIF (Università di Padova), ANGELO FÀVARO (Università di Roma “Tor Vergata”), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma “Tor Vergata”), LAURA NAY (Università di Torino), GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università Ca' Foscari Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli “Federico II”), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), GIORGIO SICA (Università di Salerno), PIERA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma “Tor Vergata”)

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

ZYGMUNT G. BARANSKI (University of Cambridge), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D'ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI (Université Paris-Sorbonne), MARTIN MCLAUGHLIN (University of Oxford), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), NICCOLÒ SCAFFAI (Université de Lausanne), MARA SANTI (Ghent University)

La rivista «Sinestesi» aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



INDICE

SAGGI

- NINO ARRIGO, *«La verità è l'invenzione di un bugiardo»:
verità e menzogna nella narrativa di Eco e nel cinema di Lynch* 11
- ALBERTO CARLI, *Camillo Boito, le muse sorelle e la settima arte* 27
- MARCO CARMELLO, *Il controtempo assente di Morselli:
note su immagini e rappresentazioni* 39
- ANTONIO D'ELIA, *Le canzoni patriottiche «All'Italia»
e «Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze»:
il moto lirico-teoretico leopardiano a partire dal 1818* 51
- VIRGINIA DI MARTINO, *«Alla sua cara Itaca Ulisse».
Viaggi e naufragi nel «Canzoniere» di Saba* 79
- MARIA DIMAURO, *Per una metrica della memoria:
D'Arrigo fino a «Horcynus Orca»* 97
- GIOVANNI GENNA, *“Recto” e “verso”: il mito in Carlo Emilio Gadda* 115
- MANUEL GIARDINA, ADA BOUBARA,
*L'evoluzione delle tematiche filelleniche
nella letteratura italiana del XVIII e XIX secolo* 129
- SIMONE GIORGINO, *«Il durevole segno luminoso».
Vittorio Bodini e Rafael Alberti* 145

Laura Giurdanella, <i>Baudelaire, interlocutore privilegiato dell'ermeneuta Ungaretti</i>	161
Stefano Grazzini, <i>Enumerazioni sbagliate e formule sanzionatorie: uno stereotipo scolastico da Gadda a Petronio</i>	175
Fabio Moliterni, <i>Una «vistosa eccezione»: Girolamo Comi poeta orfico</i>	189
Pierluigi Pellini, <i>L'«affaire» Desprez (1884-1885). Un episodio ingiustamente dimenticato di storia letteraria e culturale</i>	203
Domenica Perrone, <i>Topografie gaddiane. «Il Giornale di guerra e di prigionia»</i>	223
Annabella Petronella, <i>L'angoscia della nudità e le maschere della funzione autoriale in un racconto di Calvino</i>	253
Sonia Rivetti, <i>«Io non conto». «Noi credevamo» di Anna Banti dal romanzo al cinema</i>	267
Antonio Saccone, <i>«Le belle lettere e il contributo espressivo delle tecniche». Prosa letteraria e linguaggio tecnologico secondo Gadda</i>	275
Carlo Santoli, <i>L'incanto dell'«altrove» nella poesia di Carlo Betocchi</i>	287
Moreno Savoretti, <i>Tra parola e fantasia. Le strategie difensive di Pin nel «Sentiero dei nidi di ragno»</i>	301
Francesco Sielo, <i>Curzio Malaparte: il rovesciamento, l'indifferenziazione e il corpo nella rappresentazione distopica di Napoli</i>	317
Giovanni Turra, <i>Renato Poggioli collaboratore di «Omnibus»: saggi, recensioni, ricordi</i>	331
Fabio Vittorini, <i>«La petulanza delle cose vive». Scrittura e autobiografismo ne «La coscienza di Zeno»</i>	357

DISCUSSIONI

AA.VV., <i>La Grande Guerra nella letteratura e nelle arti</i> (Laura Cannavacciuolo)	375
ANGELO CASTAGNINO, « <i>Fatevi portatori di storie</i> ». <i>Alessandro Perissinotto fra giallo e romanzo sociale</i> (Enrico Mattioda)	378
<i>Abstracts</i>	381
<i>Ringraziamenti</i>	399

In altri termini, gli «scontri mostruosi d'immagini e le parole cautamente subdole»²² che prendono vita nell'opera baudelairiana sono percepiti da Ungaretti come gli esiti estremi dell'arte romantica («ne fu l'estremo signore»²³), 'modernità' da cui egli stesso ha già probabilmente preso spunto. Continua Ungaretti: «la sua poesia resta, a una lettura attenta e consapevole, in questa sconfinata solitudine»²⁴. Allora l'immagine di Baudelaire che scaturisce si avvicina molto a quella di colui il quale, attraverso «l'armonia» che «è frutto di deformazioni e d'acrobazia»²⁵,

porta il dramma sin nelle parole. Ne risulta una tal potenza plastica che tutto il poema ne rimane musicalmente investito e abbracciato. E vediamo dunque ritornare come germe di stile la musicalità cara a Racine, ma la tonalità non si snoda da un urto di sentimenti, ma da un urto di visioni: il dramma è musicale nella linea, è plastico nel tessuto²⁶.

Baudelaire, avendo «(trouv ) une troisième voie entre les caprices du c eur et la tyrannie de la forme, (d sir ) et (pens ) de nouveaux rapports entre émotion et langage»²⁷, ha fondato la modernit  poetica, ottenendo cos  l'ammirazione di Ungaretti che sentenzia:

E incide la sua poesia in una materia duratura come l'oro, se poi null'altro dovesse rimanere a testimoniare²⁸.

Negli estratti sin qui riportati, come in altri saggi dal '18 al '36, meritano un approfondimento alcune spie linguistiche e stilistiche legate alla figura di Baudelaire che lo confermerebbero ancora una volta maestro e compagno di viaggio del poeta Ungaretti. Mi riferisco al persistere di un linguaggio iperbolico e all'esistenza di una rete semantica e lessicale relativa all'*alfa* e all'*omega*, al 'principio', in quanto il poeta francese   percepito come precursore di un'estetica nuova, e alla 'fine', poich  la sua opera   espressione ultima di una poesia in grado di lasciare il segno. A tal proposito ne *Il ritorno di*

²² ID., *Verso un'arte nuova classica*, SI, p. 14.

²³ Ivi, p. 13.

²⁴ ID., *Il ritorno di Baudelaire*, SI, p. 11.

²⁵ ID., *Esordio*, SI, p. 62.

²⁶ Ivi, pp. 62-63.

²⁷ D. RINC , *Baudelaire et la modernit  poétique*, Presses Universitaires de France, Paris 1996, p. 16.

²⁸ ID., *Il ritorno di Baudelaire*, SI, p. 11.

Baudelaire risultano significativi l'anafora «è il primo» – tra l'altro in alcuni passaggi rimasta sottintesa –; il termine «miracolo»; l'espressione «duratura come l'oro», sinonimo della potenza immortale del comporre baudelairiano; l'aggettivo «estremo»; e infine l'espressione «se poi null'altro dovesse rimanere a testimoniare», indice di quanto la raccolta poetica francese sia intesa ora come punto di partenza, ora come ultima meritevole di attenzione²⁹. Non solo. Sostenendo la centralità dell'eredità baudelairiana (insieme a quella mallarmeana) per la lingua e lo stile d'oltralpe, implicitamente Ungaretti sta ponendo l'autore delle *Fleurs du Mal* quale uno degli ispiratori della sua stessa produzione in lingua francese. Si pensi alle raccolte *La Guerre* e *P-L-M* del 1919, confluite successivamente in *Derniers jours*.

A proposito del debito nei confronti della lezione francese, sulla scia di Macrì, «[si prospetta] il suo continuo modellarsi sui simbolisti nel solco storiografico del romanticismo francese»³⁰, come del resto sta avvenendo ad artisti e poeti del calibro di Apollinaire, il quale afferma:

Les symbolistes furent les premiers objets de nos enthousiasmes, et tous ceux qui, depuis 1895, ont créé de la poésie doivent de la reconnaissance aux maîtres du Symbolisme³¹.

Tuttavia, lo stesso Ungaretti riscontra i limiti dell'estetica simbolista allorché prende le distanze dal «nemico personale del verbalismo vuoto», proprio di Hugo e di quelle «scuole succedutesi dopo il romanticismo, si tratti dell'umanesimo o del simbolismo», poiché «non ce n'è una che non ci affatichiamo a segnalare dalle sue manie verbali»³².

Ribadendo che la retorica della dualità sin qui adottata si modella su quella ungarettiana, dopo il confronto con Hugo, si dà adesso spazio a quello con Mallarmé.

Ungaretti ha sempre indicato due maestri nella propria formazione dal versante francese, Baudelaire e Mallarmé appunto. Il primo, «un poeta maledetto, un segnato da Dio», il secondo, tutto preso dal «mistero della formazione delle parole»³³.

²⁹ Cfr. *ibidem*.

³⁰ O. MACRÌ, *Il simbolismo nella poetica di G. Ungaretti*, in *La vita della parola: Studi su Ungaretti e poeti coevi*, a c. di A. DOLFI, Bulzoni, Roma 1998, pp. 320-390.

³¹ G. APOLLINAIRE, *Œuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, III vol., Gallimard, Paris 1993, p. 780 («Bibliothèque de la Pléiade»).

³² UNGARETTI, *Di un difetto della critica*, SI, p. 186.

³³ Entrambe le citazioni sono riconducibili a ID., *Per Mallarmé*, SI, pp. 208-209.

Che l'autore di *Un coup de dés* e *L'Après-midi d'un Faune*³⁴ sia uno dei fari dichiarati di Ungaretti è avvalorato già da vari passaggi e in particolare da due saggi del '29 a lui espressamente dedicati, *Per Mallarmé*³⁵ e *Ancora per Mallarmé*³⁶. «Quanto alla sua opera, possiamo noi dire ch'essa non sia grande?», scrive Ungaretti, «egli era anche un glottologo di raro acume»³⁷ sebbene in *Un coup de dés* e *L'Igitur* egli dimostri «un'eccessiva fiducia nella potenza allusiva della parola»³⁸. Riguardo invece alla musicalità, Mallarmé è sì «il primo, tra i moderni, a essersi ingegnato, consapevolmente, sistematicamente, a esprimersi in senso musicale»³⁹ ma «Leopardi, da noi, Baudelaire, in Francia, ci arrivano, cercando altro»⁴⁰ per primi, e inaugurandone la via. Non solo. Quando Ungaretti nel '24 scriveva: «Ecco il dramma moderno. Le parole hanno perso il loro valore religioso»⁴¹, in realtà prendeva già le distanze da Mallarmé e, per insistere sulla necessità di «riportare [...] l'allegoria nella poesia moderna»⁴² sui passi di Baudelaire, si avvale persino della voce di Gide:

Musical! veuille ce mot, ici, n'exprimer point seulement la caresse fluide ou le choc harmonieux des sonorités verbales par où le vers peut plaire même à l'étranger musicien qui n'en comprendrait pas le sens, [come avviene per Ungaretti nei confronti di Mallarmé]⁴³, mais aussi bien ce choix certain de l'expression, dicté non plus seulement par la logique, et qui échappe à la logique, par quoi le poète-musicien arrive à fixer, aussi exactement que le ferait une définition, l'émotion essentiellement indéfinissable [...].⁴⁴

³⁴ Tradotto nel 1946, apparso per la prima volta nel V quaderno mondadoriano di «Poesia» del gennaio 1947 e confluito l'anno dopo, col *Monologo d'un Fauno*, nella prima edizione di *Da Gongora e da Mallarmé*, Mondadori, Milano 1948.

³⁵ Id., *Per Mallarmé*, SI, pp. 207-209.

³⁶ Id., *Ancora per Mallarmé*, SI, p. 210.

³⁷ Id., *Per Mallarmé*, SI, pp. 205-209.

³⁸ Id., *Ancora per Mallarmé*, SI, p. 210.

³⁹ Id., *Punto di mira*, SI, pp. 285-302.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Ivi, p. 287.

⁴² Ivi, p. 288.

⁴³ «Mi gettai su Mallarmé, lo lessi con passione ed, è probabile, alla lettera non lo dovevo capire; ma conta poco capire alla lettera la poesia: la sentivo. Mi seduceva con la musica delle sue parole, con il segreto, quel segreto che mi è tutt'oggi segreto», in Id., *Nota introduttiva di Vita d'un uomo. Tutte le poesie* (TP), a c. di C. OSSOLA, Arnoldo Mondadori, Milano 2009, p. 740 («I Meridiani»).

⁴⁴ Id., *Punto di mira*, SI, p. 289.

La poesia moderna non perseguirà più solamente il fascino di una musicalità originale, elegante e coinvolgente, propria dell'ineguagliabile Mallarmé, ma anche quell'«extraordinaire mélange du style racinien et du style journaliste»⁴⁵, in cui «le verbe(garde) quelque chose de sacré qui nous défend d'en faire un jeu de hasard»⁴⁶ e il linguaggio moderno si nutre della contemporaneità. Del resto, l'eccezionale modernità di Baudelaire consiste nell'accostamento dell'«éternel», del «durable» con il «transitoire» e il «contingent»⁴⁷.

Continuando sulla scia dei maestri, è d'obbligo il rimando a Leopardi. Alla brillantezza della Francia, in cui primeggia un Baudelaire incontrastato, corrisponde la cecità dell'Italia, dove solo Leopardi «ha senza dubbio fatto un miracolo»⁴⁸:

Chi sappia meditare sulle cose dell'arte, vedrà che da Petrarca, le esperienze occorse e tesoreggiate, in cinque secoli, non si tramutano in poesia che all'apparire di Leopardi⁴⁹.

Il periodo in cui Ungaretti approfondisce lo studio di Petrarca e Leopardi, oltre a coincidere con il soggiorno a Roma, è di preparazione alla sua seconda stagione poetica, quella che vedrà la nascita del *Sentimento del tempo* nel '33. In *Poesia e civiltà* egli precisa:

[...] Il tragico umano s'avanzava verso quel senso che Leopardi e Baudelaire, i due maggiori poeti dell'800, ci sveleranno interamente; il senso d'una decadenza irrimediabile.⁵⁰

Così entrambi, Leopardi e Baudelaire, figli dello stesso secolo, sono accomunati da un medesimo destino: «poeti d'inferno, certo»⁵¹, «hanno sofferto, gridato e pagato per tutti»⁵². Agli occhi di Ungaretti il poeta recanatese risulta pervaso da un sentimento infinito di pietà, da un cristianesimo che ammette maledizioni e sensi di colpa, da un sentimento di progressiva corruzione che abbraccia il mondo, la natura, lo spirito e l'uomo tutto.

⁴⁵ J. RIVIÈRE, *Etudes*, Gallimard, Paris 1944, p. 15.

⁴⁶ BAUDELAIRE, *Théophile Gautier*, in *Critique littéraire*, OCII, p. 118.

⁴⁷ ID., *La Modernité*, PV, OCII, p. 694.

⁴⁸ UNGARETTI, *Punto di mira*, SI, p. 287.

⁴⁹ ID., *Verso un'arte nuova classica*, SI, p. 13.

⁵⁰ ID., *Poesia e civiltà*, SI, p. 312.

⁵¹ ID., *La poesia contemporanea è viva o morta? Intervista con G. B. Angioletti*, SI, p. 194.

⁵² *Ibidem*.

Egli vede ogni singola parte del creato, egli vede che ha in sé corruzione, ch'è mortale, che sopporta le conseguenze della sua origine peccaminosa⁵³.

Chi se non Baudelaire ha poi rappresentato il «miscuglio michelangiolesco di cielo e inferno»⁵⁴ e lucidamente teorizzato la decadenza individuando, o meglio, sperimentando su di sé, «il gusto del peccato, il rimorso»⁵⁵, la scissione tra *spleen* e *idéal*. Non a caso Ungaretti ricorda ch'egli «è il primo, tra i romantici, a sentire questo fatto profondo»⁵⁶, ossia che il mondo è rivelazione di delusione, dolore, corruzione e autodistruzione.

Con «somiglianza di fratell(i)»⁵⁷, tra Leopardi e Baudelaire si instaura un'«analogia dell'ispirazione drammatica»⁵⁸ che prevede una precisa percezione delle cose del mondo: per il primo assume il nome di «noia» mentre il secondo la definisce «spleen» o «ennui». Di certo, Leopardi e Baudelaire, entrambi poeti dell'infinito e del nulla, hanno interiorizzato l'universo di Pascal. Come potrebbe essere diversamente per Ungaretti?⁵⁹

3. Baudelaire, tra «i grandi»⁶⁰ del professor Ungaretti

Dopo la disamina della produzione saggistica non si può prescindere dalle conferenze e dalle lezioni di letteratura italiana dagli anni '30 agli anni '60, raccolte successivamente nel volume a cura di Montefoschi.

Occorre dire anzitutto che non esistono traduzioni sistematiche di versi o prose baudelairiane come invece accade per Shakespeare, Góngora, Racine, Blake o Mallarmé, ma nonostante ciò non si dovrebbe compiere l'errore di trascurare l'importanza del verbo baudelairiano per il professor Ungaretti, ermeneuta e teorico della letteratura. Questi, infatti, nelle sue esegesi prima all'Università di San Paolo in Brasile, poi alla Sapienza di Roma e infine alla Columbia University di New York, non manca di citare Baudelaire tra «i grandi» che hanno segnato «la nuova tradizione poetica [...] nelle diverse

⁵³ ID., *Il pensiero di Leopardi*, SI, p. 329.

⁵⁴ ID., *Per Mallarmé*, SI, pp. 208.

⁵⁵ ID., *Punto di mira*, SI, pp. 285-302.

⁵⁶ ID., *Il ritorno di Baudelaire*, SI, p. 11.

⁵⁷ ID., *Per Mallarmé*, SI, p. 208.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Sulla centralità della figura e del pensiero di Blaise Pascal nella formazione di Ungaretti, si veda SAVOCA, *L'Infinito e il punto*, cit.

⁶⁰ UNGARETTI, *Prima invenzione della poesia moderna*, VL, p. 746.

grandi nazioni europee»⁶¹. Di certo, il poeta francese è annoverato tra «quelle scoperte che contano in una vita»⁶², ovvero tra i maestri dichiarati della sua giovinezza in Egitto, insieme a Leopardi, Mallarmé e Nietzsche.

In seguito, a riprova del costante rapporto con l'opera baudelairiana non esauritosi nel periodo della formazione giovanile, risulta particolarmente emblematica una lezione su Leopardi, ovvero, *Rapporto con il Petrarca e introduzione al commento dell'«Angelo Mai»*. Il relativo manoscritto, composto da 23 fascicoli e senza alcun elemento di datazione certa, consente tuttavia di collocare presumibilmente la stesura del nucleo originario agli anni brasiliani (1936), con successiva integrazione nel 1942-43 per gli studenti della Facoltà di Lettere di Roma. Lo stesso Ungaretti allestisce un dattiloscritto, con interventi correttori di suo pugno, con l'intento di riutilizzarlo o destinarlo alla stampa, come avvenne in parte per la «Fiera letteraria». Ma ci ritornerò.

Qui il docente Ungaretti per addentrarsi nel significato profondo della canzone leopardiana, oltre a chiamare in causa Petrarca, maestro dei grandi lirici europei da Michelangelo a Mallarmé, ritiene indispensabile far ricorso a Baudelaire, laddove parla dei «poeti europei posteriori» a Leopardi che si sono espressi sul romanticismo. Segue dunque una traduzione di un passo di *Qu'est-ce que le romantisme?* ma, come Montefoschi ha osservato nelle *Note e notizie sui testi*, Ungaretti opera in realtà due omissioni rispetto all'originale, non inserendo opportunamente il segno di *omissis*. Per ricostruire la verità testuale riporto la traduzione ungarettiana, segnalando con un asterisco il luogo dell'omissione e trascrivendo il corrispettivo testo francese⁶³ volutamente cassato:

Diceva Baudelaire a proposito di opere, frutto di romanticismi sbagliati: «Taluni non si sono applicati se non alla scelta dei soggetti: non avevano il temperamento richiesto dai soggetti.* C'è chi, in nome del Romanticismo, s'è messo a bestemmiare Greci e Romani; orbene, se uno è Romantico, lo saranno anche i suoi Greci e i suoi Romani. Molti sono stati sviati dalla verità nell'arte e dal colore locale. Il verismo esisteva assai prima della battaglia romantica**». Il Romanticismo» continua Baudelaire «non consiste dunque nella scelta dei soggetti e neppure nell'esatto vero, ma nel modo di sentire. Quei tali l'hanno cercato fuori; e solo dentro di sé uno lo può trovare»⁶⁴.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Id.*, [Introduzione alla canzone «Alla Primavera». *Criteri nell'interpretare poesia*], VL, p. 904.

⁶³ BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, a c. di C. PICHOS, Gallimard, Paris 1975 («La Pléiade»).

⁶⁴ UNGARETTI, *Rapporto con il Petrarca e introduzione al commento dell'«Angelo Mai»*, VL, pp. 854-855.

* – D'autres, croyant encore à une société catholique, ont cherché à refléter le catholicisme dans leurs œuvres. – S'appeler romantique et regarder systématiquement le passé, c'est se contredire. –

** et d'ailleurs, composer une tragédie ou un tableau pour M. Raoul Rochette, c'est s'exposer à recevoir un démenti du premier venu, s'il est plus savant que M. Raoul Rochette.

Volendo comprendere la *ratio* di tali esclusioni e tralasciando per la scarsa valenza semantica all'interno del commento la seconda⁶⁵, per quanto concerne la prima si ipotizza che Ungaretti abbia temuto che, se intesa alla lettera, questa potesse esser fraintesa, tanto più se utilizzata in un discorso sul Leopardi da lui già ritenuto cristiano⁶⁶. Mi spiego. Quando Baudelaire scrive che «dirsi romantico e fissarsi sistematicamente sul passato, è una contraddizione»⁶⁷ ribadisce che quanto a lui «il romanticismo è l'espressione più recente e più attuale del bello»⁶⁸ senza alcuna nostalgia nei confronti del passato. Agli occhi dell'Ungaretti professore, tale affermazione avrebbe potuto non solo escludere dai moderni il Leopardi cristiano che desiderava «riaprire il futuro alla poesia rituffandolo nel passato»⁶⁹, ma forse anche se stesso. Tuttavia, condividendo il pensiero di Baudelaire, secondo cui «il romanticismo [...] non consiste dunque nella scelta dei soggetti e neppure nell'esatto vero, ma nel modo di sentire», Ungaretti accosta il poeta francese a Leopardi poiché accomunati da un nuovo «modo di sentire» che mira alla ricerca della «novità, dentro di sé»⁷⁰. E ancora una volta vorrebbe inserire se stesso nella linea poetica Leopardi-Baudelaire-Ungaretti.

Al di là dell'aspetto strettamente contenutistico, ciò che appare ora più interessante è il *modus operandi* dell'ermeneuta Ungaretti. Egli, non avendo puntualizzato graficamente tale omissione, mostra di avere una certa confidenza con l'opera francese. Tale intervento può inserirsi nel quadro di quelle che definirei 'manipolazioni affettive', il cui valore consiste nell'essere «spia

⁶⁵ Désiré-Raoul Rochette (1789-1854) è stato un archeologo e numismatico francese, ufficiale segretario perpetuo dell'Académie des Beaux-Arts.

⁶⁶ Cfr. UNGARETTI, *Il pensiero di Leopardi*, SI, p. 328 e ID., *Rapporto con il Petrarca e introduzione al commento dell'«Angelo Mai»*, VL, p. 860.

⁶⁷ BAUDELAIRE, *Opere*, trad. e c. di G. RABONI e G. MONTESANO, Mondadori, Milano 1996 («I meridiani»), p. 1014.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ UNGARETTI, *Rapporto con il Petrarca e introduzione al commento dell'«Angelo Mai»*, VL, p. 863.

⁷⁰ *Ivi*, p. 858.

di un processo di appropriazione, e quasi di identificazione»⁷¹. Il motivo propulsore ma anche l'effetto finale è quello di un'autentica comunanza di spirito e d'intenti col Baudelaire saggista e critico e di una reale fusione tra i due universi, in cui il critico traduttore si pone in continuità con il critico tradotto.

E se si volesse inscrivere il caso baudelairiano nella fenomenologia delle 'traduzioni ad uso esegetico'⁷², allora riaffiorerebbero alla mente le parole dello stesso Ungaretti:

Il tradurre è mettersi davanti all'opera d'un altro come ci mettiamo davanti a un paesaggio, o ai tratti d'una persona. Si cerca dell'uno o dell'altra la somiglianza, ed essa è raggiunta se veramente tanta simpatia era in noi per il modello, tanta commozione in presenza della sua viva realtà, da portare la nostra opera a emulare, per verità, lo stesso originale⁷³.

Lo stesso procedimento è adottato in un'altra sezione del testo ungarettiano, di seguito citato:

Tanti anni dopo, Baudelaire diceva: «Il riso umano è intimamente legato all'accidente d'una caduta antica, d'una menomazione fisica e morale. Nel paradiso terrestre,* la gioia non era nel riso. Riso e pianto*** sono figli del patimento, e sopraggiunsero perché l'uomo innervosito non era più capace di trattenerli».

* Le rire et la douleur s'expriment par les organes où résident le commandement et la science du bien ou du mal: les yeux et la bouche.

** (qu'on le suppose passé ou à venir, souvenir ou prophétie, comme les théologiens ou comme les socialistes), dans le paradis terrestre, c'est-à-dire dans le milieu où il semblait à l'homme que toutes les choses créées étaient bonnes,

*** ne peuvent pas se faire voir dans le paradis de délices. Ils

Se in questo caso le porzioni mancanti sembrerebbero non essere decisive per il senso complessivo del concetto, è tuttavia rilevante il reiterarsi della mancata segnalazione dell'*omissis*, da cui si può dedurre ancora una volta una totale sovrapposizione di idee tra i due o, meglio, tre poeti.

⁷¹ Parole di Savoca in merito al rapporto tra Ungaretti e Pascal. Si veda G. SAVOCA, *Verso l'infinito: Ungaretti tra Pascal e Leopardi*, in *L'Infinito e il punto*, cit., pp. 17-28.

⁷² Si gettano qui le basi di una nuova prospettiva di studi della 'traduzione ad uso esegetico' messa in atto da un Ungaretti certamente maturo e consapevole delle proprie scelte intellettuali e che consentirebbe di rilevare nuove zone di prossimità con altri suoi *phares*.

⁷³ UNGARETTI, [Introduzione alla canzone «Alla Primavera». Criteri nell'interpretare poesia], VL, p. 912.

A proposito di questo scambio di paternità, un altro fenomeno testuale s'impone. Si tratta di una terza citazione baudelairiana:

«Il genio» diceva ancora Baudelaire «non è se non *l'infanzia ritrovata* a volontà, infanzia ora dotata per esprimersi, d'organi virili e dello spirito analitico che le permette di ordinare i materiali involontariamente ammassati. A tale curiosità profonda e gioiosa [– spavento della bellezza, la chiamò Leopardi –] va attribuito l'occhio fisso e animalmente estatico dei bimbi davanti al *nuovo*, qualunque esso sia, viso o paesaggio, luce, doratura, colori...». [Qui finisce la citazione di Baudelaire]⁷⁴.

Si noti adesso con quale disinvoltura Ungaretti inserisca l'inciso «– spavento della bellezza, la chiamò Leopardi –» e con quale risolutezza posponga la dicitura «Qui finisce la citazione di Baudelaire». Alla stessa stregua di ciò che avviene con le poesie di Góngora, «si potrebbe un po' paradossalmente affermare che Ungaretti traduttore ad un certo punto del suo cammino non riesca più a distinguere se quello che egli produce e ha dinanzi sia un testo altrui o un suo proprio testo»⁷⁵. Quest'ultima puntualizzazione sembrerebbe essere non tanto il frutto di acribia filologica (peraltro già dimostrata dai caporali), quanto un modo per mettere in guardia l'uditore, ancor più del lettore, del fatto che ciò che segue, sebbene concettualmente compatibile con quanto detto prima, non sia espressione baudelairiana ma del Leopardi ungarettiano.

Per di più, il fatto che Ungaretti ritrascriva le parole di Baudelaire utilizzando anch'egli e negli stessi luoghi il corsivo è indice di un contatto ravvicinato, diretto con l'originale. Si presuppone, pertanto, che il professore, quando elabora la sua lezione o quando la ritrascrive, abbia avuto cura di consultare *brevi manu* il testo francese.

Come anticipato poc'anzi, questa lezione ha costituito il canovaccio del saggio *L'«Angelo Mai» del Leopardi* pubblicato nel '46 sulla «Fiera letteraria»⁷⁶. Seppur in questo rimaneggiamento non siano presenti le medesime citazioni baudelairiane accluse nel manoscritto e nel dattiloscritto, vi si legge tra le righe una parafrasi, neppure tanto celata, di una di queste. Ecco l'estratto:

⁷⁴ UNGARETTI, *Rapporto con il Petrarca e introduzione al commento dell'«Angelo Mai»*, VL, p. 856. Qui le parentesi quadre indicano il post-intervento sul dattiloscritto da parte dello stesso Ungaretti.

⁷⁵ M. SAVOCA, *Góngora nel Novecento in Italia (e in Ungaretti) tra critica e traduzioni*, Olschki, Firenze 2004, p. 154.

⁷⁶ Ora in SI, pp. 497-503.

La poesia non è razionale, e potrebbe esserlo nella sua dialettica e nella sua sintassi, ma non mai nei suoi fini, che sono di portare a sentire la verità oltre il limite della ragione. Tali sono non certo perché la verità debba contraddire la ragione. La poesia, vogliamo dire, non è fondata su ragionamenti, ma su rivelazioni, su illuminazioni [...].

Anche a una lettura veloce risultano evidenti alcune suggestioni di matrice baudelairiana che sono persino espresse mediante l'uso degli stessi lemmi. Il sostantivo «verità» ricorda la «verità nell'arte» e il «verismo» di Baudelaire, laddove Ungaretti precisa che la poesia non debba essere la pedissequa rappresentazione della realtà né debba limitarsi alla ragione; il verbo nell'espressione «contraddire la ragione» sembrerebbe riprendere quel «se contredire» della cassatura «S'appeler romantique et regarder systématiquement le passé, c'est se contredire». Come non citare ancora i termini «rivelazioni» o «illuminazioni» che rievocano i «fragments» di *Tristesse de la lune*. Infine, è cruciale la presenza del verbo «sentire», inconfutabile reminiscenza al «modo di sentire» baudelairiano, che non può non rimandare a sua volta alla «facoltà di sentire, principio di tutto, principio all'uomo del farsi uomo: del farsi cosciente»⁷⁷.

Per concludere, non solo Ungaretti dimostra di avere stima nei confronti di Baudelaire, ma citandolo con evidente costanza sia nei saggi⁷⁸ che nelle sue lezioni, dimostra un continuo, minuzioso e vitale attingere alla fonte, all'*opera omnia* nella sua interezza. Baudelaire è quel bacino, quella sorgente che lo rimanda, ancora a distanza di anni, alla sua prima giovinezza e ai momenti di riflessione con Sceab.

Questo rapporto di prossimità, di dialogo costante e instancabile sembra fornire una palese dimostrazione di come e quanto Ungaretti – non più semplice lettore o studioso delle *Fleurs du Mal* – sia permeato di Baudelaire fin nel profondo, tanto da non potersene separare e da non poterne fare a meno nei suoi scritti.

È come se Baudelaire vivesse 'con' e 'dentro' di lui.

⁷⁷ UNGARETTI, *Il povero nella città*, SI, p. 504-527.

⁷⁸ Ungaretti, nel saggio *Secondo discorso su Leopardi*, si serve di citazioni pascaliane nonché dei versi del baudelairiano *Voyage* per fornire un'esegesi di Leopardi. Cfr. ID., *Secondo discorso su Leopardi*, SI, pp. 483-486.