

a cura di

Teresa Spignoli

Gloria Manghetti

Giovanna Lo Monaco

Elisa Caporiccio

Biblioteca
di Studi
di Filologia
Moderna

“Il tramonto d'Europa”

Ungaretti e le
poetiche del secondo
Novecento

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

ISSN 2420-8361 (ONLINE)

– 72 –

DIPARTIMENTO DI FORMAZIONE, LINGUE, INTERCULTURA,
LETTERATURE E PSICOLOGIA
DEPARTMENT OF EDUCATION, LANGUAGES, INTERCULTURES,
LITERATURES AND PSYCHOLOGY (FORLILPSI)
Università degli Studi di Firenze / University of Florence

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA (BSFM)

Collana Open Access “diamante” fondata e diretta da Beatrice Tottossy dal 2004 al 2020
“Diamond” Open Access Series founded and directed by Beatrice Tottossy from 2004 to 2020

Direttori / Editors-in-Chief

Giovanna Siedina, Teresa Spignoli, Rita Svandrlík

Coordinatore tecnico-editoriale / Managing Editor

Arianna Antonielli

Comitato scientifico internazionale / International Scientific Board

(<http://www.fupress.com/comitatoscientifico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>)

Sergej Akimovich Kibal'nik (Institute of Russian Literature [the Pushkin House], Russian Academy of Sciences; Saint-Petersburg State University), Sabrina Ballestracci, Enza Biagini (Professore Emerito), Nicholas Brownlees, Martha Canfield, Richard Allen Cave (Emeritus Professor, Royal Holloway, University of London), Massimo Ciaravolo (Università Ca' Foscari Venezia), Anna Dolfi (Professore Emerito), Mario Domenichelli (Professore Emerito), Maria Teresa Fancelli (Professore Emerito), Massimo Fanfani, Federico Fastelli, Paul Geyer (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn), Paolo La Spisa, Michela Landi, Marco Meli, Anna Menyhért (University of Jewish Studies in Budapest, University of Amsterdam), Murathan Mungan (scrittore), Ladislav Nagy (University of South Bohemia), Paola Pugliatti, Manuel Rivas Zancarrón (Universidad de Cádiz), Giampaolo Salvi (Eötvös Loránd University, Budapest; Academia Europae), Ayşe Saraçgil, Robert Sawyer (East Tennessee State University, ETSU), Angela Tarantino (Università degli Studi di Roma 'La Sapienza'), Nicola Turi, Letizia Vezzosi, Vincent Vives (Université Polytechnique Hauts-de-France), Laura Wright (University of Cambridge), Levent Yilmaz (Bilgi Üniversitesi, Istanbul), Clas Zilliacus (Emeritus Professor, Åbo Akademi of Turku). *Laddove non è indicato l'Ateneo d'appartenenza è da intendersi l'Università di Firenze.*

Comitato editoriale / Editorial Board

Arianna Amodio, Stefania Acciaioli, Alberto Baldi, Fulvio Bertuccelli, Sara Culeddu, John Denton, Alessia Gentile, Samuele Grassi, Giovanna Lo Monaco, Sara Lo Piano, Francesca Salvadori

Laboratorio editoriale Open Access / The Open Access Publishing Workshop

(<https://www.forlilpsi.unifi.it/vp-289-laboratorio-editoriale-open-access-ricerca-formazione-e-produzione.html>)

Direttore/Director: Marco Meli

Referente e Coordinatore tecnico-editoriale/Managing editor: Arianna Antonielli

Università degli Studi di Firenze / University of Florence

Dip. Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia

Dept. of Education, Languages, Intercultures, Literatures and Psychology

Via Santa Reparata 93, 50129 Firenze / Santa Reparata 93, 50129 Florence, Italy

Contatti / Contacts

BSFM: giovanna.siedina@unifi.it; teresa.spignoli@unifi.it; rita.svandrlík@unifi.it

LabOA: marco.meli@unifi.it; arianna.antonielli@unifi.it

“Il tramonto d’Europa”.
Ungaretti e le poetiche
del secondo Novecento

a cura di
Teresa Spignoli, Gloria Manghetti,
Giovanna Lo Monaco, Elisa Caporiccio

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2023

“Il tramonto d’Europa” . Ungaretti e le poetiche del secondo Novecento / a cura di Teresa Spignoli, Gloria Manghetti, Giovanna Lo Monaco, Elisa Caporiccio. – Firenze : Firenze University Press, 2023.

(Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 72)

<https://books.fupress.com/isbn/9791221501254>

ISSN 2420-8361 (online)

ISBN 979-12-215-0125-4 (PDF)

ISBN 979-12-215-0126-1 (XML)

DOI 10.36253/979-12-215-0125-4

The editorial products of BSFM are promoted and published with financial support from the Department of Education, Languages, Intercultures, Literatures and Psychology of the University of Florence, and in accordance with the agreement, dated February 10th 2009 (updated February 19th 2015 and January 20th 2021), between the Department, the Open Access Publishing Workshop and Firenze University Press. The Workshop (<<https://www.forlilpsi.unifi.it/vp-289-laboratorio-editoriale-open-access-ricerca-formazione-e-produzione.html>>, <laboa@lilsi.unifi.it>) supports the double-blind peer review process, develops and manages the editorial workflows and the relationships with FUP. It promotes the development of OA publishing and its application in teaching and career advice for undergraduates, graduates, and PhD students, as well as in interdisciplinary research.

Editing and layout by LabOA: Arianna Antonielli (managing editor), with Lucia Antretter, Diletta Giuca, Lucy Marschall, Rebecca Massafra, Alessia Mazzeo, Sofia Pantalone, Viola Romoli, Luana Salatino (interns), and with the collaboration of Francesca Salvadori.

Graphic design: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

Front cover: © Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

Peer Review Policy

Peer-review is the cornerstone of the scientific evaluation of a book. All FUP’s publications undergo a peer-review process by external experts under the responsibility of the Editorial Board and the Scientific Boards of each series (DOI 10.36253/fup_best_practice.3).

Referee List

In order to strengthen the network of researchers supporting FUP’s evaluation process, and to recognise the valuable contribution of referees, a Referee List is published and constantly updated on FUP’s website (DOI 10.36253/fup_referee_list).

Firenze University Press Editorial Board

M. Garzaniti (Editor-in-Chief), M.E. Alberti, F. Vittorio Arrigoni, E. Castellani, F. Ciampi, D. D’Andrea, A. Dolfi, R. Ferrise, A. Lambertini, R. Lanfredini, D. Lippi, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, A. Orlandi, I. Palchetti, A. Perulli, G. Pratesi, S. Scaramuzzi, I. Stolzi.

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

 The online digital edition is published in Open Access on www.fupress.com.

Content license: except where otherwise noted, the present work is released under Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

© 2023 Author(s)

Published by Firenze University Press

Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy

www.fupress.com

Sommario

Introduzione <i>Teresa Spignoli</i>	7
Nota all'edizione <i>Gloria Manghetti</i>	11
La poesia di Ungaretti e le evoluzioni della critica novecentesca <i>Eleonora Conti</i>	15
Tra "nuova allegria" e "frattura abissale": la poetica di Ungaretti negli anni Cinquanta <i>Teresa Spignoli</i>	33
Ungaretti e i dati di realtà nel secondo Novecento: interpretazioni e letture di Raboni, Sereni e Luzi <i>Francesco Sielo</i>	51
Un maestro d'inquietudine. Ungaretti, Sanguineti e il Gruppo 63 <i>Giovanna Lo Monaco</i>	63
Ungaretti e i "giovani": una riflessione sulla poesia negli anni Settanta <i>Stefano Giovannuzzi</i>	79
Ungaretti attraverso metafisica e barocco: Góngora, Shakespeare, Baudelaire, Mallarmé <i>Mario Domenichelli</i>	95
La poetica della conchiglia. Tra Ungaretti e Joyce <i>Monica Venturini</i>	105
L'"impronta" di Ungaretti e il linguaggio visivo di Dorazio <i>Alexandra Zingone</i>	123

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Teresa Spignoli, Gloria Manghetti, Giovanna Lo Monaco, Elisa Caporiccio (edited by), *"Il tramonto d'Europa". Ungaretti e le poetiche del secondo Novecento*, © 2023 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0125-4, DOI 10.36253/979-12-215-0125-4

“Che il tempo torni ad essere tempo”. Note sull’ultimo Ungaretti teorico e critico della letteratura <i>Antonio Saccone</i>	143
“In principio era il verso”. Giuseppe De Robertis e le varianti di Ungaretti <i>Antonio D’Ambrosio</i>	155
Ungaretti nella seconda metà del Novecento attraverso l’archivio di Leone Piccioni <i>Silvia Zoppi Garampi</i>	171
Autori	189
Indice dei nomi	193

La poetica della conchiglia. Tra Ungaretti e Joyce

Monica Venturini

Abstract:

Nell'articolo si intende proporre un'analisi relativa all'ultimo Ungaretti e al rapporto esistente con James Joyce rintracciato nei saggi e nei testi. Si analizzano qui, in particolare, tre poesie comprese in *Dialogo* (1968), ultima sua raccolta, scritta a quattro mani con Bruna Bianco. L'analisi viene condotta anche grazie alle carte conservate presso il Fondo Ungaretti (Biblioteca Nazionale Centrale di Roma). Emerge qui l'avvio di una nuova poetica, definita "della conchiglia", volta a rielaborare la tradizione letteraria tramite tecniche messe a punto grazie alla traduzione.

Parole chiave: anni Sessanta, Joyce, poesia, traduzione, Ungaretti

S'il y eût une poésie des merveilles et des émotions de l'intellect (à quoi j'ai songé toute ma vie), il n'y aurait point pour elle de sujet plus délicieusement excitant à choisir que la peinture d'un esprit sollicité par quelqu'une de ces formations naturelles remarquables qui s'observent çà et là (ou plutôt qui se font observer), parmi tant de choses de figure indifférente et accidentelle qui nous entourent.
(P. Valéry, "L'homme et la coquille")

From dewy dreams, my soul, arise,
From love's deep slumber and from death,
For lo! the trees are full of sighs
Whose leaves the morn admonisheth
(J. Joyce, XV, *Chamber Music*)

1. Sulle tracce di Joyce

La questione della traduzione è, nell'opera ungarettiana, strettamente connessa tanto all'autobiografia, quanto a quella 'sfida dell'intraducibilità' che la poesia costantemente offre al lettore, rinnovandone al contempo il significato

Teresa Spignoli, University of Florence, Italy, teresa.spignoli@unifi.it, 0000-0002-9325-651X
Gloria Manghetti, Gabinetto G.P. Vieusseux, Italy, gloria.manghetti@gmail.com
Giovanna Lo Monaco, University of Florence, Italy, giovanna.lomonaco@unifi.it, 0000-0002-0886-3703
Elisa Caporiccio, University of Florence, Italy, elisa.caporiccio@unifi.it, 0000-0001-9279-719X

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Teresa Spignoli, Gloria Manghetti, Giovanna Lo Monaco, Elisa Caporiccio (edited by), *"Il tramonto d'Europa". Ungaretti e le poetiche del secondo Novecento*, © 2023 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0125-4, DOI 10.36253/979-12-215-0125-4

storico e il dialogo con le forme della tradizione. Da Góngora a Mallarmé – come recita il titolo di un libro ungarettiano di traduzioni uscito nel 1948 – da Shakespeare a Racine, per citare solo i nomi di alcune delle grandi personalità tradotte da Ungaretti nel secondo dopoguerra, le traduzioni si declinano nel tempo, in modo parallelo e contiguo rispetto alla produzione poetica con forti corrispondenze tematico-formali ampiamente rilevate dalla critica più recente¹.

Il nome di Joyce², pur non comparando tra gli autori al centro di questa fitta attività ungarettiana, almeno per ciò che riguarda i progetti realizzati, emerge a proposito di ben tre testi appartenenti all'ultima fase creativa, inseriti in *Dialogo* (Ungaretti 1968), realizzati proprio a partire da puntuali citazioni joyciane, in corrispondenza di una nuova ripresa dell'ispirazione poetica dominata dalla figura di Bruna Bianco, poetessa brasiliana con la quale il poeta intratterrà, negli ultimi anni, un'appassionante relazione e un fitto sodalizio intellettuale. 'Omaggio e testimonianza'³, quest'opera giunge dopo cinque anni di silenzio, grazie alla relazione d'amore tra i due che riaccende l'ispirazione e porta a questa ulteriore fase di ritorno al canto. Il tema dell'amore senile – già peraltro presente in *Un Grido e Paesaggi* (1954) e in *Taccuino del vecchio* (1960)⁴ – qui alternato all'illusione di giovinezza viene modulato tramite numerose 'ripreses-imitazioni', dall'eco dei canti arabi alla ripresa dell'epigramma alessandrino – "Aspra è la strada e buia non m'importa / Vivente face è l'amata mia" (*Stella*, 2020, 1132) – tradotto più volte dal poeta e rielaborato nella prima poesia scritta per Bruna, *Stella*, a quelle joyciane dei testi successivi, seguendo il *fil rouge* del *topos* Amore-Morte, già ampiamente presente nella produzione precedente. Un certo tono colloquiale, come ben rileva Saccone, connota fin dall'incipit questo "piccolo canzoniere d'amore" (2018 [2012], 265) non disgiunto, però, da una fitta trama di riferimenti intertestuali e intratestuali che rendono il dettato estremamente denso e ricco di molteplici rinvii.

Se la produzione saggistica ungarettiana è costellata, infatti, di omaggi, più o meno espliciti, a poeti come Baudelaire, Apollinaire, Valéry, Mallarmé, e ancora Dante, Petrarca, Leopardi, i luoghi nei quali si incontra il nome di Joyce corrispondono, nel volume che raccoglie i saggi e gli scritti ungarettiani, ad appena quattro occorrenze. Ne parla nel 1929, in una recensione degli *Indifferenti*

¹ Si veda *Vita d'un uomo. Traduzioni poetiche* (Ungaretti 2010).

² Ungaretti lo aveva incontrato alla fine degli anni Venti, come si legge in *Album Ungaretti*: "A casa della Principessa di Bassiano, mecenate della rivista *Commerce* cui collaborava, incontrò Joyce che parlava triestino" (1989, 170).

³ Si fa riferimento al *Commento* a cura di Carlo Ossola, Francesca Corvi e Giulia Radin. Qui si legge: "il senso più coerente delle poesie ungarettiane di questi anni va cercato nella 'vita d'un uomo'. A partire, infatti, da *Canto a due voci* [...], scritto per Jone Graziani, Ungaretti inizia quel 'responsorio' d'amore che è quasi rappresentazione cortese, meditativo 'ristate a veder' gli 'strazi' prodotti nel cuore dall'amore senile, le ferite che procura ogni illusione di giovinezza" (Ungaretti 2020 [2009], 1127).

⁴ Entrambe le raccolte si trovano ora, così come *Dialogo*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie* (Ungaretti 2020).

(1929), dal titolo “Un romanzo”, uscita su *Il Tevere*, il 9-10 agosto, accostando, ad apertura dello scritto, due nomi che ‘pesano’:

Non so perché si vuole che il romanzo di Moravia, di cui tanto si parla, esca da Freud o da Joyce. Qui nell’indagine psicologica, il metodo è quello del romanziere dell’800, del periodo della “fetta di vita”, com’essi dicevano; e siamo qui molto lontani da quella truculenza lirica per la quale, forse, Joyce è destinato a rimanere nella storia letteraria, come il Rabelais del suo tempo. (Ungaretti 2001 [1974], 205)

Seguono, nella recensione, il ricorso al concetto joyciano di “illuminazione”, assente secondo Ungaretti in Moravia, ma in grado di mostrare più della logica e una più ampia riflessione sull’indifferenza dei personaggi rappresentanti di “una certa china della società” che porterebbe – scrive Ungaretti – “verso un regno tetro di scimmie educate” (ivi, 206).

Più avanti in uno scritto apparso per la prima volta come introduzione al catalogo della mostra documentaria su *Commerce*⁵ – “di certo l’antologia internazionale meglio portata a compimento della letteratura del primo cinquantennio del Novecento” (ivi, 661) – pubblicato nel 1959, Ungaretti si riferisce a Joyce per sottolineare l’apporto fortemente innovativo della rivista, di cui si ripercorre qui la storia. Il successo di questo progetto di valore è inevitabilmente legato ad una fitta serie di traduzioni proposte da grandi interpreti, compreso lo stesso Ungaretti, autori che contribuiranno a rendere lo scenario letterario del momento sempre più aperto e internazionale: Pasternak pubblicato nel 1925, Fargue accostato a Joyce, Eliot tradotto da Perse, Leopardi tradotto da Crémieux e da Ungaretti, e ancora Kafka, Faulkner, Virginia Woolf: “In Italia pochi sanno di Fargue. E nella stessa Francia quanti sono oggi a ricordarlo? Era un prodigioso inventore di linguaggio, prodigioso quanto Joyce, forse, sebbene in tutt’altra linea di ricerche” (ivi, 662).

Nel 1956, in occasione dell’incontro tra scrittori occidentali e sovietici, organizzato dalla Società Europea di Cultura, Ungaretti torna a sottolineare il valore innovativo e di rottura dell’opera di Joyce, – questa volta accostato a Proust e Kafka – pari all’apporto di Schönberg nel mondo musicale:

Proust, Kafka ou Joyce me paraissent de valeur capitale, par l’approfondissement qu’ils apportaient à l’expression littéraire, pour la placer sur le même plan que celui qu’avait atteint la connaissance humaine au moment ou ils élaboraient leurs œuvres. En ce sens, on doit les considérer comme aussi importants at aussi révolutionnaires qu’un Shakespeare, qu’un Goethe ou qu’un Dostoïewski. (Ivi, 867-868)

Molto più avanti, nel saggio dedicato ad Allen Ginsberg, elaborato in occasione della presentazione a Napoli del volume antologico *Jukebox all’idrogeno*,

⁵ Lo scritto verrà ripubblicato in *Prospettive Meridionali* nel 1959, confluirà poi nel volume *Saggi e interventi* (Ungaretti 2001, 661-665). Si veda al riguardo Tortora (2012).

uscito nel 1965, con testi tradotti da Fernanda Pivano, Ungaretti cita nuovamente Joyce, indagando sugli aspetti di contiguità esistenti tra Ginsberg e Apollinaire: “Le parole di Apollinaire erano lievi, egli aveva una tale delicatezza di parola che anche nel descrivere la guerra, tutto veniva composto in un fiorire melodioso di colori feerici” (ivi, 719). Ungaretti si riferisce qui alla tecnica della simultaneità che, in qualche modo, permetterebbe di avvicinare Apollinaire a Joyce:

La tecnica della simultaneità, da Apollinaire introdotta nella poesia, consiste nell'accostare gli eventi, presentandoli non in un certo ordine di luogo e di tempo, ma registrandoli uno dopo l'altro così come si affacciano alla mente, in presenza di un determinato viso, di una determinata idea, o di un determinato ricordo d'una persona. Essa è stata in modi più complessi, adoperata da Joyce, è stata adoperata fino a oggi da diversi altri, ed è adoperata da Ginsberg, anche. (Ivi, 719-720)

Joyce è dunque sempre citato, nelle riflessioni ungarettiane, come scrittore della rottura e dell'innovazione, voce essenziale della letteratura novecentesca con il quale il poeta doveva evidentemente condividere la vocazione sperimentale, nonché temi e motivi che, come è noto, negli anni Sessanta, torneranno prepotentemente attuali, in relazione non solo al genere del romanzo – e in questo caso la ‘funzione Joyce’ si mostra evidente quanto ampiamente indagata – ma anche alla poesia e agli ardui esperimenti che connotano l'intero decennio:

Questa funzione volta ad aumentare il tasso di complessità è particolarmente evidente durante la ricezione a caldo, negli anni del Modernismo (o immediatamente dopo), e negli anni Sessanta, quando avanguardia e sperimentalismo si fanno più pressanti e richiedono un'indagine del reale diversa da quella realizzata a partire dal secondo dopoguerra. È la dimostrazione che l'opera di Joyce riemerge con particolare forza ed evidenza nei momenti di crisi e di passaggio, finendo per essere un modello di riferimento, un esempio su cui misurarsi, un obiettivo da perseguire. (Tortora, Volpone 2022, 11)

Le poesie joyciane da cui Ungaretti parte – la XXVI e la XXXIV di *Chamber Music* (1907) e *A Memory of the Players in a Mirror at Midnight* di *Pomes Penyeach* (1927)⁶ – per elaborare *La conchiglia*, *Dono* e *È ora famelica* di *Dialogo*, si pongono come modelli di un'iniziale imitazione, di un esercizio poi divenuto altro, senza dubbio più di un omaggio, scrittura che inizialmente aderisce al testo originale ma poi lascia emergere la cifra peculiare della poesia ungarettiana. La musica, innanzitutto, la giovinezza, ma anche “un doppio senso alquanto lontano da ogni sentimentalismo” (Joyce 1993, 9), come scrive Rossi, connotano la prima raccolta poetica joyciana, distante dai noti esperimenti narrativi della stagione successiva che avranno nell'*Ulysses* (1922) la massima e più ardita espressione, *work in progress* per eccellenza della letteratura novecentesca.

⁶ Entrambi ora contenuti nel volume *Poesie* (Joyce 1993 [1961]).

Anche l'opera successiva, *Pomes Penyeach*, propone testi appartenenti ad anni precedenti, dal 1904 al 1924, ma con l'accentuazione di un carattere riflessivo, più tendente alla rievocazione e al ricordo che all'azione. In alcune di queste poesie si acuisce, inoltre, un forte disincanto, "quella dialettica amara, quella meditazione acerbamente aspra contro sé e la propria sorte, tinta di ribelle irrisione" (ivi, 20).

Più numerose le tracce joyciane nell'ampio e, in parte ancora oggi disperso, epistolario ungarettiano: in una lettera del dicembre 1922 all'amico Paulhan, accanto ai nomi di Aragon, Cecchi e Savinio compaiono anche quelli di Valéry e Joyce. Si fa in particolare riferimento all'articolo di Cecchi sull'*Ulysses* che uscirà su *La Tribuna* nel marzo dell'anno successivo:

Est-ce que une traduction de Joyce va paraître? J'aimerais, en l'achetant bien entendu, l'avoir. Si Cecchi – qui prépare pour la *Ronda* un grand article sur Joyce – pouvait en avoir le texte en anglais même en s'engageant à le restituer, vous lui rendriez un grand service. Voulez-vous en parler à Valery Larbaud? (Ungaretti 2022, 439-440)⁷

E ancora sempre a Paulhan scrive, nel settembre del 1931, a proposito di versi joyciani che lo avevano colpito: "J'avais lu dans *Bifur* des poèmes anciens de Joyce, écrits je crois à Trieste. Ils me semblaient d'une veine très pure. Si Joyce a un group de ces poèmes, ce serait une fête de les donner aussi dans le numéro de décembre" (ivi, 596-597). Ma è soprattutto negli anni Cinquanta e Sessanta che le riflessioni intorno a Joyce si ampliano come emerge negli scambi epistolari che Ungaretti ha con Sanguineti, Anceschi e ancora con Paulhan. Nel luglio del 1956, Ungaretti ringrazia Sanguineti, dopo aver ricevuto, letto e apprezzato *Laborintus* (1956) e gli comunica di averlo segnalato per la rosa finale del Premio Viareggio-Rèpaci, descrivendo così l'opera: "Certe audacie del Futurismo, e l'esperienza di Joyce e di taluni anglosassoni, sono state da Lei assimilate con una originalità davvero ammirevole" (ivi, 858-859)⁸.

Mentre nel gennaio del 1957, Ungaretti scrive ad Anceschi per elaborare una serie di critiche a *il verri* e alla sua copertina e, più avanti, anche verso Pound, rispetto al quale la linea Mallarmé-Valéry è dal poeta indicata come quella più innovativa per la poesia europea, aggiungendo poi: "E non nego che ci possano essere umoristi, o psicologisti-narrativi, o maccheronici (Proust o Joyce); ma è sempre, anche se in versi, arte della prosa, e, nel caso, su questa strada abbiamo Gadda, e ha saputo come trovarla" (ivi, 863-864)⁹. Questa osservazione pone l'accento sui confini tra prosa e poesia, questione essenziale per la poesia italiana

⁷ Lettera di Ungaretti a Jean Paulhan, datata dicembre 1922.

⁸ Lettera di Ungaretti a Sanguineti, inviata da Roma, il 18 luglio 1956. Qui viene riportato anche un ampio brano tratto dalla risposta di Sanguineti: la lettera è del 21 luglio 1956: "mi è soprattutto caro ciò che Lei scrive intorno al modo in cui sono state da me riprese certe esperienze del Futurismo o di scrittori di lingua inglese" (ivi, 859). La lettera è conservata presso il Fondo Ungaretti della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.

⁹ Lettera di Ungaretti ad Anceschi, inviata da Roma, il 28 gennaio 1957.

del secondo Novecento, con esiti e sperimentazioni che tendono ad eliminare rigide distinzioni, in direzione di una crescente ibridazione.

A Paulhan, il 16 marzo 1958, scrive, riflettendo sulle novità presenti in *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957):

La fureur de Sade est inégalable; mais la fureur de Gadda est digne qu'on la dise une véritable fureur. Le récit: c'est Flaubert l'auteur auquel il fait plutôt penser: tout Flaubert, y compris, bien entendu, Bouvard et Pécuchet. Le langage: Gadda sans doute est plus près de Rabelais que de Joyce, mais il n'oublie pas qu'il y a eudernièrement sur terre Joyce, tout en suivant naturellement la tradition italienne dans le sens de recherches, celle du Folengo. C'est, depuis le Manzoni, notre meilleur romancier. (Ivi, 878-879)¹⁰

2. A Bruna

Lo scambio epistolare tra Ungaretti e Bruna Bianco¹¹ illumina il lavoro ungarettiano sui testi joyciani offrendo molti importanti spunti per ricostruire non solo il rapporto tra i due, ma anche il particolare contesto di produzione di queste “variazioni inventive” (Ungaretti 1989, 265) e le caratteristiche assolutamente nuove e, in parte, sorprendenti della poesia ungarettiana successiva a *Taccuino del Vecchio*, in un tempo in cui la riflessione sulla vecchiaia, la durata e la morte è giunta alla sua massima espressione, mai interrompendo quella inesausta ricerca sempre presente in ognuna delle diverse fasi attraversate:

Bruna, mio vivente amore di Poesia,
ieri, sabato, aspettando il sonno, ho preso ieri notte in mano testi di Joyce. Joyce, lo sai, è uno scrittore di lingua inglese, che ha per una parte principale concorso a rinnovare le lettere d'oggi. Erano testi di poesia, e, aspettando il sonno, non li ho tradotti, ne ho tentato delle imitazioni, e forse sono componimenti, e direi meglio poesie, del tutto diversi. Sono imitazioni come quella che fece il Leopardi per la *Feuille* di J. V. Arnault: ricordi? (Ungaretti 2017, 13-14)¹²

Il 4 ottobre 1966 scrive a Bruna facendo riferimento a *La conchiglia* (2020, 344-345), definita ancora “una imitazione”: “Una delle poesie di Joyce ho dovuto ritoccarla, perché in qualche punto non mi suonava bene. C'è un punto ver-

¹⁰ Lettera di Ungaretti a Paulhan, inviata da Roma, il 16 marzo 1958.

¹¹ Si veda *Lettere a Bruna* (Ungaretti 2017).

¹² Lettera di Ungaretti a Bruna Bianco, datata 2 ottobre 1966. La lettera prosegue così: “Sei come un soldato, con la fermezza, con la disciplina, con la precisa puntualità d'un soldato. Nello stesso tempo Ti senti e sei libera come l'aria”. Nella parte finale si legge: “Ma ho avuto tanta fortuna lo stesso, quel giorno, e so che t'amo, e che, anche con gli anni che mi pesano, amare può essere assurdità, ma è luce, luce” (Ungaretti 2017,15). *La tua luce* è il titolo di un'altra poesia contenuta in *Dialogo* (2020, 346) e *La Luce* (1971) sarà anche intitolata l'opera uscita postuma, con litografie di Piero Dorazio.

so la fine che ancora dovrò ritoccare. Il lavoro della poesia, lo sai bene, è lento e difficile” (Ungaretti 2017, 18)¹³. E ancora, due giorni dopo:

Trascrivo ancora la mia poesia da Joyce, per indicarti quanto lavoro costa mettere a posto un ritmo, tenendo conto della sintassi, della posizione dei vocaboli, dei valori fonici delle sillabe. Erano 6 (sei) anni che non facevo più poesia. / Devo a te anche il miracolo di avere ritrovato le vie del canto. Ho ancora la parola arrugginita. (Ivi, 21)¹⁴

Le imitazioni, dunque, prendono forma di testi autonomi solo dopo un intenso lavoro di traduzione e riscrittura che porterà a nuovi esiti in grado di lasciar trasparire il modello, senza però che venga seguito, né interamente imitato. Ungaretti ‘attraversa’ Joyce, dialoga con i suoi testi, declinando, però, voce poetica e ritorno al canto in modo del tutto personale, senza mai perdere il “centro” del proprio fare poesia. La traduzione seguita dal poeta è quella di Alfredo Giuliani nell’edizione mondadoriana delle poesie joyciane risalente al 1961, come suggerisce Marianni¹⁵, e alcune precise scelte dimostrano (“accostare” per *to lean*, “demente” per *mad*, “ora degli spettri” per *ghosting hour*). In *È ora famelica* la fonte è rappresentata dagli ultimi tre versi di *A memory of the Players in a Mirror at Midnight*. Qui il tema erotico viene amplificato rispetto al testo joyciano del 1917.

A memory of the Players in a Mirror at Midnight È ora famelica

[...]

È ora famelica, l’ora tua, matto.

Dire hunger holds his hour.

Pluck forth your heart, salblood, a fruit of tears. Strappati il cuore.

Pluck and devour!

Sa il suo sangue di sale

E sa d’agro, è dolciastro essendo sangue.

Orrenda fame ha la sua ora.

Stràppati il cuore, salso sangue, frutto di lagrime,

strappa e divora! (Joyce 1993, 148-149)

Lo fanno, tanti pianti,

Sempre di più saporito, il tuo cuore.

Frutto di tanti pianti, quel tuo cuore,

Strappatelo, mangiatelo, saziati. (2020, 341)

Se è vero, come fa notare Marianni¹⁶, che gli ultimi tre versi joyciani rappresentano il nucleo da cui Ungaretti parte, il termine “agro” del v. 4 richiama allora

¹³ Lettera di Ungaretti a Bruna Bianco, datata 4 ottobre 1966.

¹⁴ Lettera di Ungaretti a Bruna Bianco, datata 6 ottobre 1966.

¹⁵ Si veda Marianni (1980); il saggio è stato poi ripubblicato successivamente con poche modifiche (Marianni 1991).

¹⁶ Si veda Marianni (1981).

inevitabilmente anche la parte precedente del testo joyciano, in Ungaretti reso con l'ossimoro dato dal sapore aspro del sangue misto alle lacrime con quello dolce, o meglio per assonanza "dolciastro" – "Love's breath in you is stale, worded or sung, / as sour as cat's breath, / harsh of tongue" ("Fiato d'amore è guasto in te, parole o canti / agro come fiato di gatto, / scabro di lingua") (Joyce 1993, 146-147) – instaurando così un evidente rinvio ma privo dell'ironia dei versi di partenza. La "ferocia auto-cannibalesca", in Joyce motivo di amara ironia, diventa nel testo ungarettiano, motivo tragico. Il significato del testo trova nelle singole parole la chiave di lettura più evidente. Così la serie "matto" (v. 1) – "cuore" (vv. 2, 6 e 7) – "sangue" (vv. 3 e 4) – "pianti" (vv. 5 e 7) si sovrappone a quella data da imperativi "impossibili" che paradossalmente perdono forza, nella ripetizione, quasi volgendosi in accorata preghiera, *invocatio* o supplica: "Strappati" (v. 2) – "Strappatelo, mangiatelo, saziati" (v. 8).

Il termine "famelica", presente anche in altri luoghi dell'opera ungarettiana, da *Popolo* (2020, 54-5) a *Ultimi cori per la Terra Promessa* (2020, 313-321), rafforza il tema erotico-amoroso sin dall'incipit del testo, richiamando immagini legate al *topos* di Amore-Morte e, in particolare, al motivo del cuore mangiato, nel quale riecheggia un'antica tradizione, dalla *Vita nova* di Dante alla novella di Tancredi e Ghismunda del *Decameron*.

In *Dono*, "in una sorta di paradossale ninna nanna" (Di Martino 2006, 106), dall'esplicito sapore litanico, il modello joyciano viene rielaborato attraverso l'evidente rinvio shakespeariano; il "modello nel modello", si potrebbe così definire, viene però cambiato di segno e di tono e, infine, sovvertito, senza per questo cessare di essere evidente e volutamente esposto.

Chambers Music, XXXIV

Sleep now, O sleep now,
O you unquiet heart!
A voice crying "Sleep now"
Is heard in my heart.
The voice of the winter
Is heard at the door.
O sleep, for the winter
Is crying "Sleep no more".
My kiss will give peace now
And quiet to your heart –
Sleep on in peace now,
O you unquiet heart!

Ora dormi, dormi,
Cuore inquieto!
La voce che grida "Ora dormi"
La sento nel cuore.

La voce dell'inverno s'ode alla porta.
Oh, dormi, ch  l'inverno
Grida "Pi  non dormire!"

Ora il mio bacio dar 
Quiete e riposo al tuo cuore...
Ora dormi, dormi in pace,
Cuore inquieto! (Joyce 1991, 114-115)

Dono

Ora dormi, cuore inquieto,
Ora dormi, su, dormi.

Dormi, inverno
Ti ha invaso, ti minaccia,
Grida: "T'uccider 
E non avrai pi  sonno".

La mia bocca al tuo cuore, stai dicendo,
Offre la pace,
Su, dormi, dormi in pace,
Ascolta, su, l'innamorata tua,
Per vincere la morte, cuore inquieto. (2020,
342)

Se, ad una prima lettura, emergono quali fonti non immediatamente evidenti, ma certo presenti, anche il Leopardi di *A se stesso* – “Or poserai per sempre / stanco mio cor” – l’eco del *Macbeth* (Atto II, scena 2, v. 36: “Methought I heard a voice cry ‘Sleep no more! / Macbeth does murder sleep’, the innocent sleep”) come rileva Palmery (1985, 49), ma anche dell’*Amleto* shakespeariano – “To die, to sleep; / To sleep, perchance to dream” – le radici profonde di questi versi affondano, però, nella ‘vita d’un uomo’. Da poesie del *Dolore* – si veda il riferimento all’inverno in *Giorno per giorno* (2020, 245-252) – a testi successivi come *Ninnananna* (ivi, 478), inviata nel 1955 a Bigongiari e legata, per temi e immagini, a *Cantetto senza parole* (ivi, 322-3). Se in *Ninnananna* – l’incipit così recita: “Dormi, la tua gioia s’acqueti, sogna, / Nel sogno risorta parrà infinita” (ivi, 478) – la figura di Antonietto emerge chiaramente, quasi fosse “condizione imprescindibile per il ritorno del poeta alla propria innocenza, alla serenità infantile” (ivi, 1234), facendo del *Dolore* un’opera aperta, senza fine, come il sentimento di perdita che continuamente si rinnova sulla pagina, anche a distanza di anni, in altri testi che ad esso si ricollegano. In *Dono*, il contesto amoroso trasforma quell’antico dolore in preghiera di pace, in una sorta di soliloquio cantilenante del poeta al suo cuore (“cuore inquieto” del v. 1 ricorre in chiusura nell’ultimo verso e “dormi” ritorna ben sei volte nell’intero testo) per allontanare il tormento. Qui e nel testo successivo, *La conchiglia*, si amplifica il carattere tragico del connubio Amore-Morte, tramite un “processo di drammatizzazione” che si riflette, come sottolinea Marianni (1980), nelle scelte formali: si trovano, infatti, il congiuntivo e il condizionale in luogo del presente e del passato.

XXVI da *Chamber Music*

Thou leanest to the shell of night,
Dear lady, a divining ear.
In that soft choiring of delight
What sound hath made thy heart to fear?
Seemed it for rivers rushing forth
From the grey deserts of the north?

That mood of thine, O timorous,
Is his, if thou but scan it well,
Who a mad tale bequeaths to us
At ghosting hour conjurable –
And all for some strange name he read
In Purchas or in Holinshed.

Tu accosti un divinante orecchio,
Mia signora, alla conchiglia della notte.
In quel sommesso coro di delizie
Quale suono spaurì il tuo cuore?
Rassomigliava a fiumi scroscianti
Dai grigi deserti del nord?

Ciò che tu senti, pensaci bene o timorosa,
Sentì pure colui che ci lasciò
Eredi d'una storia demente
Da evocare all'ora degli spettri.
E tutto per qualche strano nome che lesse
In Purchas o in Holinshed. (Joyce 1993,
96-97)

La conchiglia

1

A conchiglia del buio
Se tu, carissima, accostassi
Orecchio d'indovina,
Per forza ti dovresti domandare:
“Tra disperdersi d'echi,
Da quale dove a noi quel chiasso arriva?”.

D'un tremito il tuo cuore ammutirebbe
Se poi quel chiasso,
Dagli echi generato, tu scrutassi
Insieme al tuo spavento nell'udirlo.

Dice la sua risposta a chi l'interroga:
“Insopportabile quel chiasso arriva
Dal racconto d'amore d'un demente;
Ormai è unicamente percettibile
Nell'ora degli spettri”.

2

Su conchiglia del buio
Se tu, carissima, premessi orecchio
D'indovina: “Da dove – mi domanderesti –
Si fa strada quel chiasso
Che, tra voci incantevoli,
D'un tremito improvviso agghiaccia il cuore?”.

Se tu quella paura,
Se tu la scruti bene,
Mia timorosa amata,
Narreresti soffrendo
D'un amore demente
Ormai solo evocabile
Nell'ora degli spettri.

Soffriresti di più
Se al pensiero ti dovesse apparire
Oracolo, quel soffio di conchiglia,
Che annunzia il rammemorarsi di me
Già divenuto spettro
In un non lontano futuro. (2020, 344-345)

L'immagine della conchiglia rievoca anche figure presenti nella prima fase della poesia ungarettiana, creando così un duplice dialogo con il modello joyciano e con il proprio passato: si pensi, non solo ai morti “nell'imbutto di chiocciola” (*Levante*, 2020, 45), come a ragione rileva Spignoli (2021, 70) ma anche agli “uomini / ritratti / nelle trincee / come le lumache nel loro guscio” (*In dormiveglia*, 2020, 80), al sasso levigato dalle acque o alla corolla di tenebre (*I fiumi*, ivi, 81-3) o anche agli “astrali nidi d'illusione” (*O Notte*, ivi, 141); a cui si aggiungono le “favolose testuggini” che si ridestano tra le alghe (*Tu ti spezzasti*, ivi, 255). I richiami testuali non si limitano a quelli fin qui individuati; secondo Guglielmi, infatti, si ritrova qui anche l'eco del mito di Palinuro, di quel “piloto vinto d'un disperso emblema” (ivi, 291), reso indimenticabile dall'incrollabile volontà di portare a termine la propria missione e dalla lotta, già persa, contro il sonno e la morte, trasposto però “in forma diaristica e lirico-sentimentale” (Guglielmi 1989, 115)¹⁷.

Il processo di drammatizzazione che interessa il testo ungarettiano lo allontana decisamente dal testo joyciano, tramite un'amplificazione ottenuta grazie al reiterarsi di alcuni specifici nuclei tematici, secondo il meccanismo di ripresa e variazione tipico della musica¹⁸. Il carattere interrogativo domina la sezione 1, dove la figura di indovina (Bruna) rappresenta la pur fragile speranza di trovare in qualche modo una risposta, rispetto a “quel chiasso”, segno evidente, sonoro e disturbante del tempo presente¹⁹. Il testo joyciano offre lo spunto per una più ampia riflessione sulla vecchiaia e il tempo che passa, colti con fulminea sintesi nell'immagine del “racconto d'amore d'un demente”²⁰ da contrapporre al buio, “nell'ora degli spettri”:

Nella poesia di Ungaretti sono colti e potenziati i soli aspetti drammatici. Ogni immagine distraente (i rivers rushing forth, i grey deserts of the north) è drasticamente soppressa. L'occasione letteraria (i due versi citati) in cui si

¹⁷ Qui Guglielmi scrive a proposito di questa fase ungarettiana: “In piena crisi delle istituzioni poetiche novecentesche, delle quali era stato il massimo responsabile, Ungaretti sembra voler dare un'immagine plurale di sé, avvicinandosi a linee della poesia del Novecento, dalle quali aveva cominciato presto a prendere le distanze. E di questo sperimentalismo un altro documento sarà *Dialogo*, tarda raccolta del 1968, composta di poesie in stile medio o – secondo una direzione presa dalla poesia italiana – di un sublime abbassato” (1989, 115).

¹⁸ Si veda in merito Spignoli (2014; 2021).

¹⁹ A proposito de *La conchiglia*, Spignoli, nella parte finale del saggio citato dal titolo *Il “chiasso” della musica da Morte delle stagioni alle Nuove*, scrive: “Tramite la suggestione joyciana, Ungaretti recupera lemmi e immagini già contenute in una poesia dell'*Allegrìa – Levante* – basata sul contrasto tra il lieve sciabordio del mare contemplato dal giovane solitario a della nave, e il “chiasso” di poppa, reso attraverso l'uso delle onomatopee ‘picchi di tacchi picchi di mani’ associate ai ‘ghirigori striduli’ del clarino e alla danza degli ‘emigranti soriani’” (2021, 70).

²⁰ Per i rinvii shakespeariani presenti e l'attenta analisi dei molteplici riferimenti presenti si vedano i recenti studi di Ilaria Natali, in particolare il saggio in corso di pubblicazione sulla rivista *Romanic Review*, “‘They were fated to meet’. James Joyce and Giuseppe Ungaretti” (in c.d.p.).

incentra la poesia dell'inglese, diventa amarissima occasione esistenziale: l'essere vecchio, l'approssimarsi della fine. Cupamente, la conchiglia profetizza al divinante orecchio "un non lontano futuro". (Marianni 1981, 200)

Il buio e il chiasso, di cui viene accentuata "la connotazione 'infernale' e angosciante" (Spignoli 2021, 71), non possono poi che rievocare la visione apocalittica elaborata da Ungaretti in questi anni e presentata dal poeta come diretto effetto della guerra, causa di "una violenza più forte della parola"²¹ (Ungaretti 2001, 842) che porta l'uomo verso l'autodistruzione e che ha per sempre mutato non solo la poesia, ma qualsiasi forma di espressione. Al rischio di afasia e di crisi della cultura *tout court* Ungaretti oppone la minima resistenza rappresentata dalla tradizione letteraria, la tensione all'ascolto, "quel soffio di conchiglia" che resta, per guardare, ancora e nonostante tutto, al futuro.

La struttura bipartita, nonché la variazione dello stesso motivo in ciascuna parte, secondo quanto suggerisce Saccone, richiamerebbero anche il *Canto secondo* e il *Canto terzo* de *La Morte meditata* (2020, 222-223)²² in *Sentimento del Tempo*; nell'intera sezione del *Sentimento* ritornano con insistenza i termini "buio", "morte", "sangue", "soffio", "cuore", tutti presenti anche in *Dialogo*. Inoltre, nel *Canto sesto* (2020, 226) si trova l'espressione "memoria demente" ("Solo tu, memoria demente, / La libertà potevi catturare", vv. 5-6) e nella conclusione i versi "Con voi, fantasmi, non ho mai ritegno, // E dei vostri rimorsi ho pieno il cuore / Quando fa giorno" (vv. 11-13).

3. La poetica della conchiglia

Tra le carte conservate presso il Fondo Ungaretti della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma²³ vi sono anche alcuni materiali relativi a *Dialogo* che confermerebbero il fitto lavoro di rielaborazione testuale alla base di queste poesie. Oltre alla stesura manoscritta (con inchiostro rigorosamente verde), con le combustioni di Burri a firma di Giuseppe Ungaretti e Bruna Bianco, le carte riportano anche alcuni appunti a margine: accanto al titolo è segnato "Salgo per te / amore per te salgo / il monte dei supplizi"²⁴. L'appunto non può non rievocare, al di là della sua ascendenza biblica certamente presente, quale salita verso un 'Calvario amoroso', il titolo del romanzo di Octave Mirbeau del 1899, *Le Jardin des supplices*, dedicato alle torture in Cina e tradotto in italiano nel 1917.

²¹ Nello scritto ungarettiano intitolato "Delle parole estranee e del sogno d'un universo di Michaux e forse anche mio" si legge: "Tutto si accumula sullo stesso piano, e tutto questo presente accumulato forma una specie di buio dove non si distinguono neppure i connotati del proprio tempo" (Ungaretti 2001, 843).

²² Si veda in merito Ceccarelli (2021, 162-166).

²³ Si ringrazia la dott.ssa Eleonora Cardinale, responsabile presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma del Fondo Ungaretti, per le indicazioni fornite durante la ricerca.

²⁴ Raccolta Ungaretti, ARC 68. I. B, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, c.b2. Seguono le carte che riportano una serie di correzioni autografe relative ai testi *È ora famelica*, *Dono* e *Ho visto spegnersi*, ivi, c. b5.

Le varianti qui presenti relative a *La conchiglia* registrano alcune precise scelte: “il chiasso si fa strada / veniva a noi quel chiasso” > “Tra disperdersi di echi, a noi qual chiasso? / Da quale dove arriva?”; “La sua risposta dice a chi l’interroga:” > “Dice la sua risposta a chi l’interroga”; “giunge” > “arriva”; “La conchiglia” > “Su conchiglia”; “chiederesti” > “domanderesti”; “voci incantate” > “voci incantevoli”; “Se tu scruti la tua paura” > “Se tu quella paura, / se tu la scruti bene”²⁵. I versi successivi hanno conosciuto vari interventi correttivi e compaiono qui diverse soluzioni, tutte poi superate: “Alla mente venendoti / Se in mente ti verrò / ti verrò / Al pensiero ti dovesse venire / Ciò / quello che sarò / che quell’anonimo sarò / In un futuro lontano”. Segue: “In un futuro non molto lontano” > “In un non molto lontano futuro”. Sul margine sinistro del foglio è segnato “Che buona profezia”. Il complesso lavoro di scrittura e riscrittura alla base di tutta l’opera ungarettiana è carattere distintivo anche di questa ultima fase della sua produzione come gli esempi citati e diversi carteggi provano²⁶.

Secondo quanto a ragione scrive Baroncini, a proposito di questa poesia, l’immagine della conchiglia collega emblematicamente la seduzione dell’esotico alla percezione del vuoto, sino a divenire figura-chiave del barocco. Labirinto, natura, vuoto, ma anche profezia, futuro, creazione: Ungaretti dimostra qui ancora una volta d’essere profondamente sensibile al gusto barocco così come alle ascendenze simboliste – il Mallarmé di *Ses purs ongles très-haut dédiant leur onyx* (Mallarmé 1945, 68-69) – e al Valéry “dell’Homme et la coquille”²⁷ (2016, 57-79), altro testo senza dubbio presente nell’ampio quadro dei molteplici riferimenti:

Si tratta di un Valéry singolarmente affine a Ungaretti, soprattutto quando osserva che questi “objets privilégiés” incarnano un connubio unico di ordine e fantasia, invenzione e disciplina, semplicità e meravigliosa varietà, in modo tale da racchiudere il segreto dell’arte. [...] Dietro l’apparente perfezione geometrica della spirale, Valéry scopriva una torsione inattesa, un elemento di disordine, una dissimmetria che attira lo sguardo, provocando una sorta di “vertige réglé”. (Baroncini 2008, 173)

La conchiglia diventa, tramite il modello di Valéry, immagine filosofica legata al femminile e connessa tanto alla vita quanto alla morte e al vuoto²⁸. Si pensi a quanto nella pittura del Seicento la sua simbologia sia legata al senso

²⁵ Ivi, cc. b 7-8. Queste indicate sono solo una parte delle correzioni apportate a *La conchiglia*. Si vedano anche ARC 68. I. H, cc. 6-7 e cc. 46-47.

²⁶ Si veda in merito *L’allegria è il mio elemento. Trecento lettere con Leone Piccioni* (Ungaretti 2013).

²⁷ Il saggio viene pubblicato inizialmente con il titolo: “Les merveilles de la mer. Les coquillages” (1937), sarà riproposto da Valéry nelle *Variétés V* del 1944 con il titolo: *L’homme et la coquille*.

²⁸ Si veda in proposito Pellini (2015): “I due episodi maggiori della ricezione italiana di Valéry – Ungaretti e Magrelli, appunto – disegnano esemplarmente il destino di un’opera: da monumentale cauzione di un irrigidimento classicista, a stimolo seminale, e disperso nell’infinibilità del *work in progress*, di un’autorappresentazione fluida, metamorfica, aporetica”.

reiterato di *vanitas*, in particolare nelle nature morte dei pittori fiamminghi, in cui il sentimento religioso si andava spesso a sovrapporre allo sforzo conoscitivo messo in atto dall'uomo. Qui la conchiglia assume un aspetto più marcatamente "labirintico", con la tipica forma a spirale presente poi in molte rappresentazioni successive, più inclini a sottolineare l'aspetto meraviglioso e prodigioso che quello funebre. Simbolo persistente legato al paesaggio marino, nel Novecento – da Redon a Dalì, De Pisis e Morandi – conosce nell'arte molteplici declinazioni in dialogo con la natura da una parte, e con il tema della creazione artistica dall'altra. Nel noto saggio di Valéry, il cui rapporto con Ungaretti è stato ampiamente indagato dalla critica, tutto ciò viene reso tramite una sintesi articolata quanto illuminante:

I nostri artisti non traggono certo dalla loro sostanza la materia delle loro opere e serbano la forma che perseguono solo attraverso una particolare applicazione del loro spirito, separabile dal *tutto* del loro essere. Forse, quel che chiamiamo la *perfezione* nell'arte (e che non è ricercata da tutti, e che più d'uno disdegna) non è che il sentimento di desiderare o di trovare, in un'opera dell'uomo, questa certezza di esecuzione, questa necessità d'origine interna e questo legame indissolubile e reciproco della figura con la materia che la più piccola conchiglia mi mostra?²⁹ (Valéry 2016 [1988], 76-77)

La scrittura – e qui è opportuno citare anche il Bachelard de *La poetique de l'espace* (1957) che non a caso contiene un capitolo dal titolo *La coquille* dove la riflessione prende avvio proprio da Valéry – richiede dunque la finale cristallizzazione nell'opera o comunque in una forma fissa proveniente però da materia – ispirazione, vissuto, storia – un tempo fluida e informe:

Al guscio corrisponde un concetto talmente netto, sicuro, duro che, il poeta, ridotto a parlarne senza poter disegnarlo, si trova a soffrire innanzitutto di una mancanza di immagini. Egli viene fermato nella sua evasione verso i valori sognati della realtà geometrica delle forme e queste sono tanto numerose, spesso tanto nuove, che l'immaginazione è vinta dalla realtà. (Bachelard 1993 [1975], 129)³⁰

²⁹ Nella parte iniziale del saggio si legge: "Come un suono puro o un sistema melodico di suoni puri in mezzo al rumore, così un *crystallo*, un *fiore*, una *conchiglia* si distinguono dall'ordinario disordine dell'insieme delle cose sensibili. Essi ci appaiono oggetti privilegiati, più intellegibili alla vista, benché più misteriosi alla riflessione, di tutti gli altri che osserviamo indistintamente" (Valéry 2016, 57).

³⁰ Landi afferma: "la linea serpentina è, d'altronde, diffusamente riconosciuta (da Michelangelo a Hogarth) come l'origine di ogni 'motivo' (nel suo senso, pregnante e inaugurale, di *motus*) dell'arte" (2014, 292). E più avanti: "Se è dal suono che ha origine il mondo e attraverso di esso si rinnova, la conca marina è tanto la conca bivalve da cui nasce Afrodite (il che trova riscontro nella *Bibbia*: 'mare de vulva', secondo Giobbe, 38, 8) quanto la buccina ritorta di Nettuno evocata da Ovidio nelle *Metamorfosi* (I, 333-338)" (ivi, 293).

A ciò si aggiunge la funzione memoriale e profetica assunta dalla conchiglia – in Joyce e in Ungaretti ben evidente – in grado di mettere in relazione l’oggetto naturale tanto con il passato quanto con il futuro. E qui i riferimenti mitico-archetipici potrebbero ampliarsi anche alla *Bibbia* fino alle *Metamorfosi* di Ovidio conferendo alla conchiglia un ulteriore significato di rinascita³¹.

In tale “universo archetipico-simbolico”, in parte indagato soprattutto in studi dell’opera ungarettiana concentrati sulla fase che dall’*Allegria*³² porta al *Sentimento del Tempo*, risiede la vitalità e la ricchezza dei riferimenti presenti, la “bivalenza degli archetipi, il loro fluttuare, ambigualmente, da un campo semantico all’altro (ed anche la loro dialettica interna), estendendosi essi sul doppio versante positivo e negativo, della creatività o della distruttività” (Paglia 2003, 34). L’oscillazione ossimorica degli archetipi³³, tratto caratteristico di tutta l’opera ungarettiana, si concentra qui in una figura che riassume emblematicamente l’avvio di una nuova fase poetica.

Al centro di una fitta rete di richiami, il paradigma della conchiglia – come la pietra del S. Michele nel primo tempo della sua poesia – si fa nell’ultimo Ungaretti immagine plurisignificante, con una forte accezione allegorico-dialettica e una decisa vocazione sperimentale legata al sottotesto joyciano, in grado di rinviare certo al dialogo d’amore – un amore destinato a finire, ostacolato dalla distanza e dagli anni, folle e insensato, tragico e impossibile – ma anche al miracolo senza fine della creazione artistica: l’ascolto, l’ispirazione, il prodigio.

Riferimenti bibliografici

- Bachelard Gaston (1993 [1975]), *La poetica dello spazio*, trad. di Ettore Catalano, Bari, Dedalo.
- Baroncini Daniela (2008), *Ungaretti barocco*, prefazione di Andrea Battistini, Roma, Carocci.
- Battistini Andrea, Raimondi Ezio (1984), “Le monadi paradigmatiche della lirica”, in Idd., *Le figure della retorica*, Torino, Einaudi, 457-473.
- Ceccarelli Marilena (2021), *Tra Ungaretti e Valéry. Indagini intertestuali e relazioni interdiscorsive*, Firenze, Franco Cesati.
- Di Martino Virginia (2006), *Da Didone a Dunja. Sull’ultimo Ungaretti*, Napoli, Dante & Descartes.
- Eliade Mircea (1981), *Immagini e simboli. Saggi sul simbolismo magico-religioso*, Milano, Jaca Book.
- Gadda Carlo Emilio (1957), *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano, Garzanti.
- Ginsberg Allen (1965), *Jukebox all’idrogeno*, trad. di Fernanda Pivano, Milano, Mondadori.
- Giovannuzzi Stefano (2015), “L’*Allegria*, modello novecentesco?”, in Uberto Motta (a cura di), *Tra grido e sogno. Forme espressive e modelli esperienziali nell’*Allegria**

³¹ Si vedano in proposito Eliade (1981) e Sozzi (2011).

³² Si veda in proposito Giovannuzzi (2015).

³³ Si veda Battistini, Raimondi (1984).

- di Giuseppe Ungaretti, Atti del Convegno, Friburgo, 20-21 marzo 2014, Bologna, I libri di Emil, 125-152.
- Grasso Sebastiano (1996), “Ungaretti copiò Joyce, ma fu solo per amore”, *Corriere della Sera*, 28 giugno, 31.
- Guglielmi Guido (1989), *Interpretazione di Ungaretti*, Bologna, Il Mulino.
- Joyce James (1922), *Ulysses*, Paris, Shakespeare and Company.
- (1993 [1961]), *Poesie*, trad. di Alfredo Giuliani, Alberto Rossi, Edoardo Sanguineti, J. Rodolfo Wilcock, introduzione di Alberto Rossi, testo originale a fronte, Milano, Mondadori.
- Landi Michela (2014), “‘Poétique du coquillage’: intorno a una riedizione della ‘Poétique de l’espace’ di Gaston Bachelard”, *Rivista di letterature moderne e comparate*, 67, 3, 289-298.
- Mallarmé Stéphane (1945), *Œuvres complètes*, a cura di Henri Mondor e G. Jean-Aubry, Parigi, Gallimard.
- Marianni Ariodante (1980), “Modelli arabi e joyciani di Ungaretti”, *Belfagor*, 35, 2, 198-202.
- (1981), “Contributo allo studio delle fonti della poesia di Giuseppe Ungaretti”, in Carlo Bo, Mario Petrucciani *et al.* (a cura di), *Atti del Convegno internazionale su Giuseppe Ungaretti*, Urbino, 3-6 ottobre 1979, Urbino, 4Venti, 1121-1122, 2 voll.
- (1991), “Joyce e l’ultimo Ungaretti”, in Claudia De Petris (a cura di), *Names and Disguises*, Roma, Bulzoni, 113-118.
- Mirbeau Octave (1899), *Le Jardin des suppliques*, Paris, Charpentier.
- Moravia Alberto (1929), *Gli indifferenti*, Milano, Alpes.
- Natali Iliara (in c.d.p.), “‘They were fated to meet’. James Joyce and Giuseppe Ungaretti”, *Romanic Review*.
- Paglia Luigi (2003), *L’urlo e lo stupore. Lettura di Ungaretti. “Allegria”*, Firenze, Le Monnier.
- Palmery Gianfranco (1985), “Ungaretti e il dono di Joyce”, *Arsenale*, 1, 47-49.
- Pellini Pierluigi (2015), “Attualità di un poeta illeggibile. Paul Valéry oggi”, <<https://www.leparoleelecose.it/?p=18241>> (03/2023).
- Saccone Antonio (2018 [2012]), *Ungaretti*, Roma, Salerno Editrice.
- Sanguineti Edoardo (1956), *Laborintus*, Varese, Magenta.
- Sozzi Lionello (2011), *Gli spazi dell’anima. Immagini d’interiorità nella cultura occidentale*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Spignoli Teresa (2014), *Giuseppe Ungaretti. Poesia, musica, pittura*, Pisa, ETS.
- (2021), “Il ‘chiasso’ della musica da *Morte delle stagioni* alle *Nuove*”, in Elisabetta Mondello, Massimiliano Tortora (a cura di), *Ungaretti intellettuale*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 57-71.
- Tortora Massimiliano, Volpone Annalisa, a cura di (2022), *La funzione Joyce nel romanzo italiano*, Milano, Ledizioni.
- Tortora Massimiliano (2012), “Ungaretti e ‘Commerce’”, in Giuseppe Ungaretti, *Lettere a Marguerite Caetani*, a cura di Sophie Levie, Massimiliano Tortora, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, XXXV-XLVI.
- Ungaretti Giuseppe (1968), *Dialogo*, con una combustione di Alberto Burri e una nota di Leone Piccioni, Torino, Fògola.
- (1971), *La luce*, con 13 litografie di Piero Dorazio, Sangallo, Erker-Press.
- (1989), *Album Ungaretti*, iconografia ordinata e commentata da Paola Montefoschi, con un saggio biografico di Leone Piccioni, Milano, Mondadori.

- (2001 [1974]), *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di Mario Diacono, Luciano Rebay, Milano, Mondadori.
 - (2010), *Vita d'un uomo. Traduzioni poetiche*, a cura di Carlo Ossola, Giulia Radin, saggio introduttivo di Carlo Ossola, Milano, Mondadori.
 - (2012), *Lettere a Marguerite Caetani*, a cura di Sophie Levie, Massimiliano Tortora, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
 - (2013), *L'allegria è il mio elemento. Trecento lettere con Leone Piccioni*, a cura di Silvia Zoppi Garampi, con una testimonianza di Leone Piccioni, Milano, Mondadori.
 - (2017), *Lettere a Bruna*, a cura di Silvio Ramat, Milano, Mondadori.
 - (2020 [2009]), *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Carlo Ossola, Milano, Mondadori.
 - (2022), *Le lettere di una vita. 1909-1970*, a cura di Francesca Bernardini Napoletano, Milano, Mondadori.
- Valéry Paul (2016 [1988]), "L'uomo e la conchiglia", in Id., *All'inizio era la favola. Scritti sul mito*, a cura di Elio Franzini, trad. di Renata Gorgani, Milano, Guerini e Associati, 57-79.