

φάλαξ. A p. 138 «reminescenze» sarà «remini-scenze».

Il verso di *Lune de Miel* «... de chapiteaux d'acanthé que tournoie le vent...» andrà tradotto non «... di capitelli d'acanto che turbinano il vento...», ma, dal momento che *que* è, come sempre in francese, oggetto, e *le vent*, quindi, soggetto, «... capitelli d'acanto tra cui turbina il vento», oppure, con un prestito pascoliano che bene mantiene una certa ambiguità grammaticale e semantica, così caratteristicamente post-simbolistica, «che agita il vento». Il testo è a p. 141; la traduzione a p. 142, n. 31.

A p. 145 è scorretta la citazione da *The Family Reunion*: «... which all past in present, all degradation / is unredeemable...»; emendare così (Curtius aveva citato esattamente): «... In which all past is present, all degradation / is unredeemable...».

A p. 146 «mitica preistorica» di Tiresia andrà corretto in «mitica preistoria» (l'originale tedesco dice «mythische Vorzeit», p. 328 dei *Kritische Essays zur Europäischen Literatur*, cit.).

A p. 148 si parla di Giovanni della Croce e Juliana von Norwich. L'originale tedesco, correttamente, porta Johann vom Kreuz [è lo spagnolo Juan de la Cruz] e Juliana von Norwich [è la mistica inglese Julian of Norwich]; la traduzione riesce a cambiare nazionalità alla santa (cfr. *Kritische Essays...*, cit., p. 329).

Discutibile — siamo ancora a p. 148 — mi pare la traduzione da *The Hollow Men*: «Singtless, unless / the eyes reappear / as the perpetual star / multifoliate rose...», che suona «... ciechi che non riappaiono gli occhi...»; più esatto, anzi, semplicemente esatto, è invece: «... ciechi, a meno che [oppure, forzando un po': finché] non riappaiono gli occhi...».

A p. 294 è citato tra i più bei versi di Virgilio «... per amica silentia linæ» che ovviamente è «... per amica silentia lunæ».

Nella n. 3 a p. 303 «un'altra roccia» è «un'altra roccia».

A p. 325 vedo uno *Streben di Faust* che nell'originale (p. 498) non è dato in corsivo; sarebbe stato in ogni caso molto più preciso *Streben di Faust*.

A p. 336 «... per cattività babilonese di Avignone» sarà «per la cattività babilonese di Avignone».

Anche inaccettabile, e più gravemente errato, è quanto trovo a p. 340: «Secondo lui, Dante era ovviamente molto familiare a San Tommaso d'Aquino, ma... ecc...».

L'originale inglese porta: «According to him, Dante of course was well conversant with St. Thomas Aquinas, but...»; e una semplice traduzione rende: «Secondo lui, certamente Dante aveva una buona familiarità con San Tommaso d'Aquino,

ma...». Cfr. *The medieval bases of Western thought*, in *Gesammelte Aufsätze zur romanischen philologie*, Francke, Bern 1960, p. 36.

A p. 376, alla nota 1, bisogna completare con >li< dopo la parola «natura» («Come stelle luminose la natura >li< distribui nello spazio infinito»).

A p. 379 «privilegiata» sarà «privilegiata».

Avevo iniziato a leggere questo libro dai saggi che più mi interessavano, su autori ben conosciuti nelle loro linee principali, proprio per tener dietro senza troppo affanno alla splendida ricchezza intertestuale di Curtius (quindi: *James Joyce e il suo «Ulysses»; Th. S. Eliot; Virgilio; La nave degli Argonauti; Le basi medievali del pensiero occidentale; Goethe critico; Goethe: temi del suo mondo; Goethe amministratore*; naturalmente *Il piacere delle affinità*, lunga prefazione della curatrice).

Non ho osato affrontare gli scritti su altri autori, a me meno noti, perché, verificato un tasso davvero troppo alto di inaffidabilità testuale, il rischio più debole è quello di non capire, quello più forte è di apprendere errori.

Peccato: un'ottima iniziativa editoriale inficiata da una approssimativa cura del testo, ancor più grave trattandosi di saggi di letterature (e quindi lingue) comparate.

CARLO ANNONI

G. UNGARETTI, *Invenzioni della poesia moderna. Lezioni brasiliane di letteratura (1937-1942)*, a cura di P. MONTEFOSCHI, Ed. Scientifiche Italiane, Napoli 1984. Un volume di pp. 277.

Istruzioni per l'uso: si tratta di testi non destinati alla stampa nella forma che leggiamo; Ungaretti non rivide le lezioni brasiliane, che perciò mantengono incertezze e approssimazioni caratteristiche della pagina, magari scritta, ma immaginata di fatto per l'esposizione orale.

Detto questo, e avendo presente un po' tutta la saggistica, letteraria e non, di Ungaretti, bisogna subito premettere che il suo sembra proprio il caso, inequivocabile anche perché raro nella nostra letteratura, in cui la natura del poeta supera o meglio trasvaluta nettamente la cultura del poeta.

Da queste lezioni vedremo infatti emergere con forza una linea di poetica che recupera la letterarietà nella storia della letteratura, ma poi Ungaretti non ha invece l'*habitus* (e la pazienza e anche, non dimentichiamolo, le possibilità materiali) della ricerca e del lavoro diligente e spesso arido, e non si identifica insomma nel ruolo di professionista ufficiale della letteratura, di addetto alle Istitu-

zioni letterarie; non è poeta e professore, alla maniera di Foscolo e di Carducci, per intenderci. E quindi i suoi quadri storiografici sono piuttosto approssimativi, stesi in forma di cartoni facilmente enfatici e pittoreschi; le classificazioni sono manualistiche e non di rado arrovellate, per coprire la banalità con l'eccesso del sonoro; gli sconfinamenti nella teoria non vanno al di là del 'crocianesimo' catechistico e vulgato.

Accanto all'Ungaretti poeta puro porrei perciò l'Ungaretti puro poeta e si sa che se dovessimo scegliere una casella psicologica, sarebbe il tipo dell'auto-contemplazione, di Narciso, a fare per noi; sono tratti che spiegano subito la corvità dello scrittore, il suo essere scoperto, anche in queste lezioni brasiliane, nei confronti di mitologie svalutate e inquisite (parlo della missione del poeta e dei passaggi su il poeta e il suo popolo), senza tacere, peraltro, che si hanno anche delle correzioni suggestive.

Mi pare di aver detto cosa non bisogna cercare in queste *Invenzioni della poesia moderna*.

Cosa bisogna invece cercare? Bene, quando Ungaretti legge i poeti, su un asse diacronico molto schiacciato, o esplicitamente sull'orizzonte di una linea sincronica, come tutti contemporaneamente presenti o appena dietro le spalle, allora nascono le grandi pagine, con un caratteristico gioco intertestuale per cui tutti i poeti sono specchi della poetica ungarettiana, sono la storia della sua poetica (ma naturalmente vale anche il percorso contrario: il nuovo poeta torna davvero a illuminare stupendamente l'antico per se stesso).

Ungaretti ritorna più volte, programmaticamente, su questo rapporto vitale tra la sua poesia e la poesia precedente (che è anche, non mi pare arbitrario accostamento, la dialettica esistenziale, a lui propria, tra bisogno del nomadismo e ricerca delle radici, delle acque-madri); egli parla di «originalità nella tradizione» (p. 76), di «rivoluzione costruttiva nella tradizione» ... «[ogni scrittore opera] un rivolgimento personale delle forme per conservare alla tradizione il suo carattere profondo e la sua vitalità» (p. 79); assimila poi la conoscenza poetica (nel saggio *Il mito dell'antico in Leopardi*, ma, ribadisco, oltre che di Leopardi, parla di sé) alla dialettica tra assuefazione e fantasia che trova sbocco come spontaneità, proprietà, naturalezza nella tradizione; ancora, nel saggio *Prima invenzione della poesia moderna*, sostiene essere poesia vera quella che nell'abitudine rinnova la sua meraviglia; e altre formulazioni simili potrebbero essere ritrovate. Questa fecondità dell'innesto tra antico e nuovo nasce in Ungaretti dall'altissimo valore dato alla lingua e dalla consapevolezza del suo straordinario spessore, della sua complessa stratificazione. Per

Ungaretti (e riporto le parole di Paola Montefoschi, provveduta prefatrice e curatrice di questo libro — oltre ai preziosi rimandi a piè di pagina, lungo i vari saggi, si veda, per i criteri di edizione e di commento e di documentazione, la puntuale *Nota di lettura*, alle pp. 37-38) «... il linguaggio è memoria. La lingua italiana è lingua di memoria, lingua platonica, "sapientissima"» (p. 69).

La memoria della lingua è il tesoro della poesia, al punto che la prosodia poetica è come immanente nell'italiano; si tratta quasi di una lingua naturale del poetico, nella specie del sublime (si legga: «... nessuna lingua, salvo l'italiano, è nata con questo crisma poetico ... L'italiano ha dato ... valore d'assoluto alla forma poetica ... questa lingua è nata sotto il segno dell'alta misura ... lingua di grande ritmo» (pp. 74-76).

La poetica della memoria, del porto/pozzo (secondo una fondamentale variante, recentemente accertata da M. A. Terzoli, *Il pozzo sepolto di Ungaretti*, «Autografo», ottobre 1974, pp. 3-18) sepolto, del testo sepolto, si coniuga quindi con una poetica del poetico (per Ungaretti sarà il recupero, tematico e formale, dell'Umanesimo, tra Petrarca e Leopardi e, prima ancora, a partire dalla classicità paradigmatica di Virgilio — a questo proposito non si dimentichi che le lezioni brasiliane insistono sullo stesso arco di anni della *Terra promessa* e quindi sui *Cori descrittivi di stati d'animo di Didone* e sul *Recitativo di Palinuro*; testi splendidi, che attendono ancora persuasivi interventi critici).

La linea al cui estremo Ungaretti si riconosce è allora quella segnata da Virgilio (bellissimo è il saggio *Dante e Virgilio*, che non pretendo di riassumere qui e al quale rimando per intero), da Dante (di alta suggestione, vere illuminazioni del critico-poeta, alcune idee: in Dante si vede il tempo come una pena inflitta al creato dopo la disubbidienza dell'uomo; l'eterno, l'immortalità sono guarigione della/dalla materia; nel mondo di Dante «non c'è più tempo», c'è la monotonia del «senza tempo»). Ungaretti peraltro ritaglia da Dante la tematica del «nobile castello», la celebrazione degli «spiriti magni»), da Petrarca (l'inventore del sentimento del tempo, della poetica dell'assenza che per Ungaretti, genialmente, è sia la conversazione con Laura, la non possedibile per antonomasia, sia la ricreazione-resurrezione fantasmatica dell'antico. Petrarca è il poeta che valorizza il tempo umano e lo rende immortale attraverso la forma della bellezza), da Foscolo (poco citato, ma innegabilmente presente nella tematica della *feritas* che deve essere sconfitta dalla *humanitas* e nel culto dei morti che è l'ipostasi, la traccia di continuità della società umana), da Leopardi (certo quello idillico, ma anche quello delle canzoni, e in particolare della canzone

Ad Angelo Mai).

Mi parrebbe di consegnare questa riflessione ungarettiana, che attraversa tutte le lezioni brasiliane, all'incrocio di due immagini-riassunto, che non sono citate dal poeta esplicitamente, ma appartengono alla serie da lui proposta: la Scuola d'Atene e il Velo delle Grazie, come a dire che per Ungaretti la grande poesia italiana, nella quale anch'egli si riconosce è la storia della magnanimità celebrata dalla bellezza (è appena il caso di dire che in Ungaretti, poeta novecentesco, il canto non sarà facilmente spianato, ma arduo nella sua nuova musica, e il mito solo alluso e coperto, ermetico appunto).

Ma come è noto, un'altra importante linea di confluenza arriva a determinare la poetica dell'Ungaretti maturo: intendo parlare della riflessione sul Barocco.

Anche su ciò, in queste lezioni, ci sono osservazioni affascinanti, sorprendenti e non ancora documentate sul piano della storiografia letteraria, ma subito quanto mai chiarificatrici per la poetica ungarettiana; per Ungaretti il Barocco non nasce tanto da una saturazione di cultura, quanto dalla rappresentazione di una realtà nuova, quella misteriosa e selvaggia, irregolare e ricchissima, del Nuovo Mondo: il Barocco è arte quindi, in questo suo originalissimo modo, realistica, mimetica.

Ma diamogli la parola: «Dicevo, parlando del Barocco, che l'America era stata una causa principalissima di novità in Europa. Il buon selvaggio, s'è detto. Diremo di più: il soffio oceanico del Barocco non sarebbe passato travolgente per i nostri paesi se l'occhio europeo non avesse potuto contemplare la grandiosa natura di questi luoghi: osservare i suoi alberi, le sue conchiglie, la mole caotica dei suoi scogli, un'area più piena e d'una vita più varia e fantastica di quella portata a salvamento dal Noè dei nostri beati sogni fanciulleschi... pensate la novità, per l'uomo tutto rivolto verso il passato: tutt'un continente tutto proteso verso il futuro; pensate la novità, per l'uomo soverchiato e stanco di storia: uno spazio vergine della terra, una geografia che incominciava appena a umanizzarsi» (p. 235).

Concludo, forse ho sbilanciato troppo la lettura verso il canto fermo della tradizione nella poesia ungarettiana, ponendo in fine una tessera dell'assoluto moderno ungarettiano, del suo tutto contemporaneo *trobar*, la teoria della parola-luce e dell'immagine-luce: «... la poesia è fatta di parole-luce, voglio dire di parole che entrano in noi ... oserei dire per un effetto di miracolo; e fanno in noi la luce e ci mutano ... ma avremo sempre la parola-luce, il tema che irromperà subito, accendendo tutta la poesia d'un medesimo impeto, sen-

za lasciare un minimo angolo morto».

CARLO ANNONI

G. ORELLI, *Accertamenti montaliani*, Il Mulino, Bologna 1984. Un volume di pp.140.

Dagli *Accertamenti verbali* agli attuali *Accertamenti montaliani* continuità e coerenza d'approccio critico al testo poetico si palesano fin dal titolo. Come già nel primo volume, le verifiche di Orelli (verifiche di cose che i «migliori poeti [...] sembrano aver [...] capito da sempre»¹ sono — diciamo — pluridirezionali oltre che multilivellari; elemento costante di coesione è l'attenzione ai dati minimi del discorso, gli elementi fonologici.

Orelli non considera la «texture phonologique»² come un messaggio «altro», né tantomeno come un elemento costitutivo del far poesia ma estraneo alla semantica del testo; egli è costantemente orientato a cercare «una consostanzialità di significante e significato»³. Le analisi da lui condotte sono insomma verifiche dell'intimo legame tra «partitura sonora» e «partitura semantica» del testo, atteggiamento questo che lo abilita a parlare — con efficace sintagma — di «ritmo semiotico»⁴. Orelli poeta non sceglie l'atteggiamento di Montale, il quale «non è che [...] dica molto sul trovare in versi, sul farsi del poeta mentre scrive»⁵; in questo egli è senz'altro più accomunabile a un Mallarmé, a un Valéry, poeti che con le loro riflessioni sulla poesia avviarono o sostennero l'approccio formalista e strutturalista al testo poetico. Questo parlare sulla poesia avviene malgrado «che il poeta non desideri essere 'spiegato' [...] E più comprensibile ancora che [...] si rifiuti di spiegare il perché e il percome della sua opera»⁶. Diciamo questo perché lo spiegare, il capire le opere altrui risulterà a noi lettori utile indizio per capire i prodotti poetici di Orelli: inutile insistere sul fatto che i poeti parlando di altri poeti parlano sempre un po' anche di se stessi. Le verifiche di Orelli saranno perlomeno utili per stabilire il tipo d'attenzione che caratterizza il suo far poesia e, anche, per stabilire una gerarchia di livelli con la quale operare sui prodotti del poeta-critico; indubbiamente l'aspetto sonoro del linguaggio assume in Orelli una posizione centrale. È un'attenzione che dichiara egli stesso: «Non mi pare che la critica italiana abbia prestato molta attenzione alla *Lautsprache*, al suono della voce poetica»⁷; affermazione che — non dimenticando il «valore» dei suoni, le risorse estetiche innate del proprio linguaggio»⁸ — serve a collocare in posizione particolare l'operato di Orelli non solo nell'ambito della critica italiana. Certamente egli non è l'unico che