

Teresa Spignoli

Daniela Baroncini

Ungaretti barocco

Roma

Carocci

2008

ISBN 978 88 430 4347 7

La pubblicazione di questo volume si inserisce all'interno di un ambito già proficuamente indagato dalla critica, apportando un significativo contributo all'analisi dei molteplici legami tra l'opera di Giuseppe Ungaretti e il barocco, sia relativamente alla contemporanea rivisitazione del canone barocco in Italia e in Europa, che relativamente alla sua incidenza nella produzione poetica, critica e traduttoria dell'autore. Per quanto riguarda il primo punto, la studiosa rileva una tangenza tra la riflessione ungarettiana e il ripensamento del barocco proposto in Italia dall'avanguardia futurista, con la poetica della meraviglia su cui si basa la teoria dell'analogia marinettiana (come ribadito nei *Primi principî di una estetica futurista* pubblicati da Soffici nel 1920), sottolineando inoltre l'importanza delle indagini critiche di Luciano Anceschi, come attestato dalle lettere intercorse tra i due autori pubblicate in calce al volume, nelle quali Ungaretti esprime reiterati apprezzamenti in particolare per i volumi *Eugenio D'Ors e il nuovo classicismo europeo* (Milano 1945), *Del Barocco* (Milano 1945), *Barocco e Novecento* (1960). Ed è proprio alla lezione di Eugenio D'Ors che Daniela Baroncini fa riferimento per sottolineare i non pochi debiti della riflessione teorica ungarettiana con l'ambito spagnolo, caratterizzato in quegli anni da una rilettura dell'opera di Góngora, assimilata anche nella vicina Francia, basti pensare al saggio di Remy de Gourmont dedicato al poeta spagnolo (1912), in cui – nota l'autrice – è teorizzata quella «dissociation des idées», che ricorre sia nell'esegesi di Eliot dei poeti metafisici inglesi («dissociation of sensibility») che nella «scissura della persona umana» individuata da Ungaretti quale origine della modernità barocca. Ancor più interessante risulta essere l'indagine delle tangenze tra l'interpretazione ungarettiana della nozione di barocco, soprattutto relativamente all'idea di temporalità come corruzione e alla teoria della decadenza, con il *Dramma barocco tedesco* di Benjamin, nella consonanza tra l'allegoria barocca «intesa come poetica della rovina, del frammento, della totalità infranta» (p. 34) e la poesia del *Sentimento del tempo*. Un capitolo apposito (*Un'arte della dismisura*) è inoltre dedicato alle arti plastiche e figurative, con la ricostruzione del dibattito critico intorno al barocco avviato da Roberto Longhi e Lionello Venturi sia con gli studi su Michelangelo e Caravaggio che con l'importante *Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento*, tenutasi a Firenze nel 1922 e recentemente ricordata all'interno della mostra *Novecento sedotto. Fascino del Seicento tra le due guerre da Velásquez a Annigoni* (a cura di A. Mazzanti, L. Mannini, V. Gensini, Firenze, Museo Annigoni, Villa Bardini, 16 dicembre 2010 - 1 maggio 2011). La stessa architettura romana – iscritta sotto il segno della «dismisura» e dell'arsura estiva - viene ripercorsa attraverso puntuali raffronti con i testi di Cardarelli (*Roma barocca*, 1930) e Vigolo (*L'eremita di Roma*, 1942), nonché con la produzione pittorica e poetica di Scipione, la cui lezione è attiva soprattutto all'altezza del *Sentimento del Tempo*. Dall'ampia ricostruzione offerta da Daniela Baroncini, di cui si è cercato di fornire un saggio relativamente ai molteplici percorsi intertestuali che caratterizzano soprattutto i primi due capitoli (*Ritorno al barocco* e *Un'arte della dismisura*), emergono le coordinate critiche entro cui si delinea la particolare concezione ungarettiana di barocco, assunto quale «connotazione retorica e al contempo esistenziale» che attraversa i secoli «per congiungere in una linea ideale Petrarca, Scève, Tasso, Michelangelo, Góngora, Shakespeare, Racine, Leopardi, Mallarmé, e persino Dante» (p. 24). Se dunque da un punto di vista critico-teorico il barocco viene a configurarsi come una «categoria meta-temporale, costante storica e universale», nell'officina del poeta le immagini e i temi della tradizione secentesca vengono assunti ad emblema della condizione contemporanea, e declinati nei termini di una poetica che la studiosa definisce «neobarocca». Nei

capitoli successivi Daniela Baroncini si concentra sui temi e sulle immagini della poesia ungarettiana, seguendo un percorso cronologico attraverso le diverse raccolte poetiche, volto ad evidenziare, con precisi e documentati raffronti testuali, sia le fonti secentesche che le modalità della loro assimilazione e germinazione nel macrotesto ungarettiano, verificandone la persistenza e la discontinuità dall'*Allegria* sino al *Taccuino del Vecchio*. Temi come «le rovine, l'assedio del tempo, l'oblio, la furia corrosiva dell'estate, oltre ai motivi dello scheletro e della clessidra» (p. 25), che connotano la produzione poetica ungarettiana in particolar modo all'altezza del *Sentimento del tempo*, sono infatti rinvenibili anche nella poesia secentesca «a incarnare il senso cupo, a tratti quasi lugubre, della consunzione». Alla iconografia tipica del Seicento che traduce l'ossessione per la morte in uno scenario macabro, contrassegnato da tombe e scheletri (si pensi alla ricorrenza dello scheletro nel *Sentimento del Tempo*), corrisponde il tema dell'*horror vacui*, ovvero «della nozione dell'assenza o vertigine d'abisso» (p. 94), di cui è possibile ravvisare un antecedente nei trattati secenteschi sul Nulla, dal *Libellus de nihilo* di Charles de Bovelles (1509), al trattato di Emanuele Tesauo, *Metafisica del niente* (1633-'34). Il senso di perdita determinato dallo scorrere inesorabile del tempo, è inoltre raffigurato dall'immagine dell'orologio, vero e proprio *topos* letterario, attorno a cui la studiosa traccia una rete intertestuale che va dal barocco (*Oriuolo ad acqua* di Giacomo Lubrano, *Orologi da ruote, da polve e da sole* di Giovan Leone Sempronio, *Orologio da polvere* di Giovanni Canale), sino al simbolismo italiano ed europeo (*L'horloge* di Baudelaire, *La sabbia del Tempo* di d'Annunzio), stabilendo particolari risposdenze tra il *Libro dell'orologio a polvere* di Jünger e la *Canzone* di Ungaretti, ma soprattutto tra *Variazioni su nulla* e «la poesia degli orologi di Ciriaco De Dominicis [Orologio da polvere], che raffigurava la fragilità dell'essere proprio attraverso il fruscio impercettibile della sabbia nella clessidra» (p. 109). Un capitolo a parte è invece dedicato a Góngora e alla sua importanza nel macrotesto ungarettiano, sia relativamente alle traduzioni – già analizzate da Monica Savoca in *Góngora nel Novecento in Italia (e in Ungaretti) tra critica e traduzioni*, Firenze, Leo S. Olschki, 2004 – che relativamente all'elaborazione poetica, con specifica attenzione a *Il dolore*, partitamente esaminato nel successivo capitolo, *Barocco tropicale*, in cui Daniela Baroncini centra l'attenzione sulle novità stilistiche della raccolta, caratterizzata da «una sperimentazione di strategie verbali singolarmente prossima ai precetti secenteschi» (p. 150), particolarmente evidente nelle poesie *Tu ti spezzasti* e *Amaro accordo*. Il linguaggio infatti, arricchito di inversioni, perifrasi e amplificazioni raggiunge una tensione inedita con la tecnica dell'iperbato, «disposizione artificiosa dei vocaboli che altera l'ordine consueto, creando un senso di dissonanza e disarmonia» (p. 154), a cui contribuisce anche la contaminazione con i sonetti di Góngora. Secondo la studiosa questa poesia «può essere interpretata come esempio di retorica manierista, nel senso di Curtius, ovvero come paradigma contemporaneo di “manierismi formali” che predilige la forma inusitata, sostituendo il naturale con l'artificiale» (p. 156), nel tentativo di ricomporre l'ordine decaduto attraverso un'intensificazione della forma: «Nella forma è dunque racchiusa un'utopia di misura e armonia come tentativo estremo di dominare il caos, di controllare le forze oscure della natura con l'arte, nell'illusione di abolire disordine, crisi e nulla per il tramite di una parola drammaticamente sospesa tra presenza e assenza, bellezza e terrore» (p. 157). Se dunque la poesia del *Dolore* rivela «il senso della crisi nel ritorno dell'*homo rhetoricus* che ricorre alla tecnica come ultima difesa illusoria contro il trionfo del vuoto» (p. 157), le successive raccolte e in particolare la poesia *Monologhetto* di *Un grido e paesaggi*, sembrano organizzarsi proprio sull'antinomia di Tutto e Nulla, nella individuazione di un «vuoto cosmico» che percorre, quasi fosse una cantilena ipnotica, l'intero componimento, associandosi all'immagine del baratro, a cui si accosta un'altra immagine – quella della conchiglia – ricorrente in più luoghi del macrotesto ungarettiano, dal saggio dedicato alla pittura di Clerici sino alla poesia del «vecchissimo ossesso» (*La conchiglia*), passando attraverso suggestioni góngorine e simboliste (con riferimento ai versi dedicati da Mallarmé alla *ptyx*). L'idea del vuoto inoltre permea di sé anche l'immagine del deserto che caratterizza tutto il percorso poetico ungarettiano, concludendone circolarmente la vicenda nei cori del *Taccuino del Vecchio*: «Dal turgore acquatico della vegetazione brasiliana si passa infine alla siccità di un paesaggio rarefatto, ultima destinazione di un viaggio che inizia nel deserto e si

conclude nella sabbia, ritrovandovi l'origine» (p. 178). Un'origine però rinvenibile solo in modo frammentario – sia a livello conoscitivo che stilistico – rappresentata emblematicamente proprio dall'unità più piccola di cui si compone la sabbia del deserto, quel granello appunto, che scorre attraverso la clessidra misurando il tempo, unità minima («nonnulla»), che si distingue e si oppone al «nulla» per lievissime variazioni. «Nella Terra promessa – conclude l'autrice - la parola ritorna al silenzio primordiale, ma come unità definitivamente frantumata su uno sfondo di macerie sopravvissute all'azione devastatrice del tempo e della storia, residui estremi della deflagrazione di una forma condotta all'eccesso, sino a spezzarsi» (p. 178).