



Laboratorio critico 2014, 2 (4), pp. 1-3

Sezione: Articoli e saggi

ISSN: 2240-3574

**Mallarmé e Valéry
nel pensiero critico di Ungaretti**

Federica SPINELLA

«Sapienza» - Università di Roma

federicaspinella@gmail.com

All'interno del pensiero critico di Ungaretti i nomi di Mallarmé e Valéry assumono una certa insistita ridondanza, sorta di contraltare francese agli altri sempiterni pilastri della sua riflessione, Petrarca e Leopardi. In entrambi, in modo diverso, quella nuova esigenza di purezza che tra Ottocento e Novecento pareva aver investito la poesia, sembra trovare espressione nel modo più dolente e compiuto. Nel passaggio dall'uno all'altro autore, nelle modifiche che il ruolo stesso della poesia arriva a subire, Ungaretti scorge un momento di passaggio centrale per delucidare quello che egli definisce come il dramma del proprio tempo: «Ecco un dramma moderno. Le parole hanno perso il loro valore religioso»¹.

Se infatti Mallarmé si pone come non problematico rappresentante di una poesia chiamata indiscutibilmente ad essere la «seule tâche spirituelle»² dell'uomo, l'atteggiamento ambiguo, ampiamente contraddittorio di Valéry a questo proposito, si presta a divenire simbolo della complessità stessa dello stallo che questo «dramma moderno» non poteva fare a meno di trascinare con sé. È forse per questo che Ungaretti riconosce in Valéry «il simbolo del poeta della prima metà del ventesimo secolo»³, rappresentando del proprio tempo anche tutti i limiti e le impossibilità. L'impossibilità in primo luogo di dare voce a una poesia che sia in grado di custodire al proprio interno un mistero che la trascenda, ma anche l'impossibilità di credere che la parola poetica posseda in sé e per sé un valore assoluto.

Ungaretti si sofferma in numerose occasioni su questa sostanziale differenza fra Valéry e il suo maestro, sottolineando non solo come per il primo la parola non sia più una «divinità verbale»⁴, ma mostrando anche fino a che punto per la sua coscienza

critica il mistero, perduto ogni valore sacrale, diventi una sorta di buio da confinare o diradare grazie alla lucidità dell'intelletto:

Scrivere versi per Valéry non è un fine, è un mezzo di suprema disciplina spirituale. E perciò usa le forme più chiuse, ricorre alla tradizione più rigida, s'ostina a dominare la materia più ostile. Non crede al mistero, ma crede a blocchi di buio da diradare.⁵

Ungaretti, da parte sua, appare così serenamente alieno da questo tipo di esitazioni nei confronti della poesia, sostanzialmente immune cioè al dramma del proprio tempo, restando al contrario sempre ferma la sua fiducia in una sorta di contemporaneità fra autori e capolavori di epoche differenti. Così la storia della letteratura italiana, da Petrarca a Leopardi, così l'aerea resistenza che la poetica mallarmeana oppone alla coesistenza di cielo e inferno delle *Fleurs du mal*⁶, sono presentati come una sorta di linea ininterrotta di cui egli stesso si trova a far necessariamente parte. Fuori del tempo, nel momento del fare poetico, ma ben all'interno di esso, invece, nelle pagine critiche, da cui incessantemente trapela una sorta di pur combattivo scoramento nei confronti della poesia contemporanea, ostinata nella negazione di un qualunque valore o senso che la trascenda, e così costretta alla manifestazione di una desolata assenza di mistero:

Non rispettando la nostra tradizione, dando retta a vocazioni che possono portare alla grandezza popoli d'altra pasta, saremmo condannati a non vedere della realtà se non l'aspetto provvisorio; e perderemmo di vista che ogni atto profondamente umano (e quindi la poesia) emana dall'illusione di vincere la morte. Privi di tale illusione, abbagliati dal nostro io come fosse eterno, e avesse valore fuori delle sue opere, trascureremmo di formare le nostre ispirazioni in qualche sostanza di durata, e saremmo condannati a produrre opere vuote di qualsiasi mistero.⁷

Proprio per l'assoluta centralità che questa tematica riveste all'interno della poetica ungarettiana appaiono tanto rilevanti i suoi continui riferimenti all'opera di Valéry, dedita da una parte allo smantellamento dei valori di cui l'italiano non cessa di farsi portavoce, ma dall'altra tanto vicina agli ideali della classicità, sempre alla ricerca della melodiosa raffinatezza dell'alessandrino, della musicalità pura del verso.

Diremmo anzi che quella *crise de vers* che tanto assillo aveva creato a Mallarmé, e che pur era riusci-

¹ *Punto di mira*, G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, I Meridiani, Vicenza 1974, p. 287.

² *Théodore de Banville, Quelques médailles et portraits en pied*, S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, a c. di Bertrand Marchal, Gallimard, Paris 1998, p. 144.

³ *Discorso per Valéry*, G. Ungaretti, cit., p. 624.

⁴ *Va citato Leopardi per Valéry?*, ivi, p. 109.

⁵ *La rinomanza di Paul Valéry*, ivi, p. 103.

⁶ «In quel momento della poesia francese, egli precisamente rappresentava la reazione allo spirito baudelaireano; la sua poesia era la manifestazione dello spirito olimpico contro quel miscuglio michelangiolesco di cielo e d'inferno ch'è l'opera di Baudelaire». *Per Mallarmé*, ivi, p. 208.

⁷ *Naufragio senza fine*, ivi, p. 266.

ta a penetrare all'interno della sua poesia, come più di tutto il grande esperimento del *Coup de dés* dimostra, mai si insinua nei versi del discepolo, sempre inattaccabili e inattaccati, perfetti. Si crea così quel curioso paradosso per cui le imperfezioni, le incertezze, e anche gli incompiuti, si riverseranno tutti solo sulla prosa di Valéry, minata in più luoghi da un andamento a sprazzi o *brisé*, mentre perfino le complesse esitazioni della *Jeune Parque*, i suoi lucidi monologhi interiori, mai perderanno la morbidezza e financo la sinuosità di un alessandrino che non conosce cedimenti.

È solo in virtù dell'indiscussa grandezza della figura poetica di Valéry, che la sua ambiguità, il peso enorme delle sue impossibilità interne, può arrivare a divenire rappresentativo delle impossibilità di una intera epoca. Né in ambito francese ai surrealisti, né in ambito italiano ai futuristi, e ancor meno agli esperimenti dadaisti, di cui Ungaretti si premura di non tenere conto alcuno, poteva spettare un tale compito. Solo Valéry, del resto, nel pieno della prima guerra mondiale si prefiggeva di creare scrivendo *La Jeune Parque* un monumento alla letteratura francese, tentando di rendere la parca alla pari dell'Hérodiade mallarmeana, una nuova figura classica, per poi definire nella nota dedica a Gide il proprio stesso capolavoro null'altro che un semplice esercizio.

Così Ungaretti riassume, riferendosi in questo caso alla raccolta *Charmes*, la perenne oscillazione di Valéry nei confronti del fare poetico:

E se da un lato, dietro istigazione di Valéry, l'atto letterario veniva considerato con ironia, proprio in quegli anni, Valéry stesso dava alle stampe *Charmes*, un'insigne testimonianza di paziente corte alla posterità.⁸

Pur rispettando l'opera mallarmeana, pur non rinnegandone mai la grande eredità, Valéry non condiziona il mito di assoluto cui tutta si volgeva. Semplicemente, come nota Ungaretti, questo mito «s'era andato sbriciolando per la via»⁹, cedendo in lui il posto alla differente divinità dell'intelletto. Non per questo però, secondo Ungaretti, in rispetto della grande complessità di istanze di cui la poesia di Valéry si fa portavoce, appare possibile ricondurla interamente al *cliché* di una «Commedia dell'Intelletto». Al contrario, la continua presa di distanze di Valéry dalla propria stessa opera, l'ossessione di sminuirla in note, introduzioni ed epigrafi, viene definita da Ungaretti come una rara dimostrazione di «pudore supremo»¹⁰. La strana miscela di ironia e amore per la classicità, di distacco e continua ricerca della perfezione, porta Valéry verso un'arte che Ungaretti, seguendo una bella e-

spressione leopardiana, chiama insieme «antica e nuovissima»¹¹.

Importante, in perfetta continuità con la tradizione mallarmeana e in netta rottura con la tendenza del tempo, si rivela inoltre l'assoluta preminenza che Valéry riconosce alla musicalità del verso. La poesia, cioè, in accordo con la poetica ungarettiana, resta sostanzialmente una questione d'udito:

Mi sembrava sino ad oggi che la parola avesse qualche relazione coll'udito; mi sembrava che il ritmo fisico, danza, passo, corsa, battiti del cuore, chiaroscuro delle sensazioni, e ritmo dell'anima [...], cercassero, per i poeti, nelle parole, cioè in oggetti sonori, il loro ordine. Oggi invece dovremmo fare colle parole pittura e scultura?¹²

È proprio questa estenuata musicalità del verso che in Mallarmé e Valéry raggiunge apici di purezza tali da condurre Ungaretti a parlare di un vero e proprio petrarchismo di entrambi, che egli rivendica contro la contemporanea tendenza a privilegiare, in poesia, gli aspetti visivi e plastici. La pittura, su cui pur Ungaretti scrive illuminate pagine, non può eludere a suo avviso un grande difetto, che la pone in condizioni di irreparabile antinomia nei confronti del mistero, e quindi in fin dei conti della poesia: «La pittura fa vedere: questo è il limite troppo spesso dimenticato dei suoi mezzi»¹³.

Interessante allora da questo punto di vista è notare come la problematicità del proprio tempo, il «dramma moderno» di una poesia che sceglie di «far vedere», dedicandosi dunque all'espressione del sensibile, penetri nuovamente molto più all'interno della poesia di Mallarmé che in quella del suo successore. Mallarmé, infatti, proprio nel *Coup de dés*, arriva a proporre parole sparse sulla pagina, sulla doppia pagina, conferendo così un'importanza indubitabile all'aspetto visivo del verso. Resta tuttavia il fatto che la rilevanza dell'aspetto tipografico, che ha portato tanti lettori del *Coup de dés* a definirlo come un primo esempio di poesia visiva, veniva pur sempre da Mallarmé ricondotta e finalizzata alla musica. Si trattava infatti per lui, come si legge nella prefazione su *Cosmopolis*, di una partitura musicale da leggere ad alta voce, rimanendo dunque ancora una volta l'udito il senso primo e più devoto custode del mistero. Per Ungaretti il grande ruolo di Mallarmé nella letteratura moderna è stato proprio quello di riscoprire, dal Petrarca, un valore assoluto e incondizionato della musicalità della parola:

Ma il primo, tra i moderni, a essersi ingegnato, consapevolmente, sistematicamente, a esprimersi in senso musicale, è Mallarmé. Leopardi, da noi, Baudelaire, in Francia, ci arrivano cercando altro¹⁴.

⁸ *Idee e lettere della Francia d'oggi*, ivi, p. 234.

⁹ *Testimonianza su Valéry*, ivi, p. 620.

¹⁰ *Discorso per Valéry*, ivi, p. 636.

¹¹ *Discorso per Valéry*, ivi, p. 632.

¹² *Per Mallarmé*, ivi, p. 207.

¹³ *Poesia e pittura*, ivi, p. 271.

¹⁴ *Punto di mira*, ivi, p. 289.

È possibile forse evidenziare una differenza nell'atteggiamento critico di Ungaretti, nelle cui riflessioni evidentemente trapela tanta parte della sua poetica, anche nel trattare di Petrarca e Mallarmé, due autori che ci mostrano il «medesimo specchio d'uno stesso sogno»¹⁵. La tradizione italiana, e in primo luogo, sempre, dopo Petrarca, Leopardi, appare persa in aurate, e sempre vicinissime, lontananze, in un'immobilità fuori del tempo che non viene scossa, ad esempio neppure dalle frequenti critiche di Ungaretti ai futuristi. L'attualità italiana, cioè, non sembra riuscire a rivestire quel ruolo centrale, in perenne divenire, in cui si mostra quella francese, soprattutto nel momento della fondamentale reazione di Valéry alla grande poesia mallarmiana, poesia di cui lo stesso Ungaretti si propone come eccelso continuatore. Ed è per questa ragione che il passaggio critico tra Baudelaire, Mallarmé e Valéry appare come essenziale per cogliere le evoluzioni di quel «dramma moderno» contro il quale la stessa poesia di Ungaretti andava piano delineandosi.

¹⁵ *Punto di mira*, ivi, p. 293.