ASPETTI DELLA PRESENZA PETRARCHESCA NELLA POESIA ITALIANA DEL NOVECENTO

Il recupero del modello « classico » per eccellenza della tradizione lirica italiana, cioè del Petrarca, mediato sia pure da molteplici e più recenti esperienze culturali, è un fenomeno di rilievo nel panorama della poesia e della riflessione critica novecentesche [1]. Esso,

---

[1] A tale argomento non è stata ancora prestata, tuttavia, la dovuta attenzione. Ad eccezione di un lungo e approfondito saggio di A. Noferi, *Le poetiche critiche novecentesche « sub specie Petrarchae »*, in *Le poetiche critiche novecentesche*, Firenze 1970, pp. 225-2821, volto a verificare l'incidenza della poesia petrarchesca sulla riflessione teorica degli ermetici, non esistono studi complessivi e indagini analitiche sul « petrarchismo » novecentesco. Non più di qualche accenno si può trovare in C. Calcaterra, *Il Petrarca e il petrarchismo*, in AA.VV., *Questioni e correnti di storia letteraria*, Milano 1949, alle pp. 204-205, e non altro che un breve riassunto della comunicazione improvvisata durante lo svolgimento del III Congresso dell'A.I.S.L.L.I. è l'articolo di D. Valeri, *Petrarca e la poesia contemporanea*, in « Studi petrarcheschi », vol. VII, 1961, pp. 351-354. (Sulla stessa rivista, che raccoglie gli Atti di quel Congresso, si veda pure l'intervento di M. Sansone, *La crisi del Petrarchismo*, pp. 391-393). Sono piuttosto da segnalare le acute osservazioni di due studiosi della lingua poetica italiana del Novecento, e precisamente di P. V. Mengaldo, *Aspetti e tendenze della lingua poetica italiana del Novecento*, in *La tradizione del Novecento*, Milano 1975, in particolare alle pp. 131-132, e *Introduzione* a *Poeti italiani del Novecento*, Milano 1978, soprattutto alle pp. XLIX, LII-LIII, e di G. L. Beccaria, *Ricerche sulla lingua poetica del primo Novecento*, Torino 1971, alle pp. 124-125. Solo recentemente, in occasione del sesto centenario della morte del Petrarca sono apparsi altri contributi di studiosi che affrontano, da angolazioni diverse, questo specifico tema e di scrittori che offrono la loro personale testimonianza sul Petrarca. Se ne dà qui l'elenco : G. Di Pino, *La presenza del Petrarca nella poesia italiana del Novecento*, in « Italiani-

se da un lato si inserisce nel più generale movimento di « ritorno all'ordine » e alla compostezza formale, che fu tipico della cultura non solo italiana ma europea degli anni Venti (a quegli anni risalgono difatti, per restare nel nostro Paese, la vitale ricerca ungarettiana, durante la stesura del *Sentimento del Tempo*, del « canto » italiano e della sua « costanza » attraverso i secoli; la « riscoperta » rondesca di Leopardi, Manzoni e, in un certo senso, come vedremo, anche del Petrarca; i « cedimenti » di Saba alle suggestioni della forma classicamente perfetta de *I prigioni* e *Fanciulle*, due sue raccolte), dall'altro è strettamente collegato alle caratteristiche del modello stesso e alla insostituibile funzione da esso svolta nel corso delle plurisecolari vicende della nostra « forma » poetica. Tale recupero cioè, a differenza di altri fenomeni analoghi, quale, ad esempio, il « dantismo » novecentesco [2], non è tanto legato a in-

stica », a. III, n. 2, 1974, pp. 243-259; S. Ramat, *Petrarca e la poesia contemporanea*, in « La Fiera letteraria », a. 50, n. 35, I sett. 1974, e col titolo *Petrarca e la scrittura integrale*, in « Forum italicum », vol. VIII, n. 4, dic. 1974, pp. 513-522; *Petrarca e i poeti d'oggi. Problemi e illuminazioni* (Tavola rotonda con gli interventi di M. Corti, V. Sereni, A. Zanzotto, A. Porta), in « L'approdo letterario », a. XX, n. 66, 1974, pp. 93-100; G. Pampaloni, *Il nonno di Proust*, in « Il mondo », a. XXVI, n. 32, 8 agosto 1974; L. Pestelli, *Petrarca lontano*, in « La Stampa », 19 aprile 1974; A. Dosi, *Contemporaneità del Petrarca*, in « Cenobio », 4, 1975; G. Giudici, *Signor Petrarca, permette che la intervisti?*, in *La letteratura verso Hiroshima*, Roma 1976, pp. 335-341; AA.VV. *Francesco Petrarca nel VI centenario della morte*, Bologna 1976, che raccoglie gli scritti, già pubblicati in altre sedi, di R. Bacchelli, V. Branca, A. Giuliani, M. Luzi, A. Porta, E. Sanguineti, V. Sereni, A. Zanzotto, e in appendice ripropone due articoli di G. Bellonci e D. Valeri; *Petrarca e il petrarchismo. Un'ideologia della letteratura*, a cura di M. Guglielminetti, Torino 1977, alle pp. 49 e 182-196. Altri contributi particolari, relativi a singoli autori, si citeranno nel corso dell'indagine, quando se ne presenterà l'occasione.

[2] Sul recupero del modello dantesco nel nostro secolo, tra gli studi di carattere generale, cfr. M. Guglielminetti, *Con Dante attraverso il*

dividuali predilezioni di stile e di concezione poetica e ideologica, ma investe, per dirla col Mengaldo, il « minimo comun denominatore » [3], cioè la sostanza stessa, e non solo linguistica, della nostra tradizione letteraria. Chi pertanto ha parlato di una « crisi del petrarchismo» [4], (« e sia pure del grande petrarchismo », s'intende), che avrebbe luogo nella lirica italiana del Novecento, non ha evidentemente tenuto conto di questo più sottile, impalpabile, eppure « consustanziale » petrarchismo, che caratterizza la lingua poetica italiana, « con la sua vocazione a un assetto monolinguistico » [5], correlato a un atteggiamento introspettivo e di confessione.

Ovviamente, la « fortuna » di Petrarca nella prima metà del Novecento non presenta uno svolgimento rettilineo. Piuttosto, si potrebbe rappresentare graficamente con una curva che, dopo essersi abbassata nei primi due decenni del secolo, s'innalza gradualmente già sul finire del secondo, cioè al tempo de « La Ronda» e del movimento di restaurazione» neoclassica, cui

Novecento, in *Petrarca fra Abelardo ed Eloisa e altri saggi di letteratura italiana*, Bari 1969, pp. 291-328; M. Petrucciani, *Dante e le poetiche contemporanee (Dal mistero alla scienza?)*, in *Idoli e domande della poesia*, Milano 1969, pp. 105-128; S. Ramat, *Una traccia dantesca*, in *La pianta della poesia*, cit.; A. Noferi, *Dante e il Novecento*, in « Studi danteschi », vol. 48, 1971, pp. 185-209; L. Scorrano, *Modi ed esempi del dantismo novecentesco*, cit.; AA.VV., *Dante nella letteratura italiana del Novecento*, cit.

[3] P. V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento*, cit., p. 131.

[4] Cfr. M. Sansone, *La crisi del Petrarchismo*, cit., dove si afferma, tra l'altro, che « la nuova poesia [...] muove da una poetica che, rompendo deliberatamente col passato, rompe [...] con il Petrarca e la civiltà poetica italiana dal Trecento ai primi del Novecento [...] si getta allo sbaraglio, e pone come primo canone il rifiuto della tradizione » (p. 392).

[5] Sono entrambe espressioni di P. V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento*, cit., p. 132.

s'è accennato, per toccare il suo vertice negli anni Trenta-Quaranta, vale a dire nel periodo culminante del cosiddetto ermetismo poetico e critico, e cala poi di nuovo, vertiginosamente, nel dopoguerra e negli anni Cinquanta con l'affermarsi della poetica neorealista.

All'inizio del secolo, i futuristi, come si intuisce facilmente, erano agli antipodi dei canoni poetici petrarcheschi, non solo per le rivoluzionarie innovazioni « tecniche » proposte da Marinetti, il fondatore del movimento, nel *Manifesto* del 1912, ma anche, soprattutto forse, per il netto rifiuto di una poesia intimistica e soggettiva, che facesse leva sulla psicologia dell'uomo, ritenuta ormai talmente priva di interesse da essere sostituita, nelle loro opere, da una sorta di « ossessione lirica della materia », cioè dal culto della macchina e del progresso tecnico, dall'esaltazione del prodotto industriale e della bellezza della velocità. Tuttavia l'abisso, che separava i futuristi dal Petrarca, non impediva al loro capo di ergersi, nazionalisticamente, a difensore dell'« italianità » dell'autore del *Canzoniere*, allorché, come ha raccontato lo stesso Marinetti, uno studente cubano osò metterla in dubbio, sostenendo la tesi che il Petrarca, da lui ritenuto « superiore » a Dante, fosse « francese d'elezione » [6].

Quanto a D'Annunzio, benché un suo fedele biografo testimoni l'interesse del poeta abruzzese per l'opera del Petrarca, affermando che «quando egli [D'Annunzio] era in viaggio ed arrivava in albergo, il suo primo gesto era quello di togliere dalla valigia il *Canzoniere* e di deporlo sul comodino accanto al letto » [7], l'incidenza del Petrarca sulla sua poesia non raggiunse mai il grado di un profondo assorbimento, di un'intima adesione, ma si fermò, il più delle volte, al livello dell'occasionale citazione, sfoggiata per civetteria letteraria, dell'utilizzazione compiaciuta e preziosistica di versi e stilemi. Un siffatto approccio estetizzante non poteva che condurre D'Annunzio a scambiare quello che è uno dei pregi maggiori del Petrarca, la sobria e classica scelta dei termini, per un grave difetto, e lamentare quindi, nel *Secretum*, la mancanza dell'« amor sensuale della parola ». « Il poeta laureato di Arezzo », scriveva l'autore delle *Laudi*, tessendo un « encomio » della propria arte, «per conoscer sé stesso [...] si specchiava nel suo latino scolastico, ahi, non come in làmina d'oro ma come in 'piombato vetro'! Il mio linguaggio per contro m'appartiene come il più potente de' miei istinti : è un istinto carnale purificato ed esaltato dal fuoco bianco della mia intelligenza » [8].

L'« antipatia » manifestata invece apertamente da Gian Pietro Lucini nei confronti del Petrarca, in una recensione a un'edizione del *Canzoniere* [9], si spiega facilmente con la posizione di rifiuto globale dell'istitu-

[6] L'episodio è narrato da F. T. Marinetti in *Una sensibilità italiana nata in Egitto*, in *La grande Milano tradizionale e futurista*, a cura di L. De Maria, Milano 1968, p. 211. Sul rapporto tra Marinetti e la tradizione classica italiana cfr. E. Ghidetti, *Marinetti, la tradizione e due classici*, in AA.VV., *Marinetti futurista*, Napoli 1977, pp. 209-220.

[7] T. Antongini, *D'Annunzio aneddotico*, Milano 1953, p. 125.

[8] G. D'Annunzio, *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, in *Prose di ricerca, di lotta* ..., Milano 1956, vol. II, p. 193.

[9] La recensione di G. P. Lucini a M. Scherillo, *Il canzoniere di Francesco Petrarca secondo l'autografo con le note di Giuseppe Rigutini* ... (Milano 1908), apparve nella rubrica *Le « novità » del mese* su « La Giovane Italia », n. 1, genn. 1909; poi in G. P. Lucini, *Libri e cose scritte*, a cura di G. Viazzi, Napoli 1971, pp. 22-23.

zione letteraria e artistica nel suo complesso, assunta ormai dall'autore di *Revolverate*. Non a caso, in questo articolo, Petrarca viene accostato a Raffaello ed entrambi sono considerati i capostipiti, nei rispettivi campi, di un'arte fredda e insincera, formalista e aristocratica :

> Sul *Canzoniere* è inutile ogni commento; si dice che tutti avrebbero il dovere di leggerlo; mi fido. Quanto al Petrarca, col pericolo di sentirmi ridere in faccia, confesso molto candidamente la mia antipatia. E' poeta impeccabile e sapiente troppo per non essere freddo e per non persuadermi : è troppo aureo; è eccessivamente ricco di virtù formali per essere sincero. Il cantore di Laura ed il pittore della Fornarina vengono medesimamente a partecipare della mia indifferenza; non hanno trovato il modo di giungermi al cuore e furono li stipiti di quell'arte di corte e di gelate compostezze, per cui l'uno divirilizzò l'Italia coll'Arcadia, l'altro blandì il falso mecenatismo delle signorie del passato, scendendo sino alla caricatura col Niccolò Batoni. Petrarca e Raffaello, entrati trionfanti nell'Accademia, non operano più nella vita, sono morti alla sensibilità ed alla passione del popolo, fossili nelle scuole di nostra retorica [10].

Anche la ricerca poetica dei « vociani » si svolse completamente al di fuori dell'ambito della tradizione petrarchesca. Alcune delle più costanti caratteristiche di quest'ultima infatti, come la straordinaria raffinatezza dello stile, la compostezza formale, la splendida ma limitata gamma linguistica e tematica, mal si conciliavano con l'ideale di una poesia che non fosse mera esercitazione letteraria, «motivo di consolazione nella limpidezza della rappresentazione e del canto », ma strumento di conoscenza totale, « azione diretta nella ricerca della verità » [11], a cui bisognava sacrificare ogni residuo retorico. Non si vuol dire, s'intende, che il momento dell'elaborazione formale non avesse un particolare rilievo nella prassi poetica dei vociani, ma solo che gli strumenti espressivi, di cui essi si servivano, dovevano essere adeguati alla nuova, angosciosa problematica dell'uomo moderno, dovevano rispecchiare, senza mediazioni « letterarie » di sorta, la profonda crisi dell'individuo e della società. A queste esigenze rispondevano, da un lato, la predilezione per il « frammento », cioè per il breve brano in prosa o in poesia, nel quale soltanto poteva conservarsi intatta l'originaria intuizione lirica, di contro alle massiccie e ambiziose costruzioni classicheggianti, alle vecchie forme chiuse e perfettamente composte, non del tutto scomparse nella produzione poetica del tempo; dall'altro, l'uso di regionalismi, arcaismi, tecnicismi, termini del linguaggio quotidiano, preclusi per sempre nella nostra tradizione lirica dall'esemplare monolinguismo della poesia petrarchesca, e che Rebora e Boine, Jahier e Sbarbaro non disdegnarono di immettere nei loro versi per esprimere, con maggiore sincerità e immediatezza, quell'« amalgama » [12], che ai loro occhi era la vita dell'uomo.

Non desta dunque alcuna meraviglia che nell'ambiente fortemente antitradizionalista della rivista fiorentina, presso uno dei più rigorosi « moralisti » della « Voce », il triestino Scipio Slataper, il nome del Petrarca,

[10] *Ibid.*, p. 23.

[11] G. Pozzi, *La poesia italiana del Novecento. Da Gozzano agli Ermetici*, Torino 1970 [3], p. 82.

[12] La definizione, com'è noto, è di G. Boine, *Un ignoto*, in *Il peccato e le altre Opere*, con un *Ritratto di Boine* di G. Vigorelli, Milano 1971, p. 475.

identificato, ci sembra, *tout court* con il « deteriore » fenomeno del petrarchismo, divenga sinonimo di quella « letterarietà », che per l'autore de *Il mio Carso* era la « falsità del sentimento »[13], cioè « far della poesia ispirati da parole stampate; aver sentimenti finti »[14]. Si legga il seguente brano:

> ...bisogna nutrire tutto l'uomo; se resiste è poeta, se no schiatta, ma almeno ha fatto qualchecosa. Ma essere un poetino, magari stupendo, magari Petrarca, rinunzio. Bisogna partecipare attivamente alla vita, in tutti i modi che si può; il resto vien da sé o non esiste[15].

Per contro, un modello ancora pienamente operante presso i poeti della « Voce », e programmaticamente scelto da essi in funzione antipetrarchesca, era quello dantesco, che offriva l'esempio di una poesia moralmente e civilmente impegnata, e al problema del linguaggio poetico dava una soluzione di tipo plurilinguistico, così rispondente, come s'è già detto, alle esigenze di concreta e drammatica rappresentazione del reale, proprie dei vociani. Sintomatico, in questo senso, ci sembra un articolo di Giovanni Papini, pubblicato su « La Voce » col titolo *Le due tradizioni letterarie*, nel quale lo scrittore fiorentino contrapponeva polemicamente Dante e la « stirpe » dantesca al Petrarca e alla « stirpe » petrarchesca, rinvenendo nella

[13] S. Slataper, *Epistolario*, a cura di G. Stuparich, Milano 1950, p. 136.

[14] S. Slataper, *Alle tre amiche. Lettere*, Milano 1958, p. 89.

[15] *Ibid.*, p. 294. Per l'atteggiamento di Slataper e il suo rifiuto della « letteratura » cfr. B. Maier, *La letteratura triestina del Novecento*, saggio premesso all'antologia *Scrittori triestini del Novecento*, Trieste 1968, in particolare le pp. 11-18.

prima « tutto quel che di rozzo, di pietroso, di duro, di atroce, di franco, di solido, di plebeo c'è nella letteratura italiana », nell'altra invece « tutto quel che c'è di molle, di elegante, di musicale, di armonioso, di decorativo, di convenzionale, di letterario, di vuoto »[16]. Va da sé che questa contrapposizione non era altro, nelle intenzioni di Papini, che un pretesto per rivendicare l'appartenenza dei vociani alla linea dantesca della nostra letteratura, come appare ancora più chiaramente da quest'altro conclusivo brano:

> Fra il Dante dantesco e il Petrarca petrarchesco c'è irriducibilità totale e congenita. All'arte massiccia, compatta, diretta e sincera del primo si può contrapporre ogni volta l'arte raffinata, soave, imitativa, decorativa dell'altro. E così di tutti i loro discendenti e collaterali, fino a noialtri. L'arte maschia e l'arte femmina; l'arte di macigno e l'arte di miele; l'arte plebea e l'arte mondana[17].

Ma anche altri rappresentanti del movimento vociano non facevano mistero della loro ammirazione per Dante e dell'aspirazione a essere considerati gli ideali continuatori di quella singolare esperienza di poesia.

[16] G. Papini, *Le due tradizioni letterarie*, in « La Voce », a. IV, n. 1, 4 gennaio 1912, poi in G. Papini, *Opere. Dal « Leonardo » al Futurismo*, a cura di L. Baldacci, Milano 1977, pp. 730-739. La citazione è a p. 733.

[17] *Ibid.*, p. 739. A Petrarca Papini dedicò anche due saggi, *Figura del Petrarca* [1928] e *Il Petrarca nel Canzoniere* [1930], oltre a un capitolo dell'*Aurora della Letteratura Italiana*. Tutti e tre questi scritti sono ora compresi in G. Papini, *Scrittori e artisti*, Milano 1959, rispettivamente alle pp. 329-335, 335-358, 164-207. Allo scrittore fiorentino si deve pure l'unico curioso caso di rivalutazione novecentesca del poema epico in latino *Africa*, che venne fatta però a scopi puramente propagandistici e nazionalistici. Cfr. *L'Aurora della Letteratura Italiana*, cit., p. 201, in cui l'*Africa* viene definito « poema per noi italiani veramente nazionale ».

In una tradizione « virilmente e complessamente italiana », che ha Dante come maggiore esponente, Giovanni Boine inseriva difatti, recensendoli, i *Frammenti lirici* del sodale Rebora[18], sui quali, come è stato in seguito ampiamente dimostrato, evidentissima risulta in effetti l'influenza esercitata dalle dantesche rime « aspre e chiocce » e dalle « petrose »[19]. Non certo privo di significato è infine il fatto che, mentre totalmente assenti sono, tra gli scrittori vociani, i tentativi di offrire moderne interpretazioni della poesia petrarchesca, numerose sono invece le prove esegetiche dello stesso Boine e di Soffici e di Slataper intorno al poema dantesco, anche se, a giudizio di qualche critico[20], nessuna di esse raggiunge il grado di acutezza e di vivacità delle contemporanee interpretazioni dantesche dell'americano Pound.

In sede critica, una conferma dell'assoluta improponibilità del modello petrarchesco, anche in un momento che potrebbe sembrare particolarmente propizio al suo rilancio, cioè nella fase cosiddetta « letteraria » o « bianca » de « La Voce », ci viene dall'esplicito rifiuto opposto all'autore del *Canzoniere* proprio dal direttore della rivista fiorentina, il quale pure, qualche anno più tardi, avrebbe offerto una delle più suggestive interpretazioni dell'arte petrarchesca. Ci riferiamo ovviamente a Giuseppe De Robertis, che ora, pur non disco-

[18] G. Boine, *Plausi e botte*, in *Il peccato e le altre Opere*, cit., p. 239.

[19] Cfr. M. Guglielminetti, *Con Dante attraverso il Novecento*, cit., pp. 301-305 e F. Bandini, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, in AA.VV., *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova 1966, pp. 19-20.

[20] Cfr. M. Guglielminetti, *Con Dante attraverso il Novecento*, cit., p. 306.

noscendo la grandezza del Petrarca, lo escludeva tuttavia da quella storia della poesia « moderna », alla quale, secondo il critico, aveva ben poco da insegnare, e di cui anzi il Petrarca era accusato di aver « fuorviato » il corso. Così scriveva De Robertis in un articolo apparso, nel marzo del 1915, sulla seconda « Voce », dal titolo programmatico *Saper leggere* :

> Si può fare una storia della letteratura. Meglio, una riprova documentata e ragionata della nostra personale e mai finita esperienza attraverso la poesia italiana : Trecento e Ottocento compresi. Una storia particolare che serva a ristabilire un linea il cui formarsi e spezzarsi d'un tratto con certa felicità espressiva del Poliziano, può servire alla difesa di tutta l'arte moderna, senza esagerarne il valore, e neppur rinnegando quel che c'è di vitale e duraturo. Escludere, ad esempio, un Petrarca da questa storia non vuol dire cancellarne la grandezza. Appunto quello che gli altri vi cercano, e che costituisce la sua originalità, e la dolcezza del suo canto, poco ha da insegnare oggi: e ci sono dei frammenti e immagini, che servono meglio al nostro piacere. A ogni modo la poesia del Petrarca, grande in sé, ebbe il torto di fuorviare il corso della storia. Ai nostri occhi pare, ed è infatti, avversa. Uno sforzo personale può riuscire di danno in un ordine di idee più grandiose. Questo mi dà diritto di annullare Petrarca[21].

E in un altro scritto, altrettanto famoso, apparso sempre sulla « Voce » nel dicembre dell'anno precedente e intitolato *Collaborazione alla poesia*, De Robertis, mettendo a confronto la poesia del Petrarca con quella del Poliziano, aveva notato nella prima la mancanza di « scavazione » e di « quella fermezza che è delle

[21] G. De Robertis, *Saper leggere*, in « La Voce », a. VII, n. 8, 30 marzo 1915, poi in *Scritti vociani*, a cura di E. Falqui, Firenze 1967, p. 154.

cose realmente vive »[22], di contro al « vivo realismo » della seconda : « Qui gli aggettivi veramente risaltano, s'incidono nella realtà, la trasformano; fino a scarnirla d'ogni particolare d'uso »[23], E, azzardando un polemico giudizio, concludeva che « forse » tutto Petrarca non valeva tre soli versi, da lui citati, del Poliziano.

Sempre sul versante critico, in questo primo scorcio di secolo, il solo Renato Serra dimostrò di saper apprezzare convenientemente la poesia del Petrarca fin da quando, ancora ventenne, scelse i *Trionfi* come argomento della sua tesi di laurea. Quel lavoro[24] in realtà, un po' per la fretta con cui fu composto, un po' per l'applicazione, non troppo intimamente sentita, di una metodologia carducciana di tipo storico, benché consentisse al suo autore di meritare la lode e l'acclamazione dei severi docenti dell'Ateneo bolognese, e conservi, a tutt'oggi, un notevole valore dal punto di vista filologico, è insignificante come opera critica e, più che alla storia, appartiene alla preistoria di Serra. In esso, tuttavia, non mancano alcune valide intuizioni, come quella per cui, prima di esprimere giudizi positivi o negativi sui *Trionfi*, occorre « determinare con precisione il genere letterario a cui il poema veramente appartenga e il fine a cui è indirizzato »[25]. Era un invito, questo, a una maggiore concretezza storica, cioè, nel caso specifico, ad un esame più attento della letteratura allegorica medievale, alla quale i *Trionfi*, come la *Divina Commedia* di Dante e l'*Amorosa Visione* del Boccaccio, sono intimamente legati nell'ideazione e nella struttura.

[22] G. De Robertis, *Collaborazione alla poesia. I. Conti con me stesso*, in « La Voce », a. VII, n. 1, 15 dicembre 1914, poi in *Scritti vociani*, cit., p. 83.
[23] *Ibid.*, p. 85.
[24] In R. Serra, *Scritti*, a cura di G. De Robertis e A. Grilli, Firenze 1958, vol. II, pp. 31-146.
[25] *Ibid.*, p. 61.

La poesia del Petrarca però, lungi dall'essere l'occasionale incontro di una tesi di laurea, continuò a costituire per Serra un motivo costante di studio e di riflessione. Da più d'una lettera del suo foltissimo *Epistolario* risulta, ad esempio, che egli era intenzionato a compiere un'indagine critica su due dei maggiori « lettori » del Petrarca, esaminando e mettendo a confronto i saggi petrarcheschi del De Sanctis e del Carducci. In una lettera inviata all'amico Luigi Ambrosini, così esponeva il suo progetto : « Carducci e De Sanctis davanti al Petrarca : niente di scritto; ho riletto i volumi e fermato sui margini i punti capitali »[26]. Ancora più chiaramente ne parlava in un'altra, mettendone al corrente il suo ex professore di Liceo Emilio Lovarini : « 'Di Francesco de Sanctis e di Carducci, e in genere del modo di leggere il Petrarca' : questo è press'a poco il titolo »[27]. Questi progetti, che rimasero purtroppo allo stato di pure intenzioni, si chiariscono facilmente, secondo Luciano Anceschi, « come il desiderio di esercitarsi in una prova a richiami tutti interni sul variare dei sensi della *lettura* nel variare della coscienza dell'arte »[28]. Sempre nell'*Epistolario*, soprattutto nelle lettere agli amici più cari, Serra ebbe modo più volte di esprimere la sua profonda ammirazione per il Petrarca, l'assoluta pre-

[26] R. Serra, *Epistolario*, a cura di L. Ambrosini, G. De Robertis, A. Grilli, Firenze 1953, p. 334.
[27] *Ibid.* p. 344.
[28] L. Anceschi, *Breve prova di lettura sui lettori*, in *Civiltà delle lettere*, Milano 1945, p. 21.

ferenza che accordava alla sua poesia [29]. E in una accorata lettera a Giuseppe De Robertis, che, come s'è visto, aveva collocato l'autore del *Canzoniere* in un ordine minore di poesia, così scriveva : « Perché in fondo, tutto si ridurrebbe a dire che io non saprei fare a meno del Petrarca [...]. Perciò non voglio dirle che il Petrarca è un poeta unico e intero, soltanto poeta, pieno dei più bei cominciamenti lirici (nel senso nostro) che ci siano al mondo, inventati e sentiti [...] con purezza assoluta » [30]. Forse non poco peso ebbero queste parole nella revisione che De Robertis avrebbe compiuto delle sue impulsive posizioni giovanili nel saggio del '39, giudicato, non a torto, uno dei massimi contributi novecenteschi per la comprensione della poesia petrarchesca. Ma di questo, come degli altri scritti che poeti e critici ermetici dedicarono al Petrarca, si tratterà più avanti.

* * *

Non ebbe migliore fortuna l'autore del *Canzoniere* presso i poeti contemporanei dei futuristi e dei vociani, i crepuscolari, i quali, per usare i termini di Momigliano, ripresi poi da Alfredo Schiaffini, portarono alle estreme

[29] A Luigi Ambrosini così scriveva difatti Serra il 30 maggio 1905: « Ma parlami del Petrarca quando mi scriverai, e non di frati » (*Epistolario*, cit., p. 79), e il 7 agosto 1905 : « Troppo spazio vorrei a parlarti delle mie letture. Ma io non leggo, riunisco e rimastico Virgilio — Catullo — Poliziano — Boccaccio — Petrarca — Montaigne — La Fontaine — Molière — Maupassant — Flaubert — Carducci sono i miei autori » (*ibid.*, p. 103). E a Plinio Carli il 23 febbraio 1909 : « Almeno per un'ora al giorno passatela con qualcuno dei nostri vecchi, con l'Ariosto o con Catullo, col Petrarca o con Sofocle » (*ibid.*, p. 249).

[30] *Ibid.*, p. 509.

conseguenze quel processo di « diseroicizzazione » o di « sliricizzazione » [31] del linguaggio poetico, iniziato dal Leopardi e dal Romanticismo e proseguito, nonostante isolate « restaurazioni » e momentanee involuzioni, dalla più valida poesia novecentesca. Quanto agli echi o ai veri e propri « calchi » di versi petrarcheschi, che i crepuscolari e, in particolare, Guido Gozzano [32] inserirono, in così gran numero, nelle loro composizioni, insieme a versi « presi a prestito » da Dante, Leopardi e altri classici [33], essi non sono già un segno dell'ininterrotta continuità con la più illustre tradizione lirica italiana, ma hanno al contrario, il più delle volte, una funzione ironica nei confronti delle istituzioni letterarie del passato. In Gozzano, ad esempio, quelle sublimi locuzioni, nel momento in cui vengono bruscamente inserite in un contesto prosaico, umile, banale, perdono di colpo ogni traccia di aulicità e scadono al livello di frasi proverbiali, di « facile, frusta reminiscenza li-

[31] A. Schiaffini, *Antilirismo nel linguaggio della poesia moderna*, in *Mercanti. Poeti. Un maestro*, Milano-Napoli 1969, pp. 132-151.

[32] Per un elenco puntuale dei « calchi » petrarcheschi in Gozzano è d'obbligo il rinvio a C. Calcaterra, *Modi petrarcheschi nell'arte del Gozzano*, in « Studi petrarcheschi », vol. I, 1948, pp. 213-223. Ora cfr. anche M. Guglielminetti-M. Masoero, *Spogli danteschi e petrarcheschi di Guido Gozzano*, in « Otto/Novecento », a. VI, n. 2, marzo-aprile 1982, pp. 169-258, dove sono riprodotti e commentati il *Quaderno petrarchesco* e il *Quaderno dantesco* del poeta piemontese.

[33] Sulla tecnica delle citazioni, che è uno degli aspetti più vistosi dell'opera gozzaniana, si sono soffermati quasi tutti i critici del poeta torinese. Cfr. comunque, in particolare, oltre al citato articolo del Calcaterra, A. Roncaglia, *La maniera poetica di Guido Gozzano*, in « Leonardo », ott.-nov. 1937, pp. 331-340; G. Villaroel, *I « mosaici » di Guido Gozzano*, in « Italica », XXXV, 1958, pp. 242-254; A. Marcovecchio, *I crepuscolari*, in « Terzo Programma », n. 3, 1965, in particolare il par. 6 *L'« officina » di Guido Gozzano*, pp. 169-195; G. L. Beccaria, *Ricerche sulla lingua poetica del primo Novecento*, cit., pp. 107-141; H. Martin, *Guido Gozzano*, Torino 1971, pp. 245-251; B. Porcelli, *Gozzano. Originalità e plagi*, Bologna 1974, pp. 83-96.

ceale » da porre « sullo stesso piano delle stoviglie della scialba signorina Felicita; elementi di tutto un apparato volutamente in tono minore »[34]. Ecco qualche esempio. Così inizia un sonetto petrarchesco :

> Amor mi manda quel dolce pensero
> che secretario anticho è fra noi due
>
> (CLXVIII, v.1-2)[35].

Vediamo ora, nell'*Elogio degli amori ancillari*, tratto da *I colloqui*, l'irriverente uso che fa Gozzano dell'intero secondo verso :

> Allor che viene con novelle sue,
> ghermir mi piace l'agile fantesca
> *che secretaria antica è fra noi due*
>
> (vv. 1-3)[36].

Ancora, nel *Trionfo d'Amore*, il Petrarca, cantando la passione di Sofonisba e Massinissa, aveva scritto :

> ... Omè, ma poche notti
> fur a tanti desir sì brevi e scarse
>
> (II, vv. 41-42).

Ecco ora l'imprevedibile uso di questi due versi nella stessa poesia :

> e non il tedioso sentimento
> che fa le *notti* lunghe e i sonni *scarsi*
>
> (II, vv. 16-17).

[34] S. Antonielli, *Nota didascalica*, in L. Anceschi-S. Antonielli, *Lirica del Novecento*, Firenze 1961², p. 788.

[35] Per le citazioni delle liriche del *Canzoniere* ci serviamo del testo critico a cura di G. Contini, Torino 1964, e per i *Trionfi*, dell'edizione delle *Rime e Trionfi*, a cura di R. Ramat, Milano 1957.

[36] Le citazioni delle poesie di Gozzano sono tratte da G. Gozzano, *Tutte le poesie*, a cura di A. Rocca e con una *Introduzione* di M. Guglielminetti, Milano 1980.

Anche nel poemetto *Ketty*, composto dopo il ritorno dall'India, e ora compreso nelle *Poesie sparse*, assistiamo a un procedimento analogo. Così Gozzano descrive la sua amica :

> Ma prima delle nozze, in tempo ancora
> esplora il mondo ignoto che le avanza
> e qualche amico esplora che l'esplora
>
> (I, vv. 17-19),

e continua :

> ... La virile
> franchezza, l'inurbana tracotanza
> attira il mio latin sangue gentile
>
> (I, vv. 21-23).

Ora, il verso 18, « esplora il mondo ignoto che le avanza », si modella sul petrarchesco « A quel poco di viver che m'avanza », tratto dal sonetto CCCLXV (v. 12). « Latin sangue gentile » è invece il verso 74 della notissima canzone *Italia mia, benché 'l parlar sia indarno* (CXXVIII).

L'urto tra aulico e prosaico, di cui parla Montale a proposito della poesia di Gozzano,[37], qui avviene dunque mediante lo straniamento dei pensosi versi del Petrarca dal loro contesto originario e il loro brusco adattamento a una tonalità allegra e divertita. Non c'è, siamo d'accordo col Calcaterra, mancanza di rispetto nei confronti di un poeta, che l'autore dei *Colloqui* amava moltissimo. Qui è presa di mira, semmai, l'intera tradizione aulica italiana, che proprio allora, con

[37] E. Montale, *Saggio introduttivo* a G. Gozzano, *Le Poesie*, Milano 1960.

D'Annunzio, celebrava i suoi ultimi anacronistici fasti. E le tessere petrarchesche, contenute nell'*Elogio degli amori ancillari*, concorrono, per effetto di contrasto, con la loro residua e stonata nota di aulicità, a mettere maggiormente in rilievo l'aspetto polemico della situazione, nella quale « fantesche » e « cameriste » vengono maliziosamente contrapposte alle « attrici e principesse », celebrate dalla poesia dannunziana.

Un preciso intento antidannunziano hanno anche quei calchi petrarcheschi, ai quali Gozzano affida la funzione di mediare sentimenti e stati d'animo, che egli attribuisce all'autobiografico protagonista dei *Colloqui*, per dare ad esso maggiore incisività polemica. E' il caso dell'aridità sentimentale, di cui finge ora di soffrire colui che da giovane volle modellare la propria vita sull'esempio di quella « inimitabile » del D'Annunzio e del suo eroe più famoso, Andrea Sperelli, il protagonista del *Piacere*. Esaminiamo appunto due delle composizioni gozzaniane che più insistono su questo motivo : *Convito* e *Paolo e Virginia*. Nella prima il poeta torinese, dopo aver finto di « convitare » le « poche » donne che lo amarono, così sbotta in un lamento melodrammatico :

> Amore no! Amore no! non seppi
> il vero Amor per cui si ride e piange;
> Amore non mi tanse e non mi tange;
> invan m'offersi alle catene e ai ceppi.
>
> O non amate che mi amaste, a Lui
> invan proffersi il cuor che non s'appaga.
> Amor non mi piagò di quella piaga
> che mi parve dolcissima in altrui...
> A quale gelo condannato fui?
> Non varrà succo d'erbe o l'arte maga?

Questi versi, come acutamente notò il Calcaterra, sono un « ricamo petrarchesco sopra una nuova compagine lirica »[38]. Così infatti si era espresso il Petrarca nel sonetto LXXV dei *Rerum vulgarium fragmenta* :

> I begli occhi, ond'i' fui percosso in guisa
> ch'e' medesmi porian *saldar la piaga*,
> et non già *vertù d'erbe, o d'arte maga*,
> o di pietra dal mar nostro divisa
>
> (vv. 1-4).

Ma anche il verso 16, « invan m'offersi alle catene e ai ceppi », stranamente sfuggito alla vigile attenzione del Calcaterra, è ricalcato sui seguenti del sonetto LXXXIX :

> ... Oimè, il giogo, *et le catene, e i ceppi*
> eran più dolci che l'andare sciolto
>
> (vv. 10-11).

E ancora il verso 20, «che mi parve dolcissima in altrui», anche questo non rilevato dal critico, prende a modello il petrarchesco « mi pareva un miracolo in altrui », tratto dalla canzone XXIII (v. 29).

Prendiamo in esame ora l'ultima strofe del poemetto *Paolo e Virginia* :

> E chiamo invano Amore fuggitivo,
> invano piange questa Musa a lutto
> che porta il lutto a tutto ciò che fu.
> .....
> Ah! Se potessi amare! Ah! Se potessi
> amare, canterei sì novamente!
> Ma l'anima corrosa

---

[38] C. Calcaterra, *Modi petrarcheschi nell'arte del Gozzano*, cit., p. 215.

sogghigna nelle sue gelide sere...
Amanti! Miserere,
miserere di questa mia giocosa
aridità larvata di chimere!

(X, vv. 156-158, 163-169)

Questi sono gli « originali » :

Io *canterei* d'amor *sì novamente*

(CXXXI, v. 1),

'Miserere' del mio non degno affanno

(LXII, v. 12).

Anche la posizione in fine di verso di « fuggitivo » ricorda due analoghi casi petrarcheschi (CCLXIV, v. 28 e CCXII, v. 7). Il motivo dell'incapacità d'amare, in Gozzano, è soprattutto un atteggiamento letterario, una « posa » addirittura per Henriette Martin, la quale fa notare che all'autore dei *Colloqui* non sfuggiva la novità di sostituire alla figura della « donna insensibile », che una lunga tradizione lirica, risalente ai provenzali, aveva cantato, quella del « poeta insensibile » [39]. D'altra parte, lo stesso Calcaterra, che ben lo conobbe, ci avverte che « egli pur 'corroso' nel corpo e nello spirito, come si diceva e come era, in ultima analisi, umanamente e poeticamente non era un arido » [40]. E' evidente allora che al « rovesciamento » dei dati dell'effettiva realtà biografica dell'autore corrisponde l'utilizzazione «rovesciata» [41] di versi e moduli petrarcheschi, il cui ufficio è quello di filtrare, quanto più possibile, i reali stati d'animo del poeta e « renderli quasi impersonali, non più brucianti esperienze umane, ma categorie, letteratura e non vita » [42].

[39] Cfr. H. Martin, *Guido Gozzano*, cit., p. 172.

[40] C. Calcaterra, *Con Guido Gozzano e altri poeti*, Bologna 1944, p. 41.

[41] Del « rovesciamento », operato da Gozzano nella sua poesia nei confronti del modello dannunziano, parla, com'è noto, E. Sanguineti, *Da D'Annunzio a Gozzano*, in *Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano 1977², pp. 40-79.

* * *

Per alcuni scrittori isolati l'aggancio con la poesia petrarchesca e, più in generale, con la nostra tradizione, agli inizi del loro apprendistato poetico, ebbe soprattutto il significato di una preliminare messa a punto del funzionamento di alcuni indispensabili strumenti tecnici. E' il caso del triestino Umberto Saba, a cui la tradizione italiana (Petrarca e Leopardi in primo luogo, ma anche Parini, Foscolo, Manzoni) [43] fornisce un repertorio tematico, metrico e lessicale, sul quale « appoggiarsi » [44] per tentare i primi impacciati, ma via via sempre più numerosi e sicuri passi. Non meraviglia perciò di trovare, nelle *Poesie dell'adolescenza e giova-*

[42] G. Mariani, *L'eredità ottocentesca di Gozzano e il suo nuovo linguaggio*, in *Poesia e tecnica nella lirica del Novecento*, Padova 1958, p. 33.

[43] Fu lo stesso Saba a dichiarare una volta, rispondendo a una domanda della figlia : « Dopo le sterminate letture dell'infanzia [...] i libri che possedevo in proprio erano pochi, assai pochi. Erano i due primi volumi, edizione Viesseux, del Leopardi, un Parini lirico, un Foscolo, un Petrarca, commentato (per le donne gentili) dal Leopardi, un Manzoni [...] il *Poema Paradisiaco*, ed un altro strano libretto [...] i sonetti dello Shakespeare, voltati — non ricordo da chi — in prosa italiana » (U. Saba, *Prose*, a cura di L. Saba, Milano 1964, p. 248).

[44] Della sua fedeltà alla tradizione Saba porta anche infatti una motivazione psicologica : « C'era, nel profondo della sua natura — scrisse una volta — qualcosa che aveva bisogno di appoggiarsi sempre al più solido, al più sicuro, a quello che aveva fatto le sue prove in un lungo, nel più lungo possibile, passato, per poi partire da quello alla conquista di se stesso » (U. Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere* in *Prose*, cit., p. 408).

nili (1900-1907), di cui nella quinta ed ultima edizione del *Canzoniere* del 1961 è presente una scelta di quindici componimenti, numerosi versi non suoi, inseriti o nel corpo delle liriche (e sono tanti, anche nelle altre raccolte, che egli stesso ha scritto « con qualche esagerazione » che non vi è nel *Canzoniere* un verso che sia interamente suo)[45], oppure negli *incipit* delle composizioni, quasi a « dare il la » a un motivo, che solo successivamente acquisterà una fisionomia originale.

D'altra parte, lo stesso Saba, nella prefazione al *Canzoniere* del 1921, alludendo alle omissioni e ai mutamenti apportati ai versi giovanili nella prima raccolta del 1911, intitolata, *Poesie*, così scriveva :

> O ero forse troppo giovane ancora per compiacermi, come me ne compiaccio adesso, dell'inoppugnabile derivazione petrarchesca e leopardiana di quei primi sonetti e canzoni (non ho capito Dante che verso i ventitre-ventiquattro anni); quasi che l'aver ritrovato da solo nella mia stanzetta a Trieste, così beatamente remota da ogni influenza d'arte, e quando nessuno ancora aveva parlato a me di buoni e di cattivi autori, il filo d'oro della tradizione italiana, non sia il maggior titolo di nobiltà, la migliore testimonianza che uno possa avere di non essere un comune illuso verseggiatore[46].

Il gusto dei calchi, in Saba, non deriva però da estetistico compiacimento o da un ironico, ma freddo gioco dell'intelligenza, come accade, il più delle volte, per Gozzano. Il riecheggiamento, il calco, il « prestito », nel poeta triestino, sono sempre la spia di una profonda affinità spirituale con il mondo di un autore e non

[45] U. Saba, *Prose*, cit., p. 734.
[46] U. Saba, *Il Canzoniere 1921*, edizione critica a cura di G. Castellani, Milano 1981, p. 6.

restano mai preziose riesumazioni archeologiche né, tanto meno, si risolvono in puri giochi di sillabe e di suoni. I calchi petrarcheschi[47], in particolare, nei primi esperimenti lirici di Saba, stanno proprio a dimostrare che non è l'aspetto formale del petrarchismo quello che maggiormente lo interessa, ma una serie di motivi, che egli sente profondamente congeniali al suo temperamento, romanticamente inquieto.

Tra questi, in primo luogo, è il motivo della solitudine in luoghi appartati (la propria stanzetta) o selvaggi (la spiaggia, i colli, i campi), solitudine, che è rotta, già fin d'ora, da quell'insopprimibile bisogno che spingerà Saba anche in seguito a ritornare tra la gente di « tutti i giorni », per sentirsi uomo in mezzo agli altri uomini (e basti pensare a poesie come *Città vecchia* e *Il Borgo*). Si confrontino i seguenti versi di Saba con quelli, riportati immediatamente dopo, di Petrarca :

> « *Solo e pensoso* dalla spiaggia *i lenti / passi* rivolgo alla casa lontana » (*Nella sera della domenica di Pasqua*, vv. 1-2)[48]: « *Solo et pensoso* i più deserti campi / vo mesurando a *passi* tardi et *lenti* » (XXXV, vv. 1-2);
>
> « poi stanco mi riduco in sulla sera / alla mia *stanza*, e incerto del domani. // Là seggo sovra il bianco *letticciolo* » (*Sonetto di primavera*, vv. 7-9): « O *cameretta* che già fosti un porto / a le gravi tempeste mie diurne / ... // O *letticciuol* che requie eri et conforto / in tanti affanni... » (CCXXXIV, vv. 1-2, 5-6);
>
> « Solitario il sentier della collina / salivo dietro un bue

[47] Ne ha dato in nota, alle pp. 343-344, un breve inventario E. Caccia, in *Lettura e storia di Saba*, Milano 1967.
[48] Le citazioni delle liriche di Saba sono tratte dall'ultima edizione del *Canzoniere*, Torino 1961.

e un agricoltore » (*Da un colle,* vv. 3-4): « di vaga fera le vestigia sparse / cercai per poggi solitarii et hermi » (CCCIV, vv. 3-4);

« Solo a volte mi mescolo alle *altere / genti* del mondo ... » (*Così passo i miei giorni,* vv. 5-6) : « perché fra *gente altera* ir ti convene » (CXXVIII, v. 115).

Oppure è il motivo della fugacità del tempo che impressiona fortemente il giovane poeta :

« Così passo *i miei giorni, i mesi, gli anni* » (*Così passo i miei giorni,* v. 1) : « ché volan l'ore, *e' giorni, e gli anni, e' mesi* » (*T. Temporis,* v. 76);

« ... ora è lontano il figlio / unico, e *il tempo fugge* » (*A mamma,* vv. 95-96): « e parte *il tempo fugge* » (CCLXIV, v. 75);

« ... e *come vola / a me il mio tempo,* allegro e immaginoso » (*Glauco,* vv. 13-14) : « Signor', mirate *come 'l tempo vola* » (CXXVIII, v. 97).

O il motivo dell'orgogliosa coscienza della propria nascente grandezza d'artista :

« t'esalto, mia inesperta *anima altera* » (*Sonetto di primavera,* v. 6) : « mirar sì basso colla *mente altera* » (XXI, v. 4);

o quello di dolore inconsolabile :

« spesso col pianto *vo addolcendo il duolo* » (*Sonetto di primavera,* v. 14): « onde col tuo gioir *tempro 'l mio duolo* » (CCLXXXVII, v. 8).

A volte sono imitati alcuni atteggiamenti pensosi e riflessivi del Petrarca :

« d'un pino al tronco m'appoggiai beato » (*Da un colle,* v. 12): « Allor mi strinsi a l'ombra d'un bel faggio » (LIV, v. 7);

« ... Io siedo alla finestra, e guardo » (*Meditazione,* v. 2):

« Standomi un giorno solo a la fenestra / onde cose vedea tante, et sì nove » (CCCXXIII, vv. 1-2).

Altre volte sono riprese da Saba alcune parole-chiave dell'antico poeta : « che celava ad ognuno i propri *affanni* » (*Lettera ad un amico pianista* ..., v. 28), « ... Io scorderei di certo / di mia vita *l'errore* » (*ibid.,* vv. 53-54), « *L'aure* son miti ... » (*Nella sera della domenica di Pasqua,* v. 5). E inoltre, nelle prime due quartine del sonetto *Così passo i miei giorni* si trovano in rima rispettivamente « anni » : « inganni » : « affanni » : « danni », proprio come in tre sonetti del Petrarca (LX, CCXCVIII, CCCLVII). Così pure « velo » : « cielo », rimati nell'ultima quartina de *Il sogno del coscritto,* richiamano svariati esempi petrarcheschi, il più famoso dei quali si trova nella canzone *Chiare, fresche, dolci acque* (vv. 38-39).

Al di là di certa accesa esaltazione romantica, nella quale sono rivissuti affetti e sentimenti, è da rilevare la fondamentale sincerità dell'atteggiamento di Saba, la spontaneità del suo ideale rivolgersi al Petrarca o del sentirsi congeniale a lui. Né è difficile scorgere, attraverso l'involucro letterario, che quei sentimenti riveste ed abbellisce, una ricca sostanza umana, che si agita dentro, ansiosa di trovare una propria originale e genuina espressione artistica.

Nelle raccolte immediatamente successive, da *Versi militari* (1908) a *Preludio e canzonette* (1922-23), la presenza del Petrarca, così prepotentemente alla ribalta nelle poesie giovanili, pur non venendo mai del tutto meno, ha un'importanza sicuramente minore. Essa tuttavia è rinvenibile, a nostro avviso, nel gusto, tutto petrarchesco, dell'antitesi, che assai bene si presta ad esprimere « l'am-

bivalenza affettiva » di Saba, così viva in questi anni da essere presente anche nei titoli di alcune raccolte (*La serena disperazione, L'amorosa spina*). Nei versi d'amore (*Trieste e una donna, Cose leggere e vaganti, L'amorosa spina, Preludio e canzonette*) spicca, sopra le altre, l'antitesi « dolce-amaro » (o « dolce-acerbo »), che in sé sembra racchiudere l'inafferrabile significato di questo sentimento. In *Trieste e una donna*, essa esprime a meraviglia il difficile, tormentoso amore di Saba per la moglie Lina :

per te un dolce pensiero ad un'amara
rimembranza si sposa
(*La malinconia amorosa*, vv. 5-6),
strana dolcezza lascia,
pure al ricordo, la tua voce amara
(*L'appassionata*, vv. 22-23),
E chi mi avrebbe detto la mia vita
così bella, con tanti dolci affanni
(*Dopo la tristezza*, vv. 14-15).

Nelle altre raccolte, invece, l'antitesi rivela la natura innocente e maliziosa, piacevole e dolorosa del « gioco » d'amore. Da *Cose leggere e vaganti* :

... onde il dolce e l'acerbo
di due anni a lui dissi, a lui soltanto
(*Favoletta alla mia bambina*, vv. 10-11),
e addolcire coi tuoi baci l'amaro
della bevanda ...
(*L'ultimo amore*, vv. 5-6);

da *L'amorosa spina* :

E' un vecchio gioco, un gioco che a te sola
piace, che a me è dolore
(2, vv. 7-8),

... il presagio
dell'amara dolcezza
(12, vv. 14-15);

da *Preludio e canzonette* :

Quanto dolce all'amara
vita hai mesciuto, cara
(*Chiaretta*, vv. 42-43),
La vita è così amara,
il vino è così dolce
(*Il vino*, vv. 1-2).

Questi sono invece alcuni degli innumerevoli esempi di antitesi petrarcheschi, scelti tra quelli che ci son sembrati più pertinenti :

si dolce è del mio amaro la radice
(CCXXIX, v. 14),
et benedetto il primo dolce affanno
(LXI, v. 5),
Ma tu prendi a diletto i dolor' miei
(CLXXIV, v. 9),
et per far mie dolcezze amare et empie
(CCX, v. 12),
pò far chiara la notte, oscuro il giorno,
e 'l mèl amaro et adolcir l'assentio
(CCXV, vv. 13-14).

Non mancano nemmeno, nelle raccolte di questo periodo, veri e propri calchi, alcuni dei quali, a differenza di quelli giovanili, vengono liberamente utilizzati da Saba allo scopo di ottenere abili effetti espressivi, come nell'esempio che segue :

correre in riga quando *a lenti e tardi*
passi vorrei pensosamente andare
(*Versi militari, Durante una marcia*, 3, vv. 13-14),

dove l'inversione (l'anticipazione dei due aggettivi al sostantivo) e l'*enjambement*[49] hanno la funzione di rallentare di colpo il ritmo del verso, così veloce nella prima parte, rendendo alla perfezione la vagheggiata dolcezza di una lenta passeggiata, contrapposta alla dura realtà di una faticosa marcia.

Ecco ancora altri esempi :

« Ed io, se a volte di sì *aspra vita* / soffro ... » (*Versi militari, Durante una marcia*, 3, vv. 1-2) : « ... è tal *vita aspra* et ria » (CCLXII, v. 7);

« ... nel mio cuore incomincio / a parlarti, *a pensarti, a vaneggiare* » (*Cose leggere e vaganti, La schiava*, vv. 17-18) : « et con duro *penser teco vaneggio* » (CCXLIV, v. 4);

« Al tempo che ancor rara è sulla balza / *la verde erbetta* » (*ibid., Favoletta*, vv. 1-2): « *L'erbetta verde*, e i fior' di color' mille » (CXCII, v. 9);

« Del ben che il tuo *gentile atto* mi fece / tutt'oggi il cor trabocca » (*L'amorosa spina*, 2, vv. 19-20): « Vertute, Honor, Bellezza, *atto gentile* » (CCXI, v. 9);

« il desiderio di te *fuggitiva* » (*ibid.*, 9, v. 10): « et una cerva errante et *fugitiva* / caccio ... » (CCXII, v. 7);

« ... e illude col *soave viso* » (*ibid., In riva al mare*, v. 24): « Oimè il bel *viso*, oimè il *soave* sguardo » (CCLXVII, v. 1);

« Com'è gentile *e frale!* » (*Preludio e canzonette, Chiaretta*, v. 30): « soccorri a l'alma disvïata *et frale* » (CCCLXV, v. 7).

Negli anni Venti anche Saba, in sintonia con « gli umori neoclassici e restauratori della cultura del tempo », si abbandonò a « motivazioni più 'evasive', con un accentuarsi — ed intellettualizzarsi — della vena melica »[50]. Non è difficile perciò rinvenire suggestioni e ricordi delle giovanili letture petrarchesche nemmeno nelle raccolte che appartengono alla sua « terza stagione »: *Autobiografia* (1924), *I prigioni* (1924), *Fanciulle* (1925), *Cuor morituro* (1925-30), *L'uomo* (1928), *Preludio e fughe* (1928-20). Ma è sempre il Petrarca poeta del sentimento, descrittore di melanconici stati d'animo, quello che ancora una volta lo incanta. Una conferma ci è data da *I prigioni*, quindici sonetti nei quali vengono raffigurati altrettanti diversi caratteri umani, ispirati a precise personalità storiche, artistiche o mitologiche. Così *Il lussurioso* è il Prigione morente di Michelangelo, *Il violento* è Giulio II, *L'amante* Ippolito, *L'eroe* Oreste, *L'amico* Pilade, ecc. Ebbene, « *Il melanconico* era, nel pensiero di Saba, il Petrarca », dice il poeta medesimo nel capitolo della *Storia e cronistoria del Canzoniere*, dedicato a *I prigioni*. E' opportuno, a questo punto, riportare il sonetto per intero :

Melanconia mi fu sempre compagna.
Ebbi solo da lei mie tante e care
gioie; quel bello ella m'ha fatto amare
che le mie ciglia di lacrime bagna.

Amo il lido del mare e la campagna
solitaria; da un libro poche e rare
legger parole, e molto meditare,
con una voce che in aere si lagna,

e un ruscelletto che tra i sassi o i fiori
le risponde; un po' china amo la fronte,
e tocca già di tristezza la cosa.

[49] Per questi e altri aspetti del linguaggio di Saba si rimanda a L. Polato, *Aspetti e tendenze della lingua poetica di Saba*, in AA.VV., *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, cit., pp. 37-87.

[50] P. V. Mengaldo, *Umberto Saba*, in *Poeti italiani del Novecento*, cit., p. 195.

Solo il volgo m'offende, egli che fuori
del mio bene mi trasse, e con impronte
dita toccò la mia ferita ascosa.

E' inutile dire che Saba, pur descrivendo il Petrarca, qui fa sempre il ritratto di se stesso. D'altra parte, tutte e quindici le passioni e le disposizioni psicologiche, che il poeta ha voluto oggettivare nelle tormentose figure di questi « prigioni », sono passioni e disposizioni psicologiche sue, delle quali egli stesso soffre o si compiace. Tuttavia è significativo che, a simboleggiare questo sentimento, Saba abbia scelto quel poeta nel quale, anche da giovane, aveva rispecchiato il proprio umore malinconico.

Ed ancora il Petrarca, pensiamo, è l'ispiratore ideale di una delle voci in contrasto, e precisamente la seconda, nella *Sesta fuga* del volume *Preludio e fughe*. In questa, che molti, compreso lo stesso Saba, giudicano la sua poesia più « alta », il poeta, prendendo spunto da un remoto fatto di cronaca, che aveva osservato alcuni anni prima (una fanciulla corteggiata da due giovani, l'uno ardito, l'altro timido) volle riflettere « tre istanze che [...] avevamo identificato come le più assidue abitatrici del suo cuore : la vena della gioia, la vena della malinconia, e la vena contemplativa »[51]. Ebbene, è sufficiente citare alcuni versi della seconda voce, per ritrovare ancora una volta tutti i noti motivi :

E cammino solitario
per i monti e per i prati.
. . . . . .

[51] G. Debenedetti, *Per Saba, ancora* in *Saggi critici*, I serie, Milano 1952, p. 178.

Mi dilungo dagli umani
. . . . . .
Io non so più dolce cosa
dell'ascosa mia stanzetta
. . . . . .
Tutto quanto al mondo è vano
. . . . . .
Là in un canto è il mio giaciglio,
quasi il letto d'un guerriero
. . . . . .
Nella mia stanza romita;
passeggiando solitario
(vv. 25-26, 29, 65-66, 73, 77-78, 163-164).

Solitudine meditativa, fuga dall'umano consorzio, vanità delle cose : possiamo ben dire che la vena malinconica, di origine petrarchesca, è una costante dell'opera e dell'anima di Saba.

Ne *I prigioni* Petrarca è presente anche attraverso la mediazione cinquecentesca di Michelangelo Buonarroti. E' curioso, a questo proposito, osservare che tutti i critici di Saba, pur riconoscendo l'importanza che in questa raccolta assume la figura e l'opera di Michelangelo (d'altra parte lo suggerì inequivocabilmente e lapidariamente lo stesso Saba, allorchè disse : « Questa volta — come più tardi per il poemetto *L'Uomo* — egli si ispirò a Michelangelo ») [52], si riferiscono tuttavia esclusivamente allo scultore e al pittore, tralasciando il poeta. Il solo Folco Portinari [53] accenna alle suggestioni del Michelangelo poeta, senza peraltro indicare i luoghi e i modi in cui esse si manifestano. A noi sem-

[52] U. Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere* ed. cit., p. 508.
[53] F. Portinari, *Umberto Saba*, Milano 1963, p. 122.

bra che quelle suggestioni si rivelino anche nell'insolita tensione espressiva, di cui si caricano alcuni versi nei confronti di quelli petrarcheschi, presi evidentemente a modello, e nella vigoria e plasticità delle immagini che da essi balzano fuori. Diamo alcuni esempi :

« ... al quale / *Amore m'ha legato* inerme ignudo » (*Il lussurioso*, vv. 7-8) : « *Amor, che m'à legato* e tienmi in croce » (CCLXXXIV, v. 5);

« Ahi, questi dispietati *atroci nodi* » (*ibid.*, v. 9) : « torsele il tempo poi in più *saldi nodi* » (CXCVI, v. 12);

« ... *vorrei già compita* / l'opera ch'è il mio Fato ... » (*L'ispirato*, vv. 13-14) : « et *se mia voglia* in ciò *fusse compita* » (CCLIX, v. 5);

« *temprando il suo* furor *con la mia* pace » (*L'amico*, v. 8): « ma *temprai la tua* fiamma *col mio* viso » (*T. Mortis*, 2, v. 90).

Nelle altre raccolte di questo periodo ritornano gli accenti soliti :

« *d'Amor pensoso*, ignoto e solitario » (*Autobiografia*, 15, v. 8): « là 'v'io seggia *d'amor pensoso* et scriva » (CCLXXIX, v. 5);

« ... e il non mai farsi *un laccio* / *dell'amore* ... » (*Fanciulle*, 15, v. 8): « et *de' lacci d'Amor* leggiera et sciolta / vola ... » (VI, vv. 3-4);

« Metti il rimpianto *dei giorni perduti* » (*Cuor morituro, La brama*, v. 63): « Padre del ciel, dopo *i perduti giorni* » (LXII, v. 1);

« *Quanto ha l'uom vaneggiato* / per te, feroce brama! » (*ibid.*, vv. 11-12): « ... quella speranza / *che ne fe' vaneggiar* sì lungamente » (XXXIII, vv. 9-10);

« Dove *nel dolce tempo* / d'infanzia » (*ibid.*, *Il borgo*, vv. 19-20) : « *Nel dolce tempo* de la prima etade » (XXIII, v. 1);

« ... *La vita*, / la tua vita a te cara, *è un lungo errore* » (*Preludio e fughe, Prima fuga*, vv. 23-24): « O faticosa *vita, o dolce errore* » (CLXI, v. 7).

Dopo la parentesi de *Il piccolo Berto* (1929-31), le raccolte *Parole* (1933-34), *Ultime cose* (1935-43), *Mediterranee* (1946) segnarono, per giudizio unanime dei critici, il punto di maggiore avvicinamento di Saba alle esperienze di poesia « pura » degli ermetici. Da quella poetica, secondo Ettore Caccia, egli accolse « il gusto della parola essenziale », « la tensione del verso e del dettato », « la metafora anche audace », « il verso breve o spezzato », « la frequenza dell'*enjambement* », ma rifiutò « il formalismo, il frammentismo, la compiacenza delle sensazioni » [54]. E' evidente dunque che in queste raccolte le residue suggestioni petrarchesche non dovranno più essere ricercate in semplici rispondenze formali, ma piuttosto in versi come questi :

una creatura di *pianto*
vedo per te *sorridere;* un baleno
d'*allegrezza* che il *mesto* viso illumini
(*Parole, Neve*, vv. 3-5),

tutti impostati su un continuo gioco di antitesi; oppure in questi altri :

... Insieme
delle memorie spaventose il cumulo
si scioglierebbe, come neve al sole
(*ibid.*, *Parole*, vv. 6-8),

... occhi che all'ira
fiammeggiano più nostra come stelle
(*Mediterranee, Angelo*, vv. 2-3),

Errai come agli umani è sorte errare
(*ibid.*, *Variazioni sulla rosa*, 3, v. 5),

---

[54] E. Caccia, *Lettura e storia di Saba*, cit., p. 233.

dove l'analogia è ancora legata al « come », sull'esempio delle seguenti similitudini del Petrarca :

> *come al sol neve,* come cera al foco
> (CXXXIII, v. 2),
> che 'n lei fur *come stelle* in cielo sparte
> (CCCVIII, v. 10),
> I' *come huom ch'erra,* et poi più dritto estima
> (CCCXXXVI, v. 10);

oppure in alcuni classici *topoi* :

« *Stella che m'hai veduto* un giorno *nascere* / — passavi in cielo al primo mio apparire — / ... / o tu che in cielo passavi *funesta* » (*Parole, Stella,* vv. 1-2, 9): « *Fera stella* (se 'l cielo à forza in noi / quant'alcun crede) *fu sotto ch'io nacqui* » (CLXXIV, vv. 1-2);

« ... ed *una rosa / tra le spine è fiorita* » (*Mediterranee, Variazioni sulla rosa,* 3, vv. 8-9): « Candida *rosa nata in dure spine* » (CCXLVI, v. 5).

Numerose testimonianze e giudizi sulla poesia del Petrarca si trovano infine, sparsi qua e là, nelle *Prose.* E, sorprendentemente, si tratta di giudizi non certo favorevoli verso un poeta che, come s'è visto, aveva costituito per Saba un punto fisso di riferimento. Ora infatti egli dirà che Petrarca sta a Dante « come una candela al sole » [55]; ora che i valori petrarcheschi sono quelli della morte e quelli danteschi i valori della vita [56]; ora che le influenze petrarchesche, come quelle leopardiane, hanno poco rilievo nella sua poesia e restano limitate a questa e quella composizione [57]; ora farà del-

[55] U. Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere,* ed. cit., p. 411.
[56] *Ibid.,* p. 553.
[57] *Ibid.,* p. 652.

l'ironia contro i « giovani amici di Firenze », che sostenevano che l'arte era solo un fatto di intelligenza, « di nient'altro che intelligenza », e anteponevano, nei loro giudizi, Petrarca a Dante [58]; ora infine darà interpretazioni psicoanalitiche di Laura, affermando che essa, nell'inconscio del Petrarca, era sua madre, « la donna che non si può avere » [59], e che, avendo Laura assorbito tutta la tenerezza del poeta ma non la sensualità e volendo l'amore vero una cosa e l'altra, « non c'è, in tutto il lungo *Canzoniere,* un verso, uno solo, che possa propriamente dirsi d'amore » [60]. Una spiegazione a queste contraddittorie dichiarazioni, oltre che nelle « marezzature psicologiche degli odi e degli amori di Saba » [61], di cui parla Caccia, si dovrà cercare, a nostro avviso, anche nel generale clima culturale degli anni, successivi alla seconda guerra mondiale, in cui questi giudizi furono emessi. In quegli anni infatti, come si vedrà più avanti, anche altri poeti ripensavano più volentieri all'alto magistero dantesco che a quello petrarchesco.

Ma nel 1955 Saba, ritornando ancora su questo argomento, riconoscerà che, « omettendo Dante », Petrarca, insieme col Parini delle *Odi* e delle *Canzonette,* col Foscolo, col Leopardi e col Manzoni, è stato uno dei « cinque poeti lirici che abbia avuto l'Italia » [62]. E', questo, l'ultimo doveroso atto di gratitudine di Saba verso l'autore che, fin dal 1921, anno della prima edi-

[58] U. Saba, *Prose,* cit., p. 288.
[59] *Ibid.,* p. 264.
[60] *Ibid.,* p. 265.
[61] E. Caccia, *Lettura e storia di Saba,* cit., p. 343.
[62] U. Saba, *Prose,* cit., p. 845.

zione del *Canzoniere*, gli aveva suggerito il titolo per la raccolta di tutte le poesie, per il suo romanzo autobiografico in versi.

* * *

Per riprendere ora le fila cronologiche del nostro discorso, è necessario ritornare alla fine del secondo decennio del secolo, allorchè la parabola della « fortuna » di Petrarca cominciò a salire con la fondazione de « La Ronda », che fu pubblicata regolarmente dall'agosto del 1919 al novembre del 1922 (un numero straordinario uscì nel dicembre del '23). I sette redattori (R. Bacchelli, A. Baldini, B. Barilli, V. Cardarelli, E. Cecchi, L. Montano, A. E. Saffi) si proponevano, comè noto, di reagire al neoromanticismo vociano e ai torbidi fermenti del dannunzianesimo e del futurismo e concentrarono la loro attenzione esclusivamente sull'esperienza letteraria, auspicando il ritorno alla nostra migliore tradizione classica e, nel contempo, l'apertura verso la più stimolante cultura moderna, soprattutto anglosassone.

Leopardi e Manzoni, tra gli italiani, furono le grandi « riscoperte » e i massimi modelli dei « rondisti ». Il primo, al quale fu dedicato un numero triplo della rivista (marzo-aprile-maggio del 1921), con una larga scelta di pensieri dello *Zibaldone*, venne visto sotto la luce del perfetto stilista, che aveva raggelato nella bellezza della forma le inquietudini e le concrete passioni dell'esistenza [63]. Le *Operette morali* vennero privile-

[63] Sul recupero del Leopardi da parte dei rondisti cfr. M. Boni, *Leopardi e « La Ronda » con altri appunti e pretesti*, Bologna 1967, pp. 7-31; R. Negri, *Leopardi nella poesia italiana*, Firenze 1970, pp. 104-114; S. Solmi, *Leopardi e la Ronda* (segue la *Bibliografia degli scritti rondeschi su Leopardi*, a cura di M. Cora), in AA.VV. *Leopardi e il '900*, Firenze 1974, pp. 127-148; G. Lonardi, *Leopardismo*, Firenze 1974.

giate nei confronti dei *Canti* e accostate alle più alte espressioni del Decadentismo europeo, ai poemetti in prosa di Baudelaire e di Mallarmé. Del Manzoni furono apprezzati soprattutto l'esempio di classica modernità, offerto dalla sua prosa, e la vena storico-morale, che circolava nelle sue opere.

Petrarca fu, per così dire, uno dei geni protettori della rivista e non era raro il caso di trovare un suo brano in quell'autentica galleria di « grandi », posta all'inizio di ogni numero col titolo di *Il convitato di pietra*. La sua grandezza era dunque fuori discussione e inconfrontabile. Se qualcuno poi s'azzardava a istituire paralleli tra il Petrarca e un poeta moderno, fosse anche il Pascoli, la reazione della « Ronda » non tardava molto a venire. Fu ciò che accade allorché un polemico antitradizionalista, come Enrico Thovez, che era intervenuto nella *Discussione su Pascoli*, promossa dalla rivista, ebbe l'infelice idea di paragonare la poesia pascoliana a quella petrarchesca per « deficienza di virilità », per « un eccesso di gentilezza e di umiltà», per « una natura più femminile che maschia », e così proseguiva :

> E, come nel Pascoli, avvertiamo [in Petrarca] spesso un senso di noia per la diffusione melensa dell'impressione, un fastidio di preziosità e di semplicità affettata, di leziosità ornata, una tendenza a cadere nel barocchismo; come nel Pascoli, sentiamo un disagio quando il poeta dell'umiltà vuol

fare la voce grossa e imboccare la tromba eroica. Va da sé che l'antico non ha la nervosità e la incoerenza del moderno, ma la differenza è una differenza di ambiente letterario, più che di natura poetica. E come del Pascoli, così del Petrarca i lettori amarono e imitarono i vizi assai più che le virtù; non i meravigliosi scorci di natura o i momenti affettivi mirabilmente definiti in un verso, che erano inimitabili, ma le insistenze fredde, i ricami eleganti, i concettini ingegnosi, che erano imitabilissimi, e tutti sanno con qual disastroso e secolare risultato per la poesia italiana [64].

L'ideatore e principale animatore della « discussione », Vincenzo Cardarelli, a cui, come fa notare Lanfranco Caretti, « nel nome del Pascoli [...] era consentito di prendere posizione nei confronti di un particolare gusto corrente, ispirato all'ineffabile poetico, rifare i conti con l'eredità vociana [...] e prospettare in termini di confronto (scelta con speranza di scandalo, la controfigura polemica) il diverso orientamento della « Ronda » e i termini della battaglia intrapresa, il significato, insomma, del suo richiamo all'ordine e alla tradizione » [65], Cardarelli, dicevamo, colse al volo l'occasione, che così ingenuamente gli offriva il Thovez, per riaffermare ancora una volta la superiorità di quella lirica, che si riallacciava, con sensibilità ed esperienze europee, ai grandi modelli classici di Petrarca e Leopardi e, nello stesso numero della rivista, nascosto sotto gli asterischi redazionali, così ribatteva al critico-poeta piemontese :

[64] E. Thovez, *Discussione su Pascoli*, in « La Ronda », a. II, n. 1, genn. 1920, poi in « *La Ronda* » *1919-'23*, antologia a cura di G. Cassieri, Roma 1969, p. 189.

[65] L. Caretti, *Pascoli tra i « rondisti »*, in *Dante, Manzoni e altri studi*, Milano-Napoli 1964, p. 126.

...non possiamo lasciar passare senza una parola di sentita protesta il parallelo istituito da Enrico Thovez tra Petrarca e Pascoli. Vorremmo chiedergli in che edizioni, in quali inchiostri ha letto Petrarca. Non faremo mal poste quanto temerarie discussioni di psicologia e di temperamento dei due poeti, no; ci preme soltanto di rilevare la nostra opposizione di principio e di programma. Infatti, quando a noi accadeva di pensare ad un esempio di classicità lirica, cioè di sobrietà e di elezione di espressioni poste in ampiezza di spazio architettonico, di impeto armonioso di linee e di parole, di altissima spiritualità poetica, quando cercavamo dunque un esempio che rendesse più evidente la vanità falsa della pretesa compostezza classica di Pascoli (tutta invece letteraria e scolastica), allora evitavamo di citare, accanto a Leopardi, Petrarca, per non ricorrere, ci pareva quasi con poca generosità, a esempi troppo schiaccianti. Tirate fuori certi nomi! — è un obbiezione che non vogliamo farci fare troppo spesso, perché non abbia a diventare comoda e abituale per noi. Ma questa volta non è colpa nostra, anzi di un attardatissimo romantico subalpino [66].

Si può dire però che la lezione petrarchesca abbia costituito un esempio vitale e operante per gli scrittori della « Ronda »? Riccardo Bacchelli, in un *Ragionamento* [67], inframmezzato alla raccolta delle sue liriche, pubblicata nel 1930 col titolo *Amore di poesia*, metteva in guardia coloro i quali volevano ritornare alla poesia in versi e in strofe tradizionali dal rischio inevitabile, che essi correvano, di « diventar petrarcheschi ». Questo giudizio, che può sembrare poco benevolo verso la poesia del Petrarca, in realtà implicava il positivo riconoscimento della duratura ed egemonica

[66] *Discussione su Pascoli*, in « La Ronda », a. II, n. 1, genn. 1920, poi in « *La Ronda* », antologia, cit., p. 183.

[67] Poi compreso col titolo di *Poesia in versi e in prosa* in R. Bacchelli, *Saggi critici*, Milano 1962, pp. 52-59.

funzione svolta, in sede di linguaggio poetico, dall'opera petrarchesca: « E' che non adoperiamo un linguaggio, tanto diverso dal suo [del Petrarca] — spiegava Bacchelli — da offrir nuove rime, specialmente in materia di sentimento »[68]. Tant'è vero che lo scrittore bolognese, nonostante quello ed altri « rischi », nello stesso articolo confessava di voler tornare ai versi tradizionali, perché « se la prosa poetica s'è stabilita trionfalmente, — diceva — il verso libero [di cui, si ricordi, il Bacchelli era stato uno sperimentatore nei *Poemi lirici*] ha dimostrato laboriosamente di non esistere e di non aver ragione d'esistere in quanto il verso è, indipendentemente dalla poesia e dalla più intima essenza del ritmo stesso, misura fissata e prestabilita »[69].

Eppure, solo alcuni anni prima, Bacchelli era stato il più tenace teorizzatore della morte storica della poesia « in versi », e sulle pagine della « Ronda », in un articolo non firmato, ma certamente suo, aveva sostenuto che « la poesia in metri tradizionali [...] ebbe la sua ultima fioritura geniale in Leopardi e Manzoni ». « E già ambedue, — continuava — in un grado più maturo e complesso della loro poesia, si espressero in prosa, in una prosa ricchissima, numerosa, variata, modulata [...] propriamente lirica, diremmo noi »[70].

---

[68] *Ibid.*, p. 55.
[69] *Ibid.*, p. 53.
[70] *Incontri e scontri. L'inutile chintana*, in « La Ronda », a. II, n. 4, aprile 1920, poi in « *La Ronda* », antologia, cit., p. 295. Di Bacchelli si vedano anche gli altri scritti dedicati a Petrarca: *Segreto del Petrarca* [1955], *A Selvapiana* [1956], *Chiose Petrarchesche* [1962] in R. Bacchelli, *Saggi critici*, cit., rispettivamente alle pp. 739-744, 745-750, 751-841, e più recentemente *In Arquà Petrarca. Nel sesto centenario della morte del poeta*, in AA.VV., *Francesco Petrarca nel VI centenario della morte*, cit., pp. 9-25.

Questa convinzione, d'altra parte, fu di tutti i collaboratori della « Ronda », sulle cui pagine, per tutti e tre i suoi anni di vita, non fu pubblicato altro che prosa (solo una volta, sul primo numero del 1921, comparve, probabilmente a titolo d'omaggio, una lirica, *Paesaggio*, di Ungaretti). E di fare prosa « in versi », di essere un poeta « discorsivo » fu tacciato Vincenzo Cardarelli, allorché nel 1936 pubblicò la prima edizione del suo volume di *Poesie*. Per controbattere quei rilievi, l'ex direttore della « Ronda », in una « lettera non spedita », indirizzata *A un giovane critico*, sosteneva che « tutta la grande poesia italiana, compreso il Petrarca, è a fondo prosastico e famigliare ». « In Petrarca — aggiungeva Cardarelli — giocano molto i detti popolari, i proverbi e le inflessioni del linguaggio parlato del suo tempo »[71].

In un altro articolo, scritto anche questo in aperta polemica con i teorici della « poesia pura », lo scrittore confessava anzi di stupirsi dell'« enorme abuso », che quelli commettevano invocando l'autorità del Petrarca e così continuava:

> Non sanno purtroppo o fingono di non sapere che la tradizione italiana, da Torquato Tasso a Leopardi, ha sempre considerato Petrarca il fondatore di una poetica anti-intellettualistica e antidottrinaria per eccellenza, cioè popolare; che il Rinascimento preferì Petrarca a Dante, in ragione, appunto, della maggiore popolarità del primo, popolarità che significava, in quel tempo, universalità nei confronti della lingua e dello spirito nazionale; da cui nasce, se non sbaglio, il poema cavalleresco; e che, infine, per rendersi conto dell'effettiva e benefica in-

---

[71] V. Cardarelli, *A un giovane critico*, in *Opere*, a cura di C. Martignoni, Milano 1981, p. 864.

fluenza del Petrarca sulla poesia italiana, del modo come fu da noi ricevuto e praticato il suo insegnamento, a tutto ci si può riportare, fuorché ai sonetti dei petrarchisti [72].

In realtà, ad invocare indebitamente l'autorità del Petrarca, in nome di una presunta prosasticità e discorsività della sua poesia, era proprio Cardarelli, ché, mentre è indubbia la presenza di una accentuata componente di derivazione petrarchesca nella lirica degli ermetici, essa è quasi del tutto assente nella sua opera. Ma non bisogna dimenticare che l'insegnamento del Petrarca giungeva allo scrittore laziale attraverso la mediazione e le teorizzazioni fatte nello *Zibaldone* dal Leopardi, il suo vero maestro. Lì il poeta di Recanati aveva parlato per primo di uno stile « familiarissimo » del Petrarca e, in un altro pensiero, mettendo a confronto la « semplicità » dell'autore del *Canzoniere* con quella dei Greci, aveva notato che la prima differiva dall'altra per « una maggior familiarità, e più vicina alla prosa, di cui il Petrarca veste mirabilmente i suoi versi così nobilissimi come sono » [73].

---

[72] V. Cardarelli, *Poesia pura, ibid.*, p. 693. Lo scrittore laziale confermò la sua interpretazione del Petrarca come « il non *plus ultra* della familiarità », richiamandosi ai giudizi sia del Tasso sia del Leopardi, in una intervista di M. Franciosa, *Vincenzo Cardarelli parla di Petrarca*, in « La Fiera letteraria », a. VI, n. 19, 13 maggio 1951. Sullo stesso numero della rivista si veda pure l'articolo dedicato a Petrarca da G. Petroni, *Poesia e verità*, in cui si afferma, fra l'altro, che nella poesia petrarchesca c'è « un qualche cosa di nuovo e di *attuale*, un qualche cosa che appartiene ancora al nostro spirito di moderni [...], qualche cosa che ha del sottile psicologo, che sa scavare nel cuore dell'uomo, cercare nel profondo, aiutando a conoscersi ed invitando a scoprirci, con la stessa abilità d'uno scaltrito intimista che, in più, abbia il dono dell'altissima poesia nella fortuna e nell'empito dell'iniziatore ».

[73] G. Leopardi, *Tutte le opere*, a cura di W. Binni, Firenze 1969, vol. II, p. 45. L'altra citazione è a p. 672.

Assai vicina a quella cardarelliana era l'interpretazione della poesia petrarchesca proposta, fin dal 1923, da Lorenzo Montano, il quale, in un suo articolo [74], era partito da un confronto tra la lirica del *Canzoniere* e le esperienze simboliste dei poeti francesi del secondo Ottocento. Tra i caratteri più cospicui della poesia simbolista Montano notava « un certo artificio, volentieri praticato dai francesi dopo Baudelaire, di usare voci e figure in maniera da provocare una risonanza immaginativa, e destare nella mente rappresentazioni a volte assai lontane da quelle che porta il loro significato ovvio, e il contesto », con il risultato di produrre « un ambiguo poetico, un senso doppio o multiplo che attraversa variamente il principale di tali espressioni » [75]. Ora, secondo lo scrittore, tale uso dell'analogia è antichissimo e si ritrova già in Petrarca, il quale anzi « in fatto d'alchimie verbali, incanti sillabici, magie allusive » può « dar dei punti » a Mallarmé e « agli altri maestri di prestigiazione poetica » [76]. Ma, a suo parere, non stava certo in quella direzione la « miracolosa attrattiva », la « virtù », che rendeva il Petrarca in quegli anni più « vivo, fresco e moderno » che mai. Anzi, a giudizio di Montano, le migliori poesie del *Canzoniere* sono « tutte di eloquio piano, immediatissimo, flagrante », poiché il poeta « ha messo ogni studio nel muovere altrui più direttamente e con quanto maggior impeto poteva » [77].

---

[74] L. Montano, *Sopra un'immagine del Petrarca nel sonetto « L'oro e le perle e i fior vermigli e bianchi »*, in *Carte nel vento. Scritti dispersi*, Firenze 1956, pp. 446-448.

[75] *Ibid.*, p. 446.

[76] *Ibid.*, p. 447.

[77] *Ibid.*, p. 448. Di Montano si veda anche il saggio petrarchesco

Un altro redattore della « Ronda », Antonio Baldini, ritornò sul Petrarca nel 1940 [78], soprattutto per fare giustizia delle pesanti critiche mosse all'autore del *Canzoniere* da Gabriele D'Annunzio, il quale, come s'è visto, aveva lamentato nella sua opera la mancanza dell'« amor sensuale della parola » [79]. Secondo Baldini, per giudicare l'arte del Petrarca, non si poteva scegliere punto di vista più sbagliato, dal momento che « il cantore di Laura ha messo tutto il suo impegno di artista e quel prodigioso filtro di revisioni e correzioni durante un'intera vita proprio nel vincere l'ispessitudine e durezza degli avvolgimenti sintattici al fine di risolvere l'espressione in assoluta trasparenza musicale » [80]. « Il poeta — secondo lo scrittore romano — s'è fatto proprio un dovere di togliere peso e densità alla parola in sé e, più che ispessirla, la rarefà in un sospiro dell'anima [...]. Le parole sono trascelte per la loro levità e semplicità; colore e sapore glieli fa prendere nel verso la piega del periodo poetico » [81]. L'amore sensuale della parola in sé e per sé manca sicuramente al Petrarca, « il quale certo non avrebbe mai sentito il bisogno di formare sull'aggettivo 'carnale', come ha fatto D'Annunzio, l'aggettivo 'carnaloso' ». La sensualità del Petrarca, per Baldini, « è d'un ordine non puramente verbale e immaginifico, ma sostanziale, ma passionale, e col mezzo

Voi ch'ascoltate, in « Pegaso », I, 1929, poi in L. Montano, *Carte nel vento*, cit., pp. 449-462.

[78] A. Baldini, *Il Paradiso del Petrarca*, in *Cattedra d'occasione*, Firenze 1941, pp. 5-23.

[79] G. D'Annunzio, *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, cit., p. 192.

[80] A. Baldini, *Il Paradiso del Petrarca*, cit., p. 8.

[81] *Ibid.*, p. 9.

delle parole più caute e più caste stampa di sé tutti gli elementi » [82]. E' così profondamente sensuale anzi « da spremer delizia anche dai desideri insoddisfatti, da estorcer delizia dalla radice stessa dei suoi mali » [83].

* * *

Sul finire degli anni Trenta e intorno alla prima metà dei Quaranta, vi fu una notevole fioritura di saggi dedicati al Petrarca. Non ci riferiamo tanto, ovviamente, al consueto lavoro esegetico della critica accademica e della filologia, che pure, in questo periodo, diede nuovi e importanti frutti, ma a tutta una serie di scritti, che portavano la firma di poeti (Ungaretti, Quasimodo, Luzi), di critici-poeti (Bigongiari), di critici strettamente impegnati nella « collaborazione alla poesia » (De Robertis, Contini), tutti appartenenti o gravitanti intorno all'ermetismo [84]. Alcuni di questi testi, in particolare quelli di Ungaretti, De Robertis e Contini, sono « decisivi per l'interpretazione novecentesca del Petrarca » [85] e tutti, nel loro complesso, testimoniano la profonda incidenza che sulla poesia e sulle poetiche critiche, elaborate dagli ermetici, esercitò l'opera petrarchesca.

[82] *Ibid.*, p. 13.

[83] *Ibid.*, p. 14.

[84] Questo fenomeno era notato già nel 1943 da Luciano Anceschi, che così scriveva : « La curva della fortuna del Petrarca in questi anni, sta risalendo forse verso una cima di perduta felicità, verso non so che rinnovata e libera stagione d'oro [...] in vari modi e con ragioni spesso disformi per questi critici novatori nati e insieme nutriti dallo spirito vivo dell'arte, il Petrarca si è offerto come un mito attivo per un rinnovato ed efficace umanesimo delle lettere e come un motivo supremo per una rilettura contemporanea della tradizione » (*Civiltà delle lettere*, cit., p. 19).

[85] A. Noferi, *Le poetiche critiche novecentesche « sub specie Petrarchae »*, cit., p. 227.

Eppure, come s'è già visto, uno dei principali rappresentanti di quel gusto e di quella poetica, Giuseppe De Robertis, al tempo della « Voce » bianca, aveva rifiutato il Petrarca, non tanto in base a una precisa valutazione critica, ma in nome di quella « poesia moderna », alla quale egli cercava di « creare una base », rintracciandone la « storia ». Già nel '30 però De Robertis metteva in rilievo la funzione, per così dire, strumentale della poesia petrarchesca :

> ... non si può capir nulla della lirica italiana e della poesia in genere senz'aver letto prima e riletto il *Canzoniere;* oltre che la conoscenza di quel divinissimo libro avvezza a leggere con animo diverso e direi più profondo, a guardare più oltre la parola, ad ascoltarla con disposizione più acuta, e anche ad avvertire nell'apparente monotonia una ricchezza nuova [86].

E, ritornando due anni dopo, sul rapporto Petrarca-Poliziano, faceva derivare il linguaggio poetico di quest' ultimo da quello petrarchesco, ma, aggiungeva, parafrasando un'espressione del Leopardi, « senza più la sua segreta armonia, quel fascino arcano, quell''untuosità' come d'olio soavissimo » [87].

Ma è soprattutto col saggio sul *Valore del Petrarca* [88], nato, come testimonia Adelia Noferi, dal corso universitario tenuto nel '39, che De Robertis procedette alla definitiva « riabilitazione » critica della poesia petrarchesca, proponendola come un modello insostituibile alla lirica del Novecento. Nello scritto il critico,

[86] G. De Robertis - P. Pancrazi, *Italia nuova e antica,* Firenze 1932², p. 42.
[87] G. De Robertis, *L'arte del Poliziano,* in *Saggi,* Firenze 1939, p. 12.
[88] In G. De Robertis, *Studi,* Firenze 1953², pp. 32-47.

innanzitutto, rivendica ai moderni un nuovo modo di leggere il Petrarca (« ... s'è cominciato a leggerlo a modo, si può dire, in quest'ultimo ventennio ») [89], di contro al « fraintendimento » e alla « deviazione esteriorizzante », operata dal Bembo e dai suoi seguaci vecchi e nuovi (« l'impedimento primo a una giusta intelligenza del Petrarca fu il Bembo ») [90]. Sulla traccia di alcune notazioni di Foscolo e Leopardi, definiti, « in un significato apertissimo e moderno, i due soli grandi petrarchisti » [91], De Robertis mette poi in evidenza la purezza assoluta della poesia petrarchesca (« Nessun'altra poesia come la sua, s'immerge, si sprofonda nel lago del cuore, e se ne leva intemerata ») [92], la virtù « quintessenziale » del suo linguaggio (il « senso » e il « sovrasenso » di esso), la capacità catartica e trasfiguratrice dello stile, inteso come necessaria mediazione del rapporto arte-vita :

> Ma se la poesia del Petrarca fosse legata fino alle radici alla sua propria vita, portasse il valore delle sue ragioni costanti e, nel tempo stesso, non ne fosse per nulla oppressa, il lettore sensibile (sensibile, non però frastornato) lo sa [...]. La poesia del Petrarca, nata in quella zona d'ombra del cuore, uccide quell'ombra, tutte le volte, in una sfera di luce bianca [...] e cogliamo il valore dell'arte in questo come inventare una seconda vita, in questo miracoloso alto volo che è quest' inventare, in quest'arte radicata nella vita e nel tempo stesso alzata tanto che non se ne vede quasi più il legame [93].

[89] *Ibid.*, p. 32.
[90] *Ibid.*, p. 34.
[91] *Ibid.*, p. 37.
[92] *Ibid.*, p. 32.
[93] *Ibid.*, p. 46. Le altre due citazioni sono rispettivamente a p. 41 e a p. 42.

Alla critica, a quella « attenta ai soli valori stilistici, cioè poetici » spetta, secondo De Robertis, risalire dalla variazione tematica e dall'artificio stilistico alla « necessità motivanti», alla «ragione» di quelle infinite variazioni, di quegli splendidi artifici, per giungere infine al « ritrovamento delle misure perfette di quell'imperfetto che è l'uomo » [94].

Altrettanto importanti, come s'è detto, sono i saggi petrarcheschi, apparsi qualche anno dopo quello di De Robertis, e dovuti a Giuseppe Ungaretti e a Gianfranco Contini. All'interpretazione di Ungaretti, tutta incentrata sul tema della memoria e ai riflessi petrarcheschi, così evidenti in tutta la sua opera poetica, abbiamo dedicato le pagine conclusive di questo lavoro. Ora mette conto accennare al *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare* [95] del Contini, del quale non si può fare a meno di citare due altri contributi fondamentali agli studi petrarcheschi del nostro secolo: l'edizione critica dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* [96] e la ricerca *Preliminari sulla lingua del Petrarca* [97].

Nel *Saggio,* apparso nel 1943, e considerato uno dei massimi esempi di critica delle varianti, Contini mira a dimostrare, attraverso un esame minuzioso di varie liriche del *Canzoniere,* come il metodo emendatorio del Petrarca costituisca « un sistema d'equilibrio dinamico », all'interno del quale più che soppressioni o aggiunte avvengono impercettibili trasposizioni e recuperi:

[94] *Ibid.*, p. 42.
[95] In G. Contini, *Varianti e altra linguistica,* Torino 1970, pp. 5-31.
[96] Parigi 1949.
[97] In G. Contini, *Varianti e altra linguistica,* cit., pp. 169-192. Ma il saggio risale al 1951.

« Sono tessere, ma di queste tessere Petrarca compone il suo mondo; come se gli fosse stato assegnato un totale fisso di materiali, e il suo lavoro si riduca a un *optimum* di collocazione » [98]. Tra le direttive, individuate dal Contini nel lavoro correttorio del Petrarca, ricordiamo: la preferenza per il pronome personale, la ridistribuzione del vocabolo o dell'espressione eliminati per « contatto prossimo », la concentrazione delle « sostanze » nella compagine unitaria del verso. Il metodo del poeta, fa notare inoltre il critico, si esplica in modo diverso nei vari metri. Mentre tipica dei sonetti è la « varia ripartizione della materia e la conseguente moltiplicazione dei componimenti » [99], con « travasi » di terzine da un sonetto all'altro, nelle canzoni si assiste invece ad una « rifinitura linguistica », ad una « cura locale », che trova l'aspetto più caratteristico nell'« introduzione solitamente tarda [...] d'una clausola sentenziosa » [100]. Una delle più acute osservazioni del Contini riguarda la « dicotomia », cioè la struttura binaria, che si manifesta nell'impiego delle coppie, dei doppioni, delle endiadi, scoperta come attributo fondamentale del linguaggio petrarchesco. Genialmente infatti il critico scorge, in quest'artificio stilistico, il riflesso del dualismo dell'anima petrarchesca:

> Qui è vivo il « due » di Petrarca, lo spacco fra cielo e terra, come la divaricazione tra riso (gioco) e pianto: quel « due », opposizione o alternanza, di cui resta quasi l'impronta, fosse pur remota, nella struttura binaria della massima parte dei

[98] G. Contini, *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare,* cit., p. 13.
[99] *Ibid.*, p. 20.
[100] *Ibid.*, p. 26.

suoi versi [...] fin nelle endiadi è l'universo che gli appare scomposto [101].

Assai meno rilevante, rispetto ai tre testi, di cui ora abbiamo parlato, è il brevissimo saggio di Salvatore Quasimodo, intitolato *Petrarca e il sentimento della solitudine* [102], che apparve nel 1945. Per Quasimodo, il sentimento della solitudine è « la condizione assoluta dei *Rerum vulgarium fragmenta* e in parte dei *Trionfi* » [103]. Nella solitudine infatti « matura il dominio della memoria », che permetterà al Petrarca di intessere un lungo colloquio « col suo tempo ritrovato, con la morte » [104]. Tra i poeti latini, il solo Virgilio lo spinge talvolta al canto e sul piano di un'emulazione virgiliana è forse da riportare l'ambizione per un poema epico. Ma, essendo estranea alla natura del Petrarca « la possibilità d'una proiezione oggettiva del mondo » [105], egli, secondo Quasimodo, resta sempre un lirico anche quando, come nell'*Africa*, tenta la poesia epica.

Tra i poeti più giovani, appartenenti alla « terza generazione », Mario Luzi, in uno scritto del '45, dal titolo *L'inferno e il limbo* [106], molto importante anche per capire una svolta decisiva della sua poesia, rinveniva in Petrarca la figura emblematica della tragica condizione dell'uomo moderno, che, considerando la « soffe-

[101] *Ibid.*, p. 18.
[102] In S. Quasimodo, *Il poeta e il politico e altri saggi*, Milano 1967, pp. 113-120.
[103] *Ibid.*, p. 114.
[104] *Ibid.*, p. 118.
[105] *Ibid.*, p. 115.
[106] In M. Luzi, *L'inferno e il limbo*, Milano 1964, pp. 16-25.

renza » non più come un « episodio », cioè come « un mezzo e non un fine », ma semplicemente come un momento assoluto, intemporale dell'esistenza, « desidera una salvezza fondata sulla qualità del proprio dolore » [107]. L'unica felicità possibile diventa allora quella del rimpianto, l'unica consolazione quella della memoria. Il Petrarca, per primo, « ci introduce in un regno dove il dolore è eterno, non limitato a un'accezione, a un momento dialettico dell'essere; ovvero limitato soltanto a ritroso, dalla felicità possibile nella memoria » [108]. Nasce con lui « un nuovo personaggio, circolare e concluso », nel quale la realtà si può ritrovare « in segni e in simboli, attenuata nel rilievo, stampata, appiattita ma proprio per questo straordinariamente rafforzata nei contorni e nelle virtù dei significati » [109].

Questo fatto è carico di conseguenze per la nostra letteratura, che « procede piuttosto da Petrarca che da Dante », perché se da un lato « essa non potè più separarsi da un grado di estrema maturità, raggiunto di colpo, bruciando le tappe », dall'altro dovette « procedere di là dove il mondo si era già rinchiuso, negato, o per lo meno allontanato in un fantasma dello spirito » [110]. « Accettando Petrarca — continuava Luzi — la nostra letteratura si trovò fin dai suoi inizi a compiere delle capitali e definitive rinunzie. Esse riflettono in apparenza il mondo della materia e della quantità e a prima vista aumentano il dominio e la purezza dello spirito, il quale non riconosce più altro oggetto che

[107] *Ibid.*, p. 17.
[108] *Ibid.*, p. 20.
[109] *Ibid.*, p. 21.
[110] *Ibid.*, p. 22.

la propria solitudine e il proprio sistema circolare e chiuso »[111]. Dopo Petrarca, tutta la poesia italiana, anche al di fuori dell'ambito del petrarchismo, è stata privata « dell'orgoglio della scoperta, dei contatti più freschi e magari più bruschi dell'anima con le circostanze episodiche della vita e, volendo ancora estendere il termine, con l'inferno »[112].

Deriva da ciò, secondo il poeta, la riluttanza di fronte alla narrazione, quel senso di « esilio spirituale », così caratteristico della lirica italiana, che non potè sfruttare « l'inesauribile ricchezza, le infinite possibilità di modi poetici aperte da Dante », perché ben presto esse furono « richiuse, sigillate in un unico registro, in una musica uniforme e continua che appartiene ormai unicamente allo spirito »[113]. Anche un confronto tra la metrica « ricchissima di combinazioni ritmiche di Dante » e quella del Petrarca « non meno varia e ricca, ma sempre inventata all'interno di un suono generale che non è più quello della voce umana, ma quello di un moto spirituale continuo, chiuso e segreto », ribadisce l'enorme distanza che esiste tra i due poeti, facendo apparire l'universo petrarchesco « straordinariamente concluso »[114].

Un altro poeta della « terza generazione », Piero Bigongiari, in un articolo-recensione del 1946[115] a una

[111] *Ibid.*.
[112] *Ibid.*, p. 23.
[113] *Ibid.*.
[114] *Ibid.*, p. 24. Di Luzi si veda anche il recente intervento su Petrarca, *Padre mite e dispotico*, in « L'Approdo letterario », a. XX, n. 66, 1974, pp. 3-7, poi in AA.VV., *Francesco Petrarca nel VI centenario della morte*, cit., pp. 49-55.
[115] P. Bigongiari, *Il senso della lirica italiana*, in *Il senso della lirica italiana*, Firenze 1952, pp. 80-102.

antologia della *Lirica italiana*, curata da Massimo Bontempelli, così scriveva :

> Petrarca da tanto è la nostra lettura, noi contemporanei abbiamo riportato il suo libro tra i testi essenziali, tra i *livres de chevet*, disancorandolo dal romanzo fermo e irripetibile dei petrarchisti [...]. La sua lezione stilistica è centrale nella storia dello spirito poetico contemporaneo[116].

Nello stesso tempo però notava che « una lettura di Petrarca, aperta, nostra, deve essere ancora fatta [...]. Ne abbiamo fatto solo degli assaggi »[117]. La soluzione di lettura, che proponeva Bigongiari, era tesa a restituire alla bloccata emblematicità della lirica petrarchesca la nozione di « moto », « che è agitazione interiore dinanzi all'imprendibile realtà » :

> dobbiamo dare la sua giusta individualità a ogni singolo componimento poetico, e dobbiamo sciogliere il flusso che corre tra ognuno di essi, che per noi è un po' come coagulato sotterraneamente dalla luce che sopra vi splende e lo tiene fisso nella sua magia[118].

E nell'interpretazione puntuale, condotta sui versi della canzone *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina*, il critico metteva in rilievo « l'amplificazione del moto » e nello stesso tempo « il rallentamento ciclico », che lì si operava, essendo l'apparente oggettività tutta trasposta « in una prospettica interna, continuamente cangiante [...] a seconda che il sole dell'anima sia alto nel cielo o basso in una luce di tramonto »[119].

[116] *Ibid.*, p. 96.
[117] *Ibid.*.
[118] *Ibid.*, p. 97.
[119] *Ibid.*, p. 98.

I saggi di Luzi e di Quasimodo ci introducono già, in un certo senso, nel clima culturale del dopoguerra, dal quale quegli scritti non sono distanti nemmeno cronologicamente, essendo stati pubblicati entrambi nel '45. Luzi, come s'è visto, aveva messo in rilievo l'incapacità del Petrarca di uscire dal circolo chiuso della propria personale esperienza. Quasimodo aveva sottolineato l'incoercibile tendenza della poesia petrarchesca alla lirica piuttosto che all'epica, anche quando l'intento era epico. Questi furono sostanzialmente i motivi del rifiuto del modello petrarchesco anche da parte della poesia neorealista, la quale, in polemica con le esperienze più recenti, ambiva a farsi espressione non più di raffinati stati d'animo individuali, ma di drammatici sentimenti collettivi, tendeva cioè a ritrovare una dimensione corale, epica, respingendo la pura effusione lirica. Analogamente a quanto era accaduto al tempo della prima « Voce », frequenti erano invece i richiami all'alta lezione di Dante. E proprio l'esempio da lui offerto di poesia « sociale » veniva indicato da Quasimodo, nel *Discorso sulla poesia* del 1953, pubblicato in appendice a *Il falso e il vero verde,* come « il punto 'legale' di partenza per i nuovi poeti » e veniva proposto « per dimenticare Petrarca e le sue ossessive cadenze rispecchiate nel poco spazio assegnatogli dal sentimento » [120].

* * *

Per tornare a Ungaretti, è noto che il tratto più evidente di novità che caratterizza il *Sentimento del*

[120] S. Quasimodo, *Discorso sulla poesia,* in *Il poeta e il politico e altri saggi,* cit., p. 45.

Tempo nei confronti dell'*Allegria* consiste nel recupero della maggiore tradizione lirica italiana, che, sul piano ritmico-metrico, si manifesta nella graduale sostituzione dei versi tradizionali (endecasillabi, novenari, settenari) al « versicolo » e, sul piano sintattico, nel ritorno progressivo a un discorso organico, ricostruito nel ritmo e nella frase [121]. Le motivazioni ideali, culturali e psicologiche di questa importante operazione di recupero vennero chiaramente espresse dallo stesso Ungaretti in un brano, ormai famoso, di un articolo del 1935, apparso sulla « Gazzetta del Popolo », poi riportato in *Ragioni di una poesia,* nel quale si legge:

> Le mie preoccupazioni in quei primi anni del dopoguerra — e non mancavano circostanze esterne a farmi premura — erano tutte tese a ritrovare un ordine, un ordine anche, essendo il mio mestiere quello della poesia, nel campo dove, per vocazione, mi trovo più direttamente compromesso. In quegli anni non c'era chi non negasse che fosse ancora possibile, nel nostro mondo moderno, una poesia in versi. Non esisteva un periodico, nemmeno il meglio intenzionato, che non temesse, ospitandola, di disonorarsi. Si voleva prosa: poemi in prosa! La memoria a me pareva, invece, un'ancora di salvezza: io rileggevo umilmente i poeti, i poeti che cantano. Non cercavo il verso di Iacopone, o quello di Dante, o quello del Petrarca, o quello di Guittone, o quello del Tasso, o quello del Caval-

[121] A questo proposito così scriveva Alfredo Schiaffini: « Nell'opera di Ungaretti, alla disgregazione dell'*Allegria* ha fatto seguito, già col *Sentimento del Tempo,* la consapevole tendenza (vista bene dal Bocelli) a restaurare la parola poetica in una sintassi organica d'impronta leopardiana e petrarchesca, e a riedificare i versicoli in versi robustamente cadenzati [...] e inseriti in uno schema strofico. In tale restauro, si tramanda, benchè per l'innegabile tramite della lezione impartita dal Simbolismo francese, il senso lievitante e austero della finitezza artistica e della tradizione, di così alta nobiltà, del nostro linguaggio » (A. Schiaffini, *Ungaretti nella storia della forma poetica,* in « Letteratura », a. V, nn. 35-36, sett.-dic. 1958, p. 107).

canti, o quello del Leopardi: cercavo in loro il canto. Non era l'endecasillabo del tale, non il novenario, non il settenario del talaltro che cercavo: era l'endecasillabo, era il novenario, era il settenario, era il canto italiano, era il canto della lingua italiana che cercavo nella sua costanza attraverso i secoli, attraverso voci così numerose e così diverse di timbro e così gelose della propria novità e singolari ciascuna nell'esprimere pensieri e sentimenti: era il battito del mio cuore che volevo sentire in armonia con il battito del cuore dei miei maggiori di questa terra disperatamente amata. Nacquero così, dal '19 al '25, *Le Stagioni, La Fine di Crono, Sirene, Inno alla Morte,* e altre poesie nelle quali, aiutandomi quanto più potevo coll'orecchio e coll'anima, cercai di accordare modernamente un antico strumento musicale che fu *in seguito,* bene o male, adottato da tutti [122].

Alla ricerca di un « ordine » nella tradizione classica, negli anni attorno al '20, erano anche altri protagonisti della cultura europea del Novecento. Sempre Ungaretti, più tardi, parlando della propria poesia, seppe acutamente centrare quel clima in una lucidissima e dettagliata descrizione: in pittura Picasso « scopre » Pompei, Raffaello e Ingres, e da noi Carrà, superato il futurismo e tentata l'avventura metafisica con De Chirico, guarda a Giotto come al suo ideale maestro; nella musica Stravinski « incomincia a soggiogare l'impeto ricorrendo all'esempio dei grandi compositori di musica del Sei-Settecento »; in letteratura Apollinaire « scrive *La Jolie Rousse* e sente che il momento era giunto di porre termine al dissidio tra tradizione e invenzione, tra ordine ed avventura », e Paul Valéry, che intanto va emergendo al posto delle avanguardie, con *La Jeune Parque* « stupisce per la musica verbale che da miracoli di metrica si innalza alla pura architettura »; in Italia riviste come « La Ronda » e « Valori Plastici » sono gli organi banditori della necessità di un ritorno, nelle lettere come nelle arti, ai grandi modelli del passato [123].

[122] G. Ungaretti, *Riflessioni sulla letteratura* [1935], in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi,* a cura di M. Diacono e L. Rebay, Milano 1974, p. 275. Il brano citato figura anche in *Ragioni di una poesia* [1949], *ibid.,* p. 752, e anche in G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie,* Milano 1969, p. LXXII.

Ma non fu certo il tentativo di seguire una tendenza, largamente diffusa, della cultura di quel tempo che spinse Ungaretti alla « riscoperta » della tradizione italiana. L'operazione da lui intrapresa rispondeva a una più intima esigenza di ricercare le origini più vere della sua cultura e del suo essere, e di placare, « riconoscendosi » in una tradizione culturale precisa, quel sentimento di solitudine e di isolamento, che, sul piano esistenziale come su quello artistico, lo tormentava da quando, abbandonata Alessandria d'Egitto, si era trovato, « africano a Parigi », alla ricerca di una patria e di una cultura.

D'altra parte il ripensamento della tradizione italiana era stato già compiutamente preannunciato da Ungaretti fin dal 1919, quando cioè l'esperienza dell'*Allegria* si era appena conclusa. In un articolo di quell'anno difatti, intitolato *Verso un'arte nuova classica* [124], egli trovava nella storia della lirica italiana due soli siste-

[123] G. Ungaretti, *Ungaretti commenta Ungaretti* [1963], in *Saggi e interventi,* cit., pp. 815-828. I passi citati si trovano a pp. 824-825.

[124] In *Saggi e interventi,* cit., pp. 13-16. L'articolo, nelle intenzioni di Ungaretti, doveva costituire la prefazione alla seconda edizione de *Il Porto Sepolto,* uscito poi col titolo di *Allegria di naufragi* e senza alcuna prefazione.

mi poetici di riferimento, quelli di Petrarca e di Leopardi : « ... dal Petrarca, — scriveva Ungaretti — le esperienze occorse e tesoreggiate, in cinque secoli, non si trasmutano in poesia che coll'apparizione del Leopardi »[125]. Dal Leopardi al Novecento non era lecito, secondo il poeta, annoverare nessuna novità di rilievo nel campo dell'arte, perché dopo l'esperienza leopardiana « procedette naturalmente un'epoca di sfacelo e di esageramenti »[126]. In tal modo Ungaretti liquidava, in un colpo solo, tutta la letteratura del Decadentismo e della crisi e la complessa avventura delle avanguardie, e in particolare del futurismo, a cui accennava polemicamente parlando di « rumori in libertà ». E non a caso, alla fine del suo scritto, tra i letterati e gli artisti, ai quali andava la sua gratitudine, citava, accanto a Papini e Soffici, il pittore Carlo Carrà, che aveva già ripudiato il futurismo, e Vincenzo Cardarelli, la cui frequentazione, concludeva Ungaretti, non gli era stata « di lieve ausilio »[127].

Petrarca e Leopardi resteranno da allora costantemente al centro della riflessione teorica ungarettiana[128]

---

[125] *Ibid.*, p. 13.
[126] *Ibid.*, p. 14.
[127] *Ibid.*, p. 16.
[128] Sul rapporto Ungaretti-Petrarca cfr. anche L. Rebay, *Le origini della poesia di Giuseppe Ungaretti*, Roma 1962, pp. 26-33; A. Noferi, *Postilla. Alcuni rilievi sulla presenza del Petrarca nella poesia di Ungaretti*, in *Le poetiche critiche novecentesche*, cit., pp. 392-399; M. Boni, *Ungaretti e Petrarca con altre occasioni critiche*, Bologna 1976, pp. 69-98; O. Macrì, *Il simbolismo nella poetica di G. Ungaretti*, in AA.VV., *Atti del Convegno Internazionale su Giuseppe Ungaretti*, Urbino 1981, tomo I, pp. 201-231, in particolare le pp. 225-230; M. Petrucciani, *La discesa nella memoria, il pilota innocente, Ungaretti e Virgilio (Altri prolegomeni a La Terra Promessa)*, *ibid.*, pp. 597-637; C. Ossola, *Giuseppe Ungaretti*, Milano 1982², in particolare le pp. 293-306.

e ad essi, soprattutto al secondo[129], saranno dedicati dal 1943 in poi numerosi saggi che derivano dalle lezioni e dai corsi universitari. Ma vari accenni a questi due poeti si trovano anche negli scritti degli anni Venti e Trenta. Si legga, ad esempio, questo significativo brano, tratto da un articolo del '24, sul senso da attribuire alla tradizione, rappresentata esemplarmente dal Petrarca, del quale si mette in evidenza, come tratto distintivo, la « misura » :

> In questi ultimi anni s'è diffusa in Italia un'idea assai singolare del classicismo. Non s'intende il nostro patrimonio letterario, i buoni testi, sulla scorta dei quali, chi peggio e chi meglio, s'è imparata la grammatica, neppure un'interpretazione greco-latina della realtà : s'intende una particolare idea della perfezione. Pensando a Petrarca, si ha in mente un fatto mirabile di misura, nel quale le diverse parti, moderandosi a vicenda, esulino. Non il grado d'umanità raggiunto, la filosofia contenuta, la vicenda rappresentata, gli accorgimenti tecnici, la prodezza fantastica, ma un'alta luce che da tutto ciò emana, l'aleggio dell'inesprimibile ci rapisce[130].

Già nel '26 poi Ungaretti sottolineava l'importantissima funzione svolta dal Petrarca, che « ha influenzato — scriveva — la poesia moderna sino al romanticismo, con Mallarmé e Valéry »[131]. E nello stesso anno, nel

---

[129] Sul rapporto Ungaretti-Leopardi cfr. F. Di Carlo, *Ungaretti e Leopardi*, Roma 1979, a cui si rimanda per la bibliografia specifica, riportata alle pp. 244-272. Negli *Atti del Convegno Internazionale su Giuseppe Ungaretti*, cit., cfr. inoltre F. Di Carlo, *Ungaretti tra classicismo e rondismo : l'esempio di Leopardi*, tomo II, pp. 969-976; A. Dolfi, *Ungaretti e la « memoria immemore » leopardiana*, *ibid.*, pp. 987-999; O. Sobrero, *Ungaretti e l'Infinito di Leopardi*, *ibid.*, pp. 1353-1358.
[130] G. Ungaretti, *Esordio* [1924], in *Saggi e interventi*, cit., p. 62.
[131] G. Ungaretti, *L'esportazione letteraria* [1926], *ibid.*, p. 141.

fondamentale scritto *Innocenza e memoria,* faceva iniziare proprio dall'autore del *Canzoniere* la storia di una poesia che cessa di essere « verbo del Signore » e si trasforma in parola dell'uomo, della storia, recuperando il valore della « memoria » :

> A poco a poco nasce il sospetto che quel soprannaturale non sia che immagine della natura. Mettiamo che il sospetto sia nato col Petrarca. Da quel momento non s'è più pensato che Dio si facesse natura perché l'uomo, a suo agio, lo potesse interpretare. La poesia cessò d'essere verbo del Signore. Ogni oggetto tornò a prendere, insieme all'uomo, il suo carattere di creatura, e la divinità, allontanatasi, tornò ad essere l'inconoscibile. Apparizioni della memoria venivano in luce dalla natura contemplata, e la poesia si esauriva in un giuoco di riflessi. L'uomo s'era chiuso nella sua profondità, la memoria [132].

Ben a ragione perciò, nel 1929, polemizzando con un anonimo recensore, Ungaretti poteva rivendicare la sua priorità nel segnalare l'« attualità » del Petrarca, insieme al modo affatto originale da lui seguito di « tornare » a quel classico, che non consisteva certo nella ripresa pura e semplice di modi e cadenze letterali, ma in « quello di scoprire l'arte insuperabile colla quale il Petrarca risolve gl'infiniti problemi proposti dal rapporto tra contenuto e forma » [133].

Anche nella *Nota* al *Sentimento del Tempo* Ungaretti confermava le sue predilezioni nell'ambito della tradizione italiana : « Quando mi posi al lavoro del *Sentimento* due poeti erano i miei favoriti : ancora il Leopardi e Petrarca » [134]. Entrambi, scriveva, si erano tro-

[132] G. Ungaretti, *Innocenza e memoria* [1926], *ibid.*, p. 132.
[133] G. Ungaretti, *Risposta all'anonimo* [1929], *ibid.*, p. 204.
[134] G. Ungaretti, *Nota* al *Sentimento del Tempo,* in *Tutte le poesie,* cit., p. 531.

vati davanti ad una civiltà in crisi, ma mentre il Leopardi « ha sentito che la durata d'una civiltà, della civiltà alla quale si sentiva legato, era giunta al suo ultimo punto », in cui anche le forme perivano e una lingua assumeva coscienza del proprio invecchiamento, il Petrarca «s'era trovato in una situazione diversa, s'era trovato di fronte a una letteratura antica, quella dei classici, che occorreva, per dare radici a lingue vive, inserire nel movimento di tali lingue. Non si trattava di ritrovare una continuità storica, ma semplicemente di fondare una lingua nuova su basi provate » [135].

Il motivo della « riesumazione » di una lingua ritorna altre volte a proposito del Petrarca. Ecco cosa scrive Ungaretti nel *Secondo discorso su Leopardi* :

> E, se il Petrarca dava sopratutto importanza ai suoi versi latini [...] era perché considerava i suoi tempi rimbarbariti, e che avessero perduto memoria d'un sapere. Noi sappiamo come, per merito del Petrarca, i volgari d'Europa s'arricchirono di colpo, di tale sapere. Una lingua riesumata: ecco il miracolo del *Canzoniere.* Una lingua riesumata nelle pulsazioni ingenue d'una lingua nuova, una lingua nuova nella quale l'infinito si rifletteva al pensiero accrescendosi di colpo d'una luce di migliaia d'anni umani d'esperienza; d'una luce antica. L'italiano di colpo diventava per merito del Petrarca una lingua antica, uno scaltrito eloquio e tale da servire di modello alle lingue dell'adolescente Europa [136].

Se questo passo si confronta ora con altro brano di *Ragioni di una poesia,* ci si accorgerà della stretta analogia che Ungaretti stabilisce tra la situazione in cui

[135] *Ibid.*
[136] G. Ungaretti, *Secondo discorso su Leopardi* [1950], in *Saggi e interventi,* cit., p. 452.

era venuto a trovarsi il poeta trecentesco e la sua[137] :

> Non si trattava più d'intendere la misura come mezzo per chiarirsi il sentimento del mistero : ma di spalancare gli occhi spaventati davanti alla crisi d'un linguaggio, davanti all'invecchiamento d'una lingua, cioè al minacciato perire d'una civiltà — si trattava di cercare ragioni di una possibile speranza nel cuore della storia stessa : di cercarle, cioè, nel valore della parola[138].

Anche Ungaretti dunque, come il Petrarca, s'era trovato di fronte a una civiltà in crisi (e in crisi era realmente un mondo appena uscito dalla tragica esperienza d'un sanguinoso conflitto e in preda ai foschi sussulti del dopoguerra) e, come l'antico poeta, aveva dato una soluzione rettorica al « minacciato perire d'una civiltà », incominciando dal recupero delle strutture linguistiche e poetiche, « cercando le ragioni di una possibile speranza nel valore della parola ». Ma, e qui sta la sostanziale novità del *Sentimento* rispetto alla prima raccolta, non è più la parola preistoricamente vergine dell'*Allegria*, che ricerca il poeta. A quella ipotesi infatti Ungaretti « è venuto sostituendo man mano il concetto che non si dà purezza al di fuori della storia, del tempo : la sola possibile [...] è quella che si conquista 'dentro' il tempo, contaminata e affaticata per un lungo ordine di secoli »[139]. E come il Petrarca aveva

[137] Giustamente L. Anceschi fa notare che « anche quando parla di altri poeti, Ungaretti parla in modi di rara immedesimazione dei problemi della sua poesia » (L. Anceschi, *Le poetiche del Novecento in Italia*, Torino 1972[4], p. 196).

[138] G. Ungaretti, *Ragioni di una poesia*, in *Saggi e interventi*, cit., p. 753.

[139] S. Ramat, *Ungaretti : notizia e testimonianza*, in « Forum italicum », vol. VI, n. 2, giugno 1972, p. 269.

inglobato nella sua opera in volgare tutto uno straordinario patrimonio culturale, quello del mondo classico, soprattutto latino, così Ungaretti cerca di far rivivere nella sua poesia, « accordando modernamente un antico strumento musicale », la plurisecolare esperienza della tradizione lirica italiana.

Sul piano del linguaggio la presenza della tradizione nel *Sentimento del Tempo* fa sì che il lessico sia complessivamente più uniforme e meno innovatore rispetto a quello dell'*Allegria*[140]. La funzione semantica fondamentale, che nella prima raccolta era affidata prevalentemente al nome e al verbo, qui viene ricoperta dall'aggettivo, soprattutto a causa dei suoi accostamenti rari col sostantivo. Ma, come fa rilevare giustamente lo Spezzani, alcuni accostamenti d'impronta più tradizionale rivelano una minore « latitudine » semantica, « dovuta alla 'cristallizzazione' letteraria dell'aggettivo, alla sua usura nella nostra tradizione poetica »[141]. A conferma di questa affermazione, elenchiamo una serie di combinazioni (aggettivo-sostantivo e il semplice aggettivo) d'evidente impronta petrarchesca : « astro desioso » (p. 105), « corpo acerbo » (p. 108), « vane corse » (p. 108), « seno casto » (p. 110), « grazie acerbe » (p. 110), « altiera » (p. 110), « fuggitivo tremito » (p. 115), « fuggitiva » (p. 121), « salma vana » (p. 130), « leggiadro seno » (p. 162), « tristi fati » (p. 177)[142].

[140] Sul linguaggio di Ungaretti cfr. in particolare, oltre al citato articolo di A. Schiaffini, J. Gutia, *Linguaggio di Ungaretti*, Firenze 1959, e P. Spezzani, *Per una storia del linguaggio di Ungaretti fino al Sentimento del Tempo*, in AA.VV., *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, cit., pp. 91-160.

[141] P. Spezzani, *Per una storia del linguaggio di Ungaretti* ..., cit., p. 133.

[142] Le citazioni delle poesie ungarettiane sono tratte da *Vita d'un*

Anche il verbo, nella seconda raccolta di Ungaretti, « perde quasi completamente il valore energico e spesso deformante che aveva nell'*Allegria* e presenta, assai più del nome, un'impronta tradizionale »[143]. Ecco uno spoglio di verbi che ci sono sembrati derivare direttamente dall'esperienza linguistica del Petrarca : « le luceva » (p. 108), « s'abbagliava » (p. 110), « errando » (p. 114), « erra » (p. 128), « vagherai » (p. 140), « fiammeggiare » (p. 146), « geli » (p. 167), « punge » (pp. 170, 172), « abbagli » (p. 171), « rasserena » (p. 174).

Nella sezione del *Sentimento* dedicata agli *Inni* l'ascendenza petrarchesca, mediata da certo gusto barocco[144], si rivela attraverso la presenza di numerose parole-chiave, spesso accostate in forma d'antitesi, come per esempio : *vita-morte, durare-passare, luce-ombra, carne-anima,* e ancora *memoria, sogno, peso*. Diamo ora un elenco di raffronti testuali :

« M'hai discacciato dalla *vita*. // Mi discaccerai dalla *morte?* » (*La pietà,* vv. 20-21) : « egualmente mi spiace *morte* et *vita* » (CXXXIV, v. 13), « di questa *morte,* che si chiama *vita!* » (CCXVI, v. 13);

« Perché le apparenze non *durano?* » (*Danni con fantasia,* v. 1), « Da ciò che *dura* a ciò che *passa,* / Signore, sogno fermo, / Fa' che torni a correre un patto » (*La preghiera,* vv. 10-12): « cosa bella mortal *passa* et non *dura* » (CCXLVIII, v. 8), « come nulla qua giù diletta et *dura* » (CCCXI, v. 14), « Ai, nulla, altro che pianto, al mondo *dura!* » (CCCXXIII, v. 72);

« La vostra, lo so, non è vera *luce* » (*Danni con fantasia,* v. 22), « Siamo noi la fiumana d'*ombre,* / ... / E loro è l'*ombra* che dà peso ai nomi. // La speranza d'un mucchio d'*ombra* / E null'altro è la nostra sorte? » (*La pietà,* 2, vv. 46, 49-51), « E per la *luce* giusta, / Cadendo solo un'*ombra viola* » (*Sentimento del tempo,* vv. 1-2), « O sorella dell'*ombra,* / Notturna quanto più la *luce* ha forza, / M'insegui, morte » (*Canto primo,* vv. 1-3): « Veramente siam noi polvere et *ombra* » (CCXCIV, v. 12), « tutti in un punto passeran com'*ombra* » (*Tr. Eternitatis,* v. 66);

« O foglie secche, / *Anima* portata qua e là ... (*La pietà,* vv. 14-15), « La *carne* si ricorda appena / Che una volta fu forte. / E' folle e usata, l'*anima* » (*ibid.,* vv. 26-28), « Malinconiosa *carne* / Dove una volta pullulò la gioia, / Occhi socchiusi del risveglio stanco, /Tu vedi, *anima* troppo matura, / Quel che sarò, caduto nella terra? » (*ibid.,* 2, vv. 40-44), « Quest'*anima* / Che sa le vanità del cuore / ... / E non cerco se non oblìo / Nella cecità della *carne* » (*Dannazione,* vv. 7-8, 16-17): « Lo *spirto* è pronto, ma la *carne* è stanca » (CCVIII, v. 14), « et di questa noiosa et grave *carne* » (CCCXXXI, v. 57), « soccorri a l'*alma* disviata et frale » (CCCLXV, v. 7), « la *carne* inferma, e l'*anima* ancor pronta » (*Tr. Mortis,* II, v. 53);

« *Memoria, memoria* incessante, / Le nuvole della tua polvere / Non c'è vento che se le porti via? » (*Caino,* vv. 23-25): « o tenace *memoria,* o fero ardore » (CLXI, v. 2);

« E tu non saresti che un *sogno,* Dio? // Almeno un *sogno,* temerari, / Vogliamo ti somigli » (*La pietà,* 2, vv. 52-54): « che quanto piace al mondo è breve *sogno* » (I, v. 14), « ché quant'io miro par *sogni,* ombre et fumi » (CLVI, v. 4);

« La vita gli è di *peso* enorme » (*La preghiera,* v. 7): « *peso* terren non sia più che t'aggravi » (XCI, v. 8);

« Sono *stanco* di urlare senza voce » (*La pietà,* v. 39): « Io son sì *stanco* sotto 'l fascio antico (LXXXI, v. I), « Omai son *stanco,* et mia vita reprendo » (CCCLXIV, v. 5).

Come si può notare anche da questo nudo elenco di raffronti e di rimandi, numerosi sono i punti di contatto tra la religiosità ungarettiana e quella petrarchesca : in entrambi i poeti c'è l'aspirazione verso una trascendenza

---

uomo. Tutte le poesie, cit.. A questa edizione fanno riferimento le pagine messe tra parentesi.

143 P. Spezzani, *Per una storia del linguaggio di Ungaretti,* cit., p. 137.

144 Cfr. G. Cavalli, *Ungaretti,* Milano 1958, pp. 95-98.

liberatrice e nello stesso tempo la soggezione condizionante alla realtà sensibile; in entrambi il sentimento del continuo mutare delle cose e delle persone e la consapevolezza della fragilità dell'uomo e della vanità delle sue aspirazioni.

Echi di versi petrarcheschi si possono cogliere anche in altre liriche del *Sentimento del Tempo*:

« (In un suo *gelo altiera s'abbagliava* » (*Ricordo d'Affrica*, v. 11): « sento nel mezzo de le fiamme un *gielo* » (CXXII, v. 4), « mi punge Amor, *m'abbaglia* et mi distrugge » (CXXXIII, v. 11), « la mia dolce nemica, ch'è sì *altera* » (CLXXIX, v. 2);

« ... giunse a un prato ove / *L'ombra negli occhi* s'addensava » (*L'isola*, vv. 13-14): « Poi che *dagli occhi* miei *l'ombra* si tolse » (*Tr. Cupidinis*, 11, v. 130);

« Cogli occhi *caduti in oblio*, / Farò da guida alla felicità » (*Inno alla morte*, vv. 25-26): « et se non ài l'amate chiome bionde, / volgendo gli anni, già *poste in oblio* » (XXXIV, vv. 3-4), « — Or tu c'ai *posto* te stesso *in oblio* » (CCXLII, v. 9);

« Va la *nave*, sola / Nella quiete della sera » (*Pari a sé*, vv. 1-2): « Passa la *nave* mia colma d'oblio » (CLXXXIX, v. 1).

Dopo il *Sentimento del Tempo*, Ungaretti si dedicò ad un'intensa attività di traduzioni, le cui tappe principali sono da ricercare nell'incontro con i grandi protagonisti del Barocco europeo (da Góngora a Shakespeare a Racine), oltre che con alcuni moderni (Mallarmé, Blake, Saint-John Perse). Non è questa la sede per un'analisi dettagliata di questo non secondario capitolo dell'opera ungarettiana [145]. E' necessario però far rilevare come il ripensamento della lezione del Petrarca accompagni costantemente il poeta anche in questi esercizi di traduzione, i quali anzi rafforzarono ancora di più la sua convinzione che « la tradizione petrarchesca fosse vincolata per sempre allo sviluppo d'ogni linguaggio poetico europeo » [146]. Il tema della memoria, sul quale si accentra l'interpretazione ungarettiana del Petrarca (« il tema poetico principale del Petrarca [...] è che, dell'universo il centro è la memoria umana », dirà nel saggio espressamente dedicato all'autore del *Canzoniere*), anche qui fa da modulo interpretativo dei poeti tradotti e costituisce il nucleo centrale del discorso critico di Ungaretti.

L'accettazione dell'invito, fattogli dall'Università di San Paolo in Brasile, per la Cattedra di Letteratura Italiana, tenne Ungaretti lontano dall'Italia per ben sei anni, dal 1936 al 1942. A quel periodo, ricco solo di lavori di carattere critico, risale quasi sicuramente la composizione del saggio *Il poeta dell'oblio* [147], che fu scritto, secondo Luciano Rebay, per essere usato in uno dei corsi che il poeta tenne nell'Università brasiliana. Il saggio sul Petrarca, in realtà, se pure venne composto per questa immediata destinazione accademica, assorbe, in maniera organica e definitiva, una lunga serie di riflessioni e di meditazioni critiche, iniziate, come s'è visto, fin dal 1919. Nel saggio, che esamine-

[145] Per un esame delle traduzioni cfr. F. Portinari, *Giuseppe Ungaretti*, Torino 1967, pp. 91-105 e negli *Atti del Convegno internazionale su Giuseppe Ungaretti*, cit., si vedano i saggi di L. De Nardis, *Ungaretti traduttore di poeti francesi*, tomo I, pp. 461-466, A. Lombardo, *Ungaretti e i sonetti di Shakespeare*, *ibid.*, pp. 483-496, D. Puccini, *Ungaretti traduttore di Góngora*, *ibid.*, pp. 513-525.

[146] G. Ungaretti, *[Sulla 'Fedra' di Racine]* [1950], in *Saggi e interventi*, cit., p. 577.

[147] In « Primato », a. IV, n. 9-10, 15 maggio 1943. Ora in *Saggi e interventi*, cit., pp. 398-422. Da questo saggio è tratta anche la parte finale dell'articolo di Ungaretti, *Petrarca monumentale* [1950], *ibid.*, pp. 423-429, dedicato all'edizione continiana dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, cit..

remo più dettagliatamente insieme e in rapporto alle altre raccolte poetiche, Ungaretti, partendo da alcuni rilievi di carattere stilistico, e cioè dal confronto delle diverse soluzioni offerte dal Tasso e da Dante nella traduzione di alcuni versi virgiliani, giunge, dopo aver sottilmente analizzato l'esito petrarchesco, alla proposizione-chiave della sua interpretazione : « A questo punto, il tema poetico principale del Petrarca s'è delineato, ed è che, dell'universo il centro è la memoria umana, che l'universo si tormenta solo nell'uomo, nella notte dell'essere umano resa bella da alcune luci della memoria » [148]. L'autore passa ad esaminare successivamente le implicazioni storiche della poesia del Petrarca nello sviluppo della lirica europea :

> Che cosa non fu il *Canzoniere* per l'Europa? Fino al Tasso, fino a quando, non avendo più nulla da imparare in arte dal passato, il poeta non ebbe più da ricorrere al sapere antico se non, come Dante ai formulari teologici, per moltiplicare leggi e impedimenti alla sua retorica, nessuno ne contesta la influenza risolutiva. Ma al Barocco chi insegnò come, dalla disciplina ferrea delle convenzioni e rendendone più sublimi i rigori, l'arte si potesse liberare per violenza d'invenzione? Il maestro anche in questo fu, pare incredibile, il Petrarca [149].

E tra i debitori dell'antico poeta fa i nomi di Camões, Goethe, Leopardi, Mallarmé, oltre a quelli di Góngora, Shakespeare, Racine. Dopo aver rilevato la precisione musicale dei paesaggi petrarcheschi, Ungaretti dedica la parte conclusiva del saggio all'esame delle liriche « in morte di Laura », che costituiscono, a suo parere,

[148] *Ibid.*, p. 402.
[149] *Ibid.*, p. 410

la poesia più alta del *Canzoniere*. E qui il tema dominante è quello della « resurrezione del reale », che avviene per forza di evocazione lirica, e dell'angoscia che colpisce il Petrarca alla morte di Laura, il cui ricordo, dopo averlo teneramente consolato, gli è anche causa di tristezza perché gli rammenta l'irrimediabile decadenza del proprio corpo.

E' stato già rilevato il rapporto che esiste tra lo studio petrarchesco e le successive raccolte poetiche di Ungaretti. Rebay, in particolare, esaminando le liriche per la morte del figlio Antonietto, contenute sia nel *Dolore* sia in *Un grido e paesaggi*, ha notato « un parallelismo d'ispirazione e di svolgimenti tematici» [150] fra di esse e la parte finale de *Il poeta dell'oblio*. « Nell'evocare lo stato d'animo del Petrarca dopo la morte di Laura — scrive il critico — Ungaretti gli presta i suoi propri sentimenti di padre del morto Antonietto ». « Scrivendo *Laura*, ma pensando *Antonietto* — continua — identifica in un sottile gioco di pensiero l'una e l'altro, e quindi crea tra il Petrarca e se stesso un comune clima psicologico che gli permette di *riconoscersi* nel cantore di Laura » [151]. A dimostrazione di questa sua interessante tesi lo studioso presenta parallelamente alcuni brani del saggio e versi tratti dalle poesie per il figlio morto, affini a quelli per particolarità tematiche o stilistiche. Il lavoro già compiuto dal Rebay si può ulteriormente arricchire con alcuni precisi raffronti testuali.

In primo luogo vorremmo far notare come da Un-

[150] L. Rebay, *Le origini della poesia di Giuseppe Ungaretti*, cit., p. 27.
[151] *Ibid.*, p. 153.

garetti vien messo in risalto nel saggio il sentimento angoscioso che colpisce il Petrarca alla morte di Laura, dandogli l'impressione di essere un sopravvissuto e risvegliando in lui la coscienza « dell'irrimediabile decomporsi del proprio corpo ». « E' morta, — scrive il poeta — e la sua immortalità di ricordo ora perfetta, sveglia l'egoismo carnale del superstite. Si sente invecchiato, ha paura di morire. Un dramma s'è aperto, il senso nel petto del rodimento dei minuti, baratro aperto »[152]. Ci sembra opportuno ora citare una terzina petrarchesca, che riassume quanto è stato acutamente rilevato da Ungaretti :

> Et io *pur vivo;* onde mi doglio et sdegno,
> rimaso senza 'l lume ch'amai tanto,
> in gran fortuna e 'n disarmato legno
>
> (CCXCII, vv. 9-11).

Ma le parole usate dal poeta per descrivere lo stato d'animo del Petrarca possono, senza difficoltà, adattarsi al suo, al momento della morte del figlio. Meglio di qualsiasi altro lo esprime in versi lo stesso Ungaretti in *Gridasti : soffoco* :

> Sconto, *sopravvivendoti,* l'orrore
> Degli anni che t'usurpo,
> E che ai tuoi anni aggiungo,
> Demente di rimorso,
> Come se, ancora tra di noi mortale,
> Tu continuassi a crescere;
> Ma cresce solo, vuota,
> La mia vecchiaia odiosa...
>
> (vv. 46-53).

[152] G. Ungaretti, *Il poeta dell'oblio,* cit., p. 420.

Si veda ora come gli stessi termini, da noi sottolineati, compaiono in una frase del saggio, in un sonetto del Petrarca e in una poesia di Ungaretti, ad eloquente dimostrazione della fitta rete di rapporti che intercorrono tra i due poeti. Questa è la frase del saggio : « *E' morta Laura;* in un *lampo* abbiamo la pura misura del tempo »[153]. Questo il sonetto del Petrarca :

> Gli *occhi* di ch'io parlai sì caldamente,
> et le braccia, et le mani, e i piedi, e 'l *viso,*
> . . . . . .
> le crespe chiome d'òr puro lucente
> e 'l *lampeggiar* de l'angelico riso,
> che solean fare in terra un paradiso,
> poca polvere son, che nulla sente
>
> (CCXCII, vv. 1-2, 5-8).

Ecco infine i versi di Ungaretti :

> Nel *viso* tuo scomparso già nel teschio,
> Gli *occhi,* che erano ancora luminosi
> Solo un attimo fa,
> Gli occhi si dilatarono... Si persero...
> . . . . . .
> Poi la bocca, la bocca
> Che una volta pareva, lungo i giorni,
> *Lampo* di grazia e gioia,
> La bocca si contorse in lotta muta...
> *Un bimbo è morto...*
>
> (*Gridasti : soffoco,* vv. 3-6, 10-14).

Si osservi ancora la stretta affinità tematica e di linguaggio esistente tra una quartina del Petrarca, citata questa volta dallo stesso Ungaretti, e una strofa

[153] *Ibid.,* p. 419.

di *Gridasti* : *soffoco*. Questo è il passo de *Il poeta dell'oblio* :

A poco a poco, via via nei lunghi anni diverso d'età e d'umore, s'è distrutto, e tutta la storia del suo animo, e tutte le illusioni, e il rimpianto della grande Roma, tutto, il suo invecchiare, il suo gingillarsi, i paesaggi, le ore dei paesaggi, tutto è passato in lei, è diventato lei, ricordo :

« Tennemi Amor *anni vent'uno* ardendo,
lieto nel foco, e nel duol pien di *speme;*
poi che Madonna e 'l mio cor seco inseme
saliro al ciel, *dieci altri anni* piangendo »[154].

Questa è la strofa di Ungaretti :

Nove anni, chiuso cerchio,
Nove anni cui né giorni, né minuti
Mai più s'aggiungeranno :
In essi s'alimenta
L'unico *fuoco* della mia *speranza.*
Posso cercarti, posso ritrovarti,
Posso andare, continuamente vado
A rivederti crescere
Da un punto all'altro
Dei tuoi *nove anni*

(*Gridasti* : *soffoco*, vv. 15-24).

Un altro dei motivi dominanti del saggio e, parallelamente, delle liriche è quello della « resurrezione del reale » ad opera della poesia, alla quale viene assegnata così una funzione consolatoria : « Nel Petrarca la parola s'impregnerà di musica per la forza di resurrezione del reale che le attribuirà il poeta »[155]. Si confrontino ora i seguenti versi del Petrarca :

[154] *Ibid.*, p. 420.

Quando il soave mio fido conforto
per dar riposo a la mia vita stanca
ponsi del letto in su la sponda manca
. . . . . .
e dice : « Dal sereno
ciel empireo et di quelle sante parti
mi mossi et vengo sol per consolarti »

(CCCLIX, vv. 1-3, 9-11),

con questi di Ungaretti :

Fa dolce e forse qui vicino passi
Dicendo : « Questo sole e tanto spazio
Ti calmino. Nel puro vento udire
Puoi il tempo camminare e la mia voce.
Ho in me raccolto a poco a poco e chiuso
Lo slancio muto della tua speranza.
Sono per te l'aurora e intatto giorno »

(*Giorno per giorno*, 17),

e ancora con questi altri :

Mai, non saprete mai come m'illumina
L'ombra che mi si pone a lato, timida,
Quando non spero più . . .

(*ibid.*, 4).

Riportiamo un altro passo del saggio : « Nel *Canzoniere*, non vediamo ancora se non paesaggi e una persona idealizzata che li anima; ma in ogni paesaggio ora accanto a Laura s'affaccia la materiale debolezza d'un

[155] *Ibid.*, p. 419.

uomo »[156]. Anche nelle poesie dedicate al figlio morto s'incontrano moltissime descrizioni di paesaggi legati alla sua memoria. Meritatamente famose sono quelle della turgida e delirante natura brasiliana, che nel ricordo del poeta assume parvenze di favola :

I molti, immani, sparsi, grigi sassi
Frementi ancora alle segrete fionde
Di originarie fiamme soffocate
Od ai terrori di fiumane vergini
Ruinanti in implacabili carezze,
— Sopra l'abbaglio della sabbia rigidi
In un vuoto orizzonte, non rammenti?

(*Tu ti spezzasti*, 1, vv. 1-7).

Ecco, infine, il passo conclusivo de *Il poeta dell'oblio* :

a poco a poco, la visione dei paesaggi resa sempre più drammatica da un ricordo sempre più sovrumano, lo porta finalmente a placarsi, a ricercare l'immortalità dove veramente risiede, dove avrà ritrovato Laura, dove ritroveremo i nostri cari morti :

« Sforzati al cielo, mio stanco coraggio! »[157].

Giustamente il Rebay nota nell'ultima frase di questo brano (« dove ritroveremo i nostri cari morti »), in cui il poeta passa dalla terza persona singolare alla prima plurale « il culmine del 'riconoscimento' »[158]. Ma spie di questo sottilissimo gioco di specchi sono anche altre precise coincidenze di versi :

[156] *Ibid.*.
[157] *Ibid.*, p. 422.
[158] L. Rebay, *Le origini della poesia di Giuseppe Ungaretti*, cit., p. 32.

« Ogni altra voce è un'eco che si spegne / Ora *che una mi chiama* / Dalle vette immortali » (*Giorno per giorno*, 6); « Ma tu, ben nata *che dal ciel mi chiami* » (CCLXXX, v. 12);

« *In cielo cerco* il tuo *felice volto*, / Ed *i miei occhi* in me *null'altro vedano* / Quando anch'essi vorrà chiudere Iddio...» (*ibid.*, 7): « ... e sola pò far Morte / ch'i' torni a riveder quel *viso lieto* » (CCCXXXII, vv. 43-44), « né *li occhi miei*, che *luce altra non ànno* » (CCXLVI, v. 11), « *quella ch'io cerco*, et non ritrovo in terra » (CCCII, v. 2).

Anche ne *La Terra Promessa* s'incontrano echi profondi di suggestioni petrarchesche,[159], rivissute attraverso il filtro di più recenti esperienze liriche di derivazione gongorino-mallarmeiana[160]. In questo poema, rimasto incompiuto, Ungaretti ha dichiarato di aver voluto cantare l'autunno, « un autunno inoltrato, dal quale si distacchi per sempre l'ultimo segno di giovinezza, di giovinezza terrena, l'ultimo appetito carnale »[161]. E alla base della concezione del libro c'è appunto questo senso fatale della decadenza che investe uomini e cose, e che trova nel personaggio di Didone la sua più compiuta espressione.

[159] Per A. Seroni anzi « *La Terra Promessa* segna l'ultima manifestazione della grande tradizione petrarchista » (*Proposte per una ricerca sui 'temi' della poesia di Ungaretti*, in « Paragone », a. XXII, n. 254, 1971, p. 27). Anche G. Barberi Squarotti afferma: « *La Terra Promessa* è quindi un'altra manifestazione mirabile di quello splendido universo linguistico della tradizione che ha inizio con l'inizio stesso, aulico e 'separato', della poesia italiana, e il suo nome centrale in Petrarca : un linguaggio che non indica ma trasfigura ... » (*Alcune premesse per una descrizione del linguaggio ungarettiano*, in *Astrazione e realtà*, Milano 1960, p. 173).
[160] Per una « lettura » dell'opera attraverso queste principali direttrici di ricerca cfr. D. Valli, *La Terra Promessa e il mito della decadenza*, in *Saggi sul Novecento poetico italiano*, Lecce 1967, pp. 229-254.
[161] G. Ungaretti, *Nota* a *La Terra Promessa*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 546.

Già Leone Piccioni, in un approfondito studio condotto sulle diverse stesure dei manoscritti dell'opera, dal titolo *Le origini della « Terra Promessa »* [162], che chiudeva la raccolta ungarettiana del '50, ha messo in evidenza l'importante funzione svolta dalla poesia del Petrarca nella lunga elaborazione della *Canzone* :

> In alcune pagine dei manoscritti, accanto ai versi o a piè di pagina, note in prosa sulle ragioni e gli scopi che la composizione si prefigge. Infine, intere pagine di citazioni classiche : sono tutte di versi del Petrarca, indicate per stabilire, più che rapporti o suggerimenti di linguaggio, le ragioni e gli scopi sopraddetti, e vanno quindi considerate come fonti di indirizzo del sentimento poetico [163].

La fedeltà alla linea petrarchesca viene attestata financo nella ripresa di una delle più vecchie, complesse e gloriose forme metriche della tradizione italiana, la sestina, nella quale è composto il *Recitativo di Palinuro*. Benché l'opera sia stata pubblicata nel 1950, la prima idea della *Terra Promessa* risale a molti anni prima e la sua composizione procedette a un certo punto, dopo il ritorno di Ungaretti dal Sud-America, parallelamente a quella del *Dolore*. Come nella precedente raccolta, è dunque facile riscontrare parallelismi e analogie con il saggio sul Petrarca. In particolare, alcuni vocaboli, che colpiscono il poeta, perché ripetutamente usati dal Petrarca, ritornano insistentemente nei suoi stessi versi. E' il caso di « luce », su cui Ungaretti nota : « 'Luce', e la parola volge dentro di sé come un universo, e non solo per gusto d'elegante maniera la sorteggia per la rima, quattro volte cambiandole senso . . . » [164]. Ecco gli esempi di Ungaretti :

> E le stanchezze onde *luce* fu il mondo
> (*Canzone*, v. 4)
> Per la *luce* o per tenebra, o altro tempo
> (*ibid.*, v. 41)
> Schiudendosi sorpresa nella *luce*
> (*Cori descrittivi di stati d'animo di Didone*, V, v. 8)
> Per patirne la *luce*
> (*ibid.*, XIV, v. 1)
> E nel silenzio restituendo va,
> A gesti tuoi terreni
> Talmente amati che immortali parvero,
> *Luce*
> (*Segreto del poeta*, vv. 10-13).

Anche « occhi » è una parola che, avendo nel sistema linguistico petrarchesco un posto di particolare rilievo, non poteva sfuggire al poeta :

> Non per applicare la statistica anche alle cose della poesia, ma sono moltissime le volte che il Petrarca parla d'occhi. E' un'ossessione. E' parola usata come se volesse con essa dare fondo al vocabolario [165],

e più avanti : « Occhi, nient'altro che memoria, ma tanta memoria, tanta sollecitazione di memoria...» [166]. In Ungaretti questa parola, resa così banale dalla lunga usura nella nostra tradizione poetica, « viene riportata al suo stato [. . .] verginale e primitivo, scrostata da ogni banalità, da ogni storica usura e messa in contatto im-

[162] In G. Ungaretti, *Tutte le poesie*, cit., pp. 427-464.
[163] *Ibid.*, p. 434.

[164] G. Ungaretti, *Il poeta dell'oblio*, cit., p. 403.
[165] *Ibid.*, p. 406.
[166] *Ibid.*, p. 407.

mediato e segreto con l'elemento originario d'ogni memoria, d'ogni colore, d'ogni rilievo sentimentale : la luce»[167]. Anche in lui sono innumerevoli le volte che questo vocabolo viene usato :

Non distrarrò da lei mai l'*occhio* fisso
(*Canzone*, v. 30)
Nulla contengono di più i nostri *occhi*
(*Cori descrittivi* ..., VIII, v. 3)
Antica notte che sugli *occhi* porto
(*ibid.*, IX, v. 5)
Per partirne la luce,
Gli sguardi tuoi, che si accigliavano
Smarriti ai cupidi, agl'intrepidi
Suoi *occhi* che a te non si soffermerebbero
Mai più, ormai mai più.

Per patirne l'estraneo, il folle
Orgoglio che tuttora adori,
A tuoi torti con vana implorazione
La sorte imputerebbero
Gli ormai tuoi *occhi* opachi, secchi;
Ma grazia alcuna più non troverebbero,
Nemmeno da sprizzarne un solo raggio,
Od una sola lacrima,
Gli *occhi* tuoi opachi, secchi,

Opachi, senza raggi
(*ibid.*, XIV)
D'àugure sciolse l'*occhio* allora emblema
(*Recitativo di Palinuro*, v. 19)
Struggeva gli *occhi* crudeltà mortale
(*ibid.*, v. 33).

[167] D. Valli, *La Terra Promessa e il mito della decadenza*, cit., p. 247.

Il *Taccuino del Vecchio*, pubblicato nel 1960, prosegue direttamente il lavoro della *Terra Promessa*, della quale Ungaretti, pur rifiutando l'intenzionale schema narrativo, adotta le principali soluzioni stilistiche. I ventisette frammenti degli *Ultimi cori per la Terra Promessa*, che costituiscono il nucleo del volume, sono una sorta di ricapitolazione generale dei motivi-base della poesia ungarettiana, visti nella nuova, disincantata dimensione della vecchiaia. Ed ecco il motivo fondamentale del tempo, che riemerge dalla lontana stagione del *Sentimento*, o quello della morte, « ora intesa come semplice motivo di fisica paura per il vecchio, ora intesa come profondo motivo liberatore per l'animo fiducioso e come obiettivo finale per il poeta in contemplazione del proprio destino di uomo »[168], o ancora quello dell'amore, che da sensuale è diventato mentale. Riaffiora anche, nel *Taccuino*, una simbologia ben nota al lettore dell'*Allegria* e del *Sentimento del Tempo* : il « deserto », l'« oasi », il « capitano », il « profugo ». Le scelte stilistiche di quest'opera devono essere riportate ancora una volta entro l'alveo petrarchesco e mallarmeano, che è la vera struttura portante della poesia di Ungaretti maturo e « vecchio »[169]. Naturalmente il Petrarca, da lui preferito, in questa fase della sua vita, è quello che, giunto anch'egli alla fine della propria esistenza terrena, riflette in termini di portata universale sui grandi temi della morte, del tempo, della divinità, il Petrarca insomma dei toni sommessi delle poesie « in morte di Laura » e degli ultimi *Trionfi*.

[168] M. Forti, *Il Taccuino del Vecchio*, in *Le proposte della poesia e nuove proposte*, Milano 1971, p. 118.
[169] Per ulteriori riscontri tra la poesia petrarchesca e le ultime raccolte ungarettiane cfr. A. Noferi, *Postilla. Alcuni rilievi sulla presenza del Petrarca nella poesia di Ungaretti*, cit..