



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Filologia e Letteratura Italiana
ordinamento ex DM 270/2004

Tesi di Laurea Magistrale

Interpretazioni del diario in versi nella poesia italiana del Novecento

Relatore

Prof. Tiziano Zanato

Correlatrici

Prof.ssa Michela Rusi

Prof.ssa Silvana Tamiozzo Goldmann

Laureanda

Chiara Benes

Matricola 864586

Anno Accademico

2021/2022

SOMMARIO

INTRODUZIONE	2
CAPITOLO PRIMO	8
1.1 Struttura e temi dell'opera	8
1.2 Lo stile e l'elaborazione del <i>Porto Sepolto</i>	15
1.3 Il diarismo del <i>Porto Sepolto</i>	19
CAPITOLO SECONDO	25
2.1 Struttura e temi dell'opera	25
2.2 <i>Diario d'Algeria</i> : due edizioni a confronto	32
2.3 Il diarismo del <i>Diario d'Algeria</i>	38
CAPITOLO TERZO	44
3.1 Struttura e temi dell'opera	44
3.2 <i>Il taccuino del vecchio</i> : stile e collocazione	51
CAPITOLO QUARTO	55
4.1 <i>Serie ospedaliera (1963-1965)</i>	55
4.2 Elementi di diarismo in <i>Serie Ospedaliera</i>	63
4.3. <i>Documento (1966-1973)</i>	65
4.4 Elementi di diarismo in <i>Documento</i>	73
CAPITOLO QUINTO	77
5.1 <i>Diario del '71 e del '72</i> : i temi dell'opera	77
5.2 Architettura e stile del <i>Diario del '71 e del '72</i>	86
5.3 Elementi di diarismo nel <i>Diario del '71 e del '72</i>	89
5.4 <i>Quaderno di quattro anni</i> : i temi dell'opera.....	92
5.5 Architettura e stile del <i>Quaderno di quattro anni</i>	100
5.6 Elementi di diarismo nel <i>Quaderno di quattro anni</i>	103
CONCLUSIONI	106
BIBLIOGRAFIA	111

INTRODUZIONE

Il presente lavoro di tesi si configura come un esame delle interpretazioni del genere “diario in versi” in alcuni dei poeti italiani del Novecento. Lo spunto per questa ricerca è nato dalla frequenza di un corso sulle *Occasioni* di Eugenio Montale: nelle lezioni introduttive, che inquadravano la biografia e le opere del poeta ligure, mi ha molto colpito la vicenda letteraria del *Diario Postumo*,¹ di quelle ottantaquattro poesie per le quali Montale avrebbe disposto una pubblicazione postuma e centellinata, sei liriche l’anno per undici anni – salvo la sorpresa di trovare ben diciotto poesie nell’ultima busta, aperta nel 1996. Ma dal “caso filologico” del *Diario Postumo* che tanto ha diviso la critica è generata poi una domanda: esistono altri diari poetici nella letteratura italiana? Quali opere si possono inquadrare in questo genere? Sembrava un sentiero di ricerca interessante. Ho così iniziato a cercare i contributi della critica su questo argomento.

In particolare si sono rivelati fondamentali due saggi che hanno fornito i primi elementi entro cui individuare i tratti salienti del diario poetico: *Genealogia di una forma di genere: Pianissimo di Sbarbaro come diario poetico* di Stefano Ghidinelli;² e *Il diario in versi. Appunti preliminari per lo studio di un “genere” poetico novecentesco* di Massimo Gezzi.³

L’articolo di Ghidinelli traccia, nella prima parte, degli «appunti sul diario come genere poetico»,⁴ per poi applicare questa categoria alla raccolta *Pianissimo* di Camillo Sbarbaro. Ghidinelli si avvale di un precedente decisamente autorevole: era già stato Pier Vincenzo Mengaldo, infatti, a parlare di “genere novecentesco del diario lirico” per la raccolta del poeta di Santa Margherita Ligure. Tuttavia Ghidinelli nota come nella critica letteraria non ci sia ancora una precisa identificazione di cosa sia un “diario poetico”, e prova quindi ad identificarne i tratti salienti.

Innanzitutto la scrittura in versi presuppone da parte dell’autore un *labor limae* più o meno lungo, un’elaborazione maggiore rispetto a un diario in prosa; c’è dunque un tasso di immediatezza minore, il lettore già sa che non si tratta di un autentico diario. Il diario lirico – ancor più che altri generi di poesia – instaura un patto lirico con il lettore per cui

¹ Editto a cura di R. Bettarini, Milano, Mondadori, 1996.

² In «Enthymema», XIV, 2016, pp. 144-176.

³ In *Le forme del narrare. Atti del VII Congresso Nazionale dell’ADI. Macerata, 24-27 settembre 2003*, a cura di S. Costa, M. Dondero, L. Melosi, Firenze, Edizioni Polistampa, 2004, pp. 1007-1016.

⁴ Ghidinelli, *Genealogia di una forma di genere*, cit., p. 144.

si presuppone «una relazione di corrispondenza o di identità “sostanziale” – per così dire – fra *autore reale* e *voce poetante*»;⁵ ma il filtro del verso introduce una distanza tra l’io “autore” e l’io “poeta”; fermo restando che, come ricorda il critico, «l’immediatezza autorappresentativa non esiste (nemmeno dei diari *veri*, se è per questo)».⁶

Un’altra caratteristica del diario poetico è il suo rapporto ambivalente con una ben più antica e istituzionalizzata forma letteraria: il canzoniere lirico. Ghidinelli riconosce nel diario un agente che, nella poesia del Novecento, contamina la forma lirica tradizionale e parla di “diarizzazione” della forma-canzoniere. Entrambe le tipologie poetiche adottano una prospettiva macrotestuale: testi singoli, portatori di un significato, ma saldati insieme in una cornice più ampia; tale prospettiva sfrutta lo strumento dell’“enunciazione intercalata”, per cui canzoniere e diario sono «una serie di episodi diegetici di natura singolariva: non insomma l’intermittente racconto di *una* storia, ma l’intermittente manifestarsi (se del caso, attraverso una serie di atti di racconto) di *una* voce».⁷ L’effetto che si ottiene è quello di “intermittenza soggettiva”: il lettore è portato a credere alla continuità del personaggio cui appartiene la voce narrante, anche al di fuori dei testi di cui si compone l’opera; e può quindi accettare che ci siano dei silenzi, delle omissioni, delle circostanze che non gli vengono narrate.

Rispetto al “canto” del canzoniere, il diario lirico si muove verso un registro «più intimo e privato, al limite autocomunicativo: che anche sul piano stilistico tende a modellarsi sui modi dell’annotazione ellittica, o della mormorazione fra sé e sé, simulando un pensato variamente verbalizzato o orientandosi alla varia riproduzione di un magmatico mondo (sub)coscienziale di sensazioni inarticolate e intuizioni pre- o ultra- verbali».⁸ L’espedito del diario inoltre comporta un diverso utilizzo dell’apostrofe, uno dei principali moduli del discorso lirico: da un lato può determinarne la neutralizzazione, nei casi in cui il testo assuma un tono autocomunicativo; dall’altro ne favorisce la naturalizzazione, poiché, anche quando nel diario lirico sia presente il riferimento a un “tu”, questo è percepito come un modulo molto meno poetico, in quanto condiviso anche dai diari in prosa. In particolare il modulo del diario può comportare la rinuncia alla funzione di compenso e soccorso del dispositivo tradizionale del “tu” femminile. Sempre dal punto di vista stilistico, il diario lirico propende a una “movimentazione della

⁵ Ivi, p. 146.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Ivi, p. 149.

⁸ Ivi, p. 150.

situazione enunciativa”: i testi che compongono una raccolta di questo genere possono articolarsi in una pluralità di toni, atteggiamenti, stili; questa caratteristica, secondo Ghidinelli, può essere presente anche all’interno dei singoli componimenti, specialmente quando l’autore decida di riprodurre la collocazione dell’io lirico “in scena”, in una simulazione di “presa diretta”.

Anche le coordinate spazio-temporali assumono nel diario un peso diverso rispetto al canzoniere: se quest’ultimo può assumere una dimensione astratta o assoluta, il diario è marcatamente collocato «in un *qui ed ora* storico/biografico determinato e contingente, aperto e inconcluso, relativo e relazionale». ⁹ D’altra parte ciò non comporta necessariamente un aumento dei deittici all’interno dei componimenti, anzi: Ghidinelli nota come paradossalmente l’indicazione dei riferimenti di data e luogo in calce o in margine al testo possa favorire un venir meno di tali indici al suo interno – in linea con la caratteristica di auto-comunicatività dei diari.

Muovendo da queste considerazioni il critico traccia un primo confine su quali testi possano essere considerati un diario lirico:

In questo quadro, il territorio circoscritto dal genere del diario o, per dir meglio, dallo spettro di modulazione generica della *diarizzazione del canzoniere*, è più propriamente quello delle esperienze di scrittura che – al di là della varietà delle loro configurazioni testuali – si danno (nascono e/o si ricompongono) nella forma macrotestuale del *libro lirico*, caratterizzato dai dispositivi della enunciazione intercalata e della intermittenza soggettiva. Fuori dal nostro perimetro stanno dunque, essenzialmente, i libri che infrangono l’uno o l’altro di quei vincoli costitutivi (o entrambi), presentandosi come organismi macrotestuali costruiti investendo su altri principi: di stampo ad esempio poematico/narrativo, con una logica di articolazione discorsiva; ovvero a matrice catalogico/seriale, secondo i modi dell’allestimento espositivo [...]. Dentro quel perimetro stanno invece, in un rapporto di competizione concorrenziale, proposte che ne declinano nei modi più vari l’elementare formula macrotestuale di base: dal *Porto sepolto* di Ungaretti a *Acque e terre* di Quasimodo a *Ossi di seppia* di Montale; da *Gli strumenti umani* di Sereni o *La vita in versi* di Giudici, a *Le mie poesie non cambieranno il mondo* di Cavalli o *Ora serrata retinae* di Magrelli. ¹⁰

Il contributo di Massimo Gezzi è più specificamente legato all’idea di *diario*. Il saggio si apre ripercorrendo gli studi di Philippe Lejeune sull’autobiografia. Se in un primo

⁹ Ivi, p. 152.

¹⁰ Ivi, pp. 153-154.

momento il saggista francese aveva identificato come tratto distintivo dell'autobiografia la forma in prosa, in seguito ha ritrattato questa considerazione, ammettendo l'esistenza di autobiografie in versi. Gezzi però traccia una linea di demarcazione sotto forma di un interrogativo: «È possibile ipotizzare, parallelamente alla forma dell'autobiografia in versi, l'esistenza di un analogo diario in versi?».¹¹ Autobiografia e diario quindi sono due categorie distinte per il critico; la differenza tra i due termini è lasciata implicita, ma si può desumere da un contributo del 1986 di Paolo Briganti, con cui Gezzi si dichiara d'accordo:

Così tocchiamo infine, quasi casualmente, un'ulteriore configurazione dell'autobiografia: l'autobiografia poetica. Escludiamo subito il possibile equivoco che "poetica" possa significare in questo caso "genericamente poetica", che alluda cioè ad una tensione lirica della scrittura e a quel grado di poeticità che siamo abituati ad attribuire sovente anche ad un testo in prosa [...]. Ed escludiamo altresì l'uso metaforico o approssimativo di "autobiografia" quale equivalente di un più generico "scrittura autobiografica"; che vuol dire anzitutto tener fuori dal conto ogni esplicito od implicito "diario poetico", con o senza date (campioni oppositivi esemplari proprio l'appena citato *Vita d'un uomo*, ed ogni sua interna porzione: raccolte, sezioni, singoli testi). Oltretutto l'autobiografismo trova da sempre, nello statuto lirico che si fonda appunto sull'io, varchi praticabilissimi, praticati infatti normalmente; tanto che "lirica" può essere considerata variante sinonimica di "poesia dell'io". "Autobiografia poetica" vuol dire allora qui propriamente *racconto dell'esistenza di un individuo scritto da quel medesimo individuo in versi*.¹²

L'autobiografia quindi pare riguardare il racconto di una vita intera, il diario invece uno specifico momento della vita dell'autore, ben delimitato. Un'altra differenza tra autobiografia e diario, si potrebbe aggiungere, è lo sguardo dell'autore sulla materia che narra: un'autobiografia è scritta in retrospettiva, guardando al passato; un diario è scritto nel presente, in contemporanea agli accadimenti. Gezzi poi stila un elenco di raccolte poetiche con il lessema "diario" nel titolo, o che alludono comunque a una struttura o a un procedimento scrittoriale di questo tipo – pur nella consapevolezza che, come notava già Pier Vincenzo Mengaldo, «non sempre all'etichetta corrisponde la forma».¹³ Il saggio si conclude con alcuni interrogativi lasciati aperti, da sondare in future ricerche.

¹¹ Gezzi, *Il diario in versi*, cit., p. 1010.

¹² P. Briganti, *La cerchia infuocata. Per una tipologia dell'autobiografia letteraria italiana del Novecento*, in «Annali d'Italianistica», 1986 (IV), pp. 189-222: 212.

¹³ D'altra parte, rovesciando il ragionamento, indubbiamente nella poesia italiana novecentesca esistono raccolte poetiche strutturate come diari, e che tuttavia non recano tale indicazione nel titolo.

Ai lavori di Ghidinelli e Gezzi vanno aggiunti altri contributi che hanno fornito ulteriori utili elementi per la presente analisi. Sono interessanti le considerazioni di Gianfranco Folena nel saggio *Le forme del diario*:¹⁴ il critico qui definisce il diario come «la scrittura *pro memoria*, che è comunicazione anzitutto con sé stessi nel tempo»;¹⁵ e sottolinea che in questo genere letterario «è essenziale la dipendenza dal tempo della scrittura, la segmentazione progressiva, la discontinuità. Il diario è in correlazione necessaria, anche se nascosta, col sentimento del tempo».¹⁶

Così invece Silvana Tamiozzo Goldmann nel saggio *Ungaretti, Montale, Sereni: Appunti sul diario in poesia*: «La peculiarità del genere, o forse sarebbe meglio dire sottogenere, “diario in poesia” sta principalmente nel suo carattere simbolico, nel principio nuovo che a legare tra loro apparizioni istantanee di cose isolate o di attimi privilegiati sia, come aveva scritto Maria Corti a proposito di Montale, la poesia e non la vita passata».¹⁷ Per la studiosa, «la contaminazione con il sotto-genere “diario” sembra spingere [la lirica Novecentesca] verso [...] un’affermazione dell’io del poeta, anche se sarà un io trascendentale, o dislocato e spesso diffratto a narrare».¹⁸

Questi i primi paletti entro cui indagare il “diario in poesia”. Il presente lavoro quindi analizzerà sette raccolte poetiche novecentesche nei loro temi, contenuti, stili, per indagare quali aspetti si possano considerare appartenenti al genere del diario. Le opere in esame sono:

- *Il Porto Sepolto* di Giuseppe Ungaretti (1916)
- *Diario d’Algeria* di Vittorio Sereni (1947)
- *Il Taccuino del Vecchio* di Giuseppe Ungaretti (1960)
- *Serie Ospedaliera* e *Documento* di Amelia Rosselli (1969 e 1976)
- *Diario del ’71 e del ’72* e *Quaderno di quattro anni* di Eugenio Montale (1973 e 1977).

¹⁴ G. Folena, *Le forme del diario*, in id., *Scrittori e scritture. Le occasioni della critica*, edizione a c. di Daniela Goldin Folena, Bologna, Il Mulino, 1997, pp. 280-288. Il volume è una raccolta di saggi; *Le forme del diario* risale in realtà al 1985.

¹⁵ Ivi, p. 281.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ S. Tamiozzo Goldmann, *Ungaretti, Montale, Sereni: appunti sul diario in poesia*, in *Giornate particolari. Diari, memorie e cronache*, a c. di Bianca Tarozzi, Verona, Ombre Corte, 2006, pp. 293-312: 293.

¹⁸ Ivi, p. 294.

Come si può vedere esse coprono un arco temporale piuttosto ampio, dal 1916 al 1977. Tali opere sono state scelte in base a diversi criteri, senza limitarsi a una definizione ristretta di “diario lirico”: *Diario d’Algeria*, *Diario del ’71 e del ’72* e *Quaderno di quattro anni* contengono nel titolo l’indicazione di “diario” o alludono a una scrittura di tale genere; *Il Porto Sepolto* e *Il Taccuino del Vecchio* sono scritti a mo’ di diario, cioè con l’indicazione di data e luogo in calce alle poesie. Diverso il caso di *Serie Ospedaliera* e *Documento*, due raccolte che apparentemente non hanno marche di diario (come l’esibizione di un titolo di appartenenza a questo genere o i puntuali riferimenti spazio-temporali); d’altra parte, Amelia Rosselli sperimenta il genere con due opere giovanili, il *Diario ottuso* e *Diario in tre lingue*, che uniscono però prosa e poesia e, nel caso del secondo, mescolano lingue diverse.

La ricerca prenderà una direzione prettamente empirica, a partire dalla struttura e dai contenuti di queste opere, con l’obiettivo di evidenziare le varie modalità con cui i poeti combinano discorso lirico e movenze diaristiche.

CAPITOLO PRIMO

Giuseppe Ungaretti, *Il Porto Sepolto*

1.1 Struttura e temi dell'opera

*Il Porto Sepolto*¹ è la prima raccolta di poesie di Giuseppe Ungaretti, pubblicata nel dicembre 1916 a Udine presso lo Stabilimento Tipografico Friulano a cura dell'amico Ettore Serra. L'opera fu stampata in soli 80 esemplari numerati; nel 1919 le poesie del *Porto Sepolto* confluirono nell'*Allegria di naufragi*, edita a Firenze da Vallecchi. È del 1923 una nuova edizione accresciuta del *Porto Sepolto* per la "Stamperia Apuana di Ettore Serra" di La Spezia; queste poesie saranno incluse anche nelle successive edizioni dell'*Allegria*.

La raccolta del 1916 comprende trentadue componimenti e non presenta suddivisioni interne in sezioni. Ciascuna poesia reca in calce l'indicazione di luogo e data di composizione, e questo ha valso al *Porto Sepolto* la definizione di "diario di guerra", tanto che Stefano Ghidinelli arriva a scrivere:

[...] *L'Allegria* – e in specie il suo cuore e vero «nucleo generatore», *Il Porto Sepolto* – è obiettivamente un, anzi *il* nostro diario poetico per eccellenza, il libro che a tutti gli effetti fonda, che inventa o se non altro istituzionalizza il genere del *diario in versi* come forma modellizzante del libro novecentesco.²

Le liriche, datate tra il dicembre 1915 e il novembre 1916, sono disposte prevalentemente in ordine cronologico, eccetto i testi *In memoria*, *Il porto sepolto*, *Perché* e *Pellegrinaggio*. Come si può notare dalla tabella seguente, che riporta data e luogo indicati dall'autore per ciascun componimento, l'attività poetica di Ungaretti si concentra

¹ Per distinguere il titolo della raccolta da quello dell'omonimo componimento si è scelto di indicare il primo con tutte le iniziali di parola maiuscole, il secondo solamente con l'iniziale dell'articolo maiuscola.

² Ghidinelli, *Simulazione di diario. Il telaio mimetico/finzionale dell'«Allegria»*, in «Strumenti Critici», XXXII, n. 3, 2017, pp. 445-464: 445-446. I corsivi sono dell'autore.

in particolare tra aprile e novembre 1916, mentre *Lindoro di Deserto* e *Veglia* sono gli unici testi del *Porto Sepolto* che risalgono al 1915.

Ordinamento nella raccolta	Titolo	Luogo	Data
1	[In memoria]	Locvizza	30 settembre 1916
2	Il porto sepolto	Mariano	29 giugno 1916
3	Lindoro di Deserto	Cima 4	22 dicembre 1915
4	Veglia	Cima 4	23 dicembre 1915
5	A riposo	Versa	27 aprile 1916
6	Fase d'Oriente	Versa	27 aprile 1916
7	Annientamento	Versa	20 maggio 1916
8	Tramonto	Versa	21 maggio 1916
9	Finestra a Mare	Versa	22 maggio 1916
10	Fase	Mariano	25 giugno 1916
11	Silenzio	Mariano	27 giugno 1916
12	Peso	Mariano	29 giugno 1916
13	Dannazione	Mariano	29 giugno 1916
14	Risvegli	Mariano	29 giugno 1916
15	Malinconia	Quota 141	10 luglio 1916
16	Destino	Mariano	14 luglio 1916
17	Perché?	Carsia Giulia	23 novembre 1916
18	Soldato	Mariano	15 luglio 1916
19	C'era una volta	Quota 141	01 agosto 1916
20	Sono una creatura	Valloncello di Cima 4	05 agosto 1916
21	Immagini di guerra	Valloncello di Cima 4	06 agosto 1916
22	I fiumi	Cotici	16 agosto 1916
23	Paesaggio	Valloncello dell'Albero isolato	22 agosto 1916
24	Pellegrinaggio	Valloncello dell'albero isolato	16 agosto 1916
25	La notte bella	Devetachi	24 agosto 1916
26	Sonnolenza	Da Devetachi al S. Michele	25 agosto 1916
27	S. Martino del Carso	Valloncello dell'albero isolato	27 agosto 1916
28	Attrito	Locvizza	23 settembre 1916
29	Distacco	Locvizza	24 settembre 1916
30	Nostalgia	Locvizza	28 settembre 1916
31	Italia	Locvizza	01 ottobre 1916
32	Poesia	Locvizza	02 ottobre 1916

Carlo Ossola, curatore per Marsilio dell'edizione commentata del *Porto Sepolto*, ha sottolineato l'organicità dell'architettura dell'opera e della distribuzione dei testi: *Il Porto Sepolto* si apre con la dedica a Moammed Sceab e si chiude con quella a Ettore Serra; le prime due poesie e le ultime due, tutte dedicate a questioni di poetica, si corrispondono, e nel mezzo sogni e memorie d'infanzia si alternano alla contemporanea situazione di guerra. Egli contrappone la studiata disposizione dei testi del *Porto Sepolto*, che definisce un'"opera", al carattere di "raccolta" che avrà la successiva *Allegria di naufragi* pubblicata da Vallecchi nel 1919; per Ossola inoltre il *Porto Sepolto* è "opera" anche per la compiutezza delle liriche: verranno tutte incluse nell'*Allegria* del 1942 e con pochi ritocchi ai testi, indice di una lezione già matura.³

L'opera racconta l'esperienza al fronte di Ungaretti durante la prima guerra mondiale, alternando la registrazione degli eventi e delle sensazioni vissuti del poeta a ricordi riflessioni su di sé, sulle proprie origini, sulla propria identità, e più in generale sulla condizione umana. Nelle liriche quindi si alternano due movimenti, l'uno verso il mondo esterno e l'altro verso l'interiorità del poeta: come ha scritto Carlo Ossola,

la poesia ungarettiana [...] si volge, sin dall'inizio, verso quel punto, quel nome, nel quale la ricerca dell'*interno* (del profondo, del sepolto, dell'«innanzi nascita») converga con la "quête" dell'*oltre*, con l'esodo: il viaggio verso il "dentro", l'identità, e verso l'alterità, l'ulteriorità, nell'eterno ritorno [...] di memoria a oblio, della parola alle radici dei significanti, al «porto sepolto».⁴

Anche Niva Lorenzini riconosce nel *Porto Sepolto* una duplice prospettiva, orizzontale e verticale;⁵ un doppio asse leggibile già nei primi testi della raccolta, *In memoria e Il porto sepolto*. Il primo componimento oltre al tema della morte introduce quello «autobiografico, del mito del *déraciné*, del senza patria e senza lingua materna, dannato – e libero nello stesso tempo – a crearsi la propria parola, la propria identità»:⁶ un movimento orizzontale quindi, di luogo in luogo. Questa lirica costituisce anche una

³ C. Ossola, *Introduzione*, in G. Ungaretti, *Il porto sepolto*, Venezia, Marsilio, 1990, pp. 11-13.

⁴ Ivi, p. 10.

⁵ N. Lorenzini, *Introduzione. «Vita d'un uomo» tra autobiografia e poesia*, in N. Lorenzini, S. Colangelo, *Giuseppe Ungaretti*, Firenze, Le Monnier Università, 2012, p. 7.

Sull'integrazione di queste due prospettive cfr. anche M. Migliorati, *Esplorazione verticale e sguardo orizzontale: a proposito del Porto Sepolto 1916*, in «Come portati via si rimane». *A cento anni dal Porto sepolto (1916)*, a c. di Federica Millefiorini, in «Rivista di letteratura italiana», XXXV, 3, 2017, pp. 117-122.

⁶ Ossola, *Commento*, in Ungaretti, *Il porto sepolto*, cit., p. 97.

dichiarazione d'intenti: se Moammed Sceab «[...] non sapeva / sciogliere / il canto / del suo abbandono»,⁷ Ungaretti invece nelle poesie del *Porto Sepolto* scaverà negli abissi della sua interiorità e delle sue origini. Questo difatti è il tema al centro della lirica immediatamente successiva ed eponima della raccolta, dove il poeta afferma la sua concezione della poesia: una discesa in profondità da cui riemergere, tornare alla luce. Ecco quindi il movimento verticale, di cui in realtà si potrebbe leggere un'anticipazione nel v. 4 di *In memoria*, costituito dalla sola parola “discendente”.

Ungaretti alterna crude registrazioni della vita al fronte, come in *Veglia* e *Immagini di guerra* (ma anche *S. Martino del Carso*, che della guerra racconta gli effetti), a ricordi di un tempo antecedente o tentativi di evasione dalla situazione contingente, ricordi e pensieri che talvolta sono evocati da elementi naturali: così ne *I fiumi* e in *Paesaggio*. La crudeltà e l'orrore della guerra non cancellano la vitalità del poeta, anzi diverse liriche hanno al centro il tema dell'eros: *Lindoro di deserto*, *Fase d'Oriente*, *Tramonto*, *Malinconia*, *La notte bella*, *Attrito*. Nelle tre poesie *Peso*, *Dannazione* e *Risvegli* Ungaretti si confronta con la dimensione religiosa e si interroga sull'anelito a una dimensione ultraterrena. *Destino* e *Soldato* esprimono la riflessione dell'autore sulla fragilità della condizione umana, e in particolare di quella dei soldati al fronte; in *Perché* e in *Sono una creatura* il focus è sull'esperienza personale di Ungaretti. La raccolta si chiude con *Italia* e *Poesia*, due testi che specularmente a *In memoria* e *Il porto sepolto* riaffermano l'identità dell'autore (non più *déraciné* e incapace di cantare come Sceab, ma “poeta”, “soldato”, italiano) e la funzione della parola poetica («scavata è nella mia vita / come un abisso»⁸).

In generale le poesie del *Porto Sepolto* non registrano azioni; invece sono quasi totalmente costituite da ricordi, riflessioni, pensieri del poeta. Si prenda ad esempio *Soldato*:

Di che reggimento siete
fratelli?

Fratello

⁷ Ungaretti, *In memoria*, vv. 19-22. Tutte le poesie citate in questo capitolo, salvo diversa indicazione, sono tratte dall'edizione già citata a c. di Ossola, che riproduce *Il Porto Sepolto* nella versione del 1916.

⁸ Ungaretti, *Poesia*, vv. 12-13.

tremante parola
nella notte
come una fogliolina
appena nata
saluto
accorato
nell'aria spasimante
implorazione
sussurrata
di soccorso
all'uomo presente alla sua
fragilità

Mariano il 15 Luglio 1916

Il distico iniziale riproduce un frammento di dialogo, forse anche realmente avvenuto o comunque verosimile; la seconda strofa invece – ben più lunga – ne è la glossa, costituisce il commento del poeta. Il carattere di riflessione è accentuato anche da elementi fonetici, come l'allitterazione delle consonanti sibilanti e fricative che conferisce a tutta la seconda strofa un tono sommesso, sussurrato. Ungaretti non sembra avere un ruolo attivo, non si raffigura mentre compie un'azione, è piuttosto spettatore degli eventi bellici che lo travolgono, come in *Immagini di guerra*:

Assisto la notte violentata

L'aria è crivellata
come una trina
dalle schioppettate
degli uomini
ritratti
nelle trincee
come le lumache nel loro guscio

Mi pare
che un affannato
nugolo di scalpellini
batta il lastricato

di pietra di lava
delle mie strade
e io l'ascolti
non vedendo
in dormiveglia

Valloncello di Cima 4 il 6 Agosto 1916

Già il verbo iniziale, «assisto», pone il poeta in una posizione marginale rispetto agli eventi. L'aria è «crivellata» dalle fucilate «degli uomini», ma Ungaretti non sembra includersi tra loro. E questo rumore porta la sua memoria a un altro momento, la costruzione di una strada ad Alessandria,⁹ dove anche lì era spettatore. Infine anche gli ultimi due versi, «non vedendo / in dormiveglia» collocano il poeta in una condizione di sospensione, tra presenza e memoria, tra essere e non essere – in cui però sicuramente non agisce.

Ancora, in diverse liriche della raccolta il soggetto è una terza persona, il poeta non compare direttamente: basti pensare alle brevissime *Tramonto* e *Finestra a mare*, ma anche *Il porto sepolto* e *Malinconia*. Altrove invece Ungaretti si cela in una prima persona plurale per enfatizzare la portata universale delle sue riflessioni, come in *Destino*:

Volti al travaglio
Come una qualsiasi
Fibra creata
Perché ci lamentiamo noi?

Mariano il 14 Luglio 1916

Sono solo due le azioni vere e proprie che il poeta compie e registra nel *Porto Sepolto*. La prima si trova in *Veglia*: Ungaretti si trova a passare la notte a fianco al cadavere di un compagno, e la vicinanza alla morte lo spinge a scrivere: «ho scritto / lettere piene d'amore».¹⁰ Anche in alcuni interventi posteriori il poeta tornerà sul tema per cui la

⁹ Cfr. il commento di Ossola, in Ungaretti, *Il porto sepolto*, cit., p. 191.

¹⁰ Ungaretti, *Veglia*, vv. 12-13.

condizione precaria della guerra suscita la necessità di scrivere.¹¹ La seconda azione si trova nella poesia *Pellegrinaggio*, dove egli ritrae se stesso mentre cammina tra le trincee: «ore e ore / ho strascinato / la mia carcassa / usata dal fango».¹² Nella strofa successiva invece l'autore usa la terza persona per un'apostrofe a se stesso: «Ungaretti / uomo di pena / ti basta un'illusione / per farti coraggio».¹³ Egli dunque da soggetto si fa oggetto del discorso poetico, in una poesia che secondo la critica costituisce un vero e proprio «autoritratto».¹⁴ La strofa finale sposta il *focus* ulteriormente all'esterno, anche visivamente, con l'immagine della luce di un faro che colpisce la nebbia.

Due azioni, scrivere lettere e camminare, che sembrano comunque ordinarie, non particolarmente memorabili; d'altra parte, come è ben noto e come attestano le stesse lettere di Ungaretti,¹⁵ la guerra in trincea era monotona, spesso fatta di lunghe attese e silenzi alternati a rari momenti di effettiva azione, e questo potrebbe giustificare lo statuto prevalentemente lirico-riflessivo del *Porto Sepolto*. Questa raccolta dunque sembra un diario nel senso di annotazione di pensieri e riflessioni personali, meno per quanto riguarda la registrazione degli avvenimenti quotidiani.

D'altra parte l'apposizione di luogo e data in calce ad ogni poesia è un forte elemento che colloca i testi, anche quelli apparentemente più lontani e rarefatti, nel "qui e ora" di Ungaretti:¹⁶ così leggendo la poesia *Tramonto*

Il carnato del cielo
sveglia oasi
al nomade d'amore

Versa il 21 Maggio 1916

¹¹ Cfr. Ungaretti, *Le mie prime poesie...* e id., *Ungaretti commenta Ungaretti*, in id., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a c. di Mario Diacono e Luciano Rebay, Milano, Mondadori, 1974, pp. 267-280 e 815-828.

¹² Ungaretti, *Pellegrinaggio*, vv. 4-7.

¹³ Ivi, vv. 11-14.

¹⁴ Ossola, *Commento*, in Ungaretti, *Il porto sepolto*, cit., p. 209.

¹⁵ Cfr. la cartolina a Papini del 23 aprile 1916, citata in R. Cupo, *Il Porto sepolto (1916) di Giuseppe Ungaretti: uno studio di varianti*, in «*Come portati via si rimane*». *A cento anni dal Porto sepolto (1916)*, cit., pp. 65-75: 69: «Caro Papini, i miei compagni scrivono, accoccolati nelle tane, in mezzo a un fracasso c'è ormai, per noi, una monotonia. Per ammazzare il tempo fermo quest'altro foglietto».

¹⁶ Tamiozzo Goldmann, *Ungaretti, Montale, Sereni: appunti sul diario in poesia*, cit., p. 294.

è comunque possibile intuire che sotto il “nomade d’amore” si cela proprio il poeta. Infatti, come ha scritto Stefano Ghidinelli, «l’esibizione di indicazioni di data e luogo in calce ai testi può paradossalmente convivere con – e anzi favorire/legittimare – una estrema rarefazione degli indici di situazionalità all’interno delle poesie».¹⁷

1.2 Lo stile e l’elaborazione del *Porto Sepolto*

Al centro delle poesie di Ungaretti c’è la parola: la brevità del discorso lirico infatti carica ogni parola, ogni sillaba di un valore ancora maggiore; il poeta non cerca un lessico altisonante, tuttavia i termini sono accuratamente scelti e calibrati per evocare nel lettore immagini precise. Questo effetto è ottenuto anche grazie all’utilizzo prevalente di sostantivi concreti, piuttosto che di termini astratti. Secondo Giuseppe De Robertis, Ungaretti «distrusse il verso per poi ricomporlo»:¹⁸ ecco che i famosi “versicoli” letti in successione obbediscono ai metri tradizionali. Un paio di esempi: «sciogliere / il canto»¹⁹ è un quinario; «Fra l’aria / del meriggio»²⁰ un settenario.²¹

Come scrive Mario Petrucciani,

[...] con *Il Porto Sepolto* e poi con l’*Allegria* la parola viene restituita alla sua originaria purezza, al suo musicale potere di evocazione fonica e semantica e simbolica. È in questo momento quindi che la dirompente tensione lessicale, il sisma della sintassi, la rivoluzione metrica, la nudità «scavata» di un discorso drammaticamente scandito, sillabato, fino al singhiozzo e al grido soffocato, insomma la «scoperta» di una sconvolgente e calcolatissima anarchia, hanno cambiato in modo irreversibile il volto e il passo della poesia italiana.²²

Il poeta ha più volte commentato come la precisione e la brevità del lessico dipendessero dalla precarietà e dall’urgenza di scrivere generate dalla situazione di guerra in cui egli si trovava:

¹⁷ Ghidinelli, *Genealogia di una forma di genere*, cit., p. 153.

¹⁸ G. De Robertis, *Sulla formazione della poesia di Ungaretti*, in Ungaretti, *Vita d’un uomo. Tutte le poesie*, a c. di Ossola, Milano, Mondadori, 2009, pp. 1285-1300: 1290.

¹⁹ Ungaretti, *In memoria*, vv. 20-21.

²⁰ Ungaretti, *Fase*, vv. 10-11.

²¹ De Robertis, *Sulla formazione della poesia di Ungaretti*, cit., p. 1295.

²² M. Petrucciani, *Le parole e i miti*, in G. Savoca, *Concordanza delle poesie di Giuseppe Ungaretti*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1993, pp. VII-IX: VIII.

Non ho da dirvi quale era in quel momento lo stato della poesia italiana. C'erano delle cose fini e delle audaci e anche delle grandi. Non mi persuadevano. Nella trincea, nella necessità di dire rapidamente, perché il tempo non poteva aspettare, e di dire con precisione e tutto come in un testamento, e di dirlo, poiché si trattava di poesia, armoniosamente – in tali condizioni estreme trovai, senza cercarla, quella mia forma d'allora nella quale il più che mi fosse possibile volli resa intensa di sensi la parola intercalata di lunghi silenzi – quella mia forma che seguendo semplicemente il ritmo elementare del mio respiro, doveva portarmi ad intendere più tardi la virtù naturale dei metri classici.²³

E ancora, nella conferenza *Ungaretti commenta Ungaretti* del 1963:

Vorrei fare una piccola osservazione, cioè richiamare su un fatto l'attenzione degli ascoltatori: come mi appariva il paesaggio in quelle prime poesie. Era colto nell'attimo, in un attimo che poi si protraeva in me in un modo infinito. E la poesia stessa, per i motivi che ho già avuto occasione di dire, ricorreva a modi brevissimi. Si trattava di cogliere un attimo. [...]

La mia poesia è nata in realtà in trincea. [...] La guerra improvvisamente mi rivela il linguaggio. Cioè io dovevo dire in fretta perché il tempo poteva mancare, e nel modo più tragico... in fretta dire quello che sentivo e quindi se dovevo dirlo in fretta lo dovevo dire con poche parole, e se lo dovevo dire con poche parole lo dovevo dire con parole che avessero avuto un'intensità straordinaria di significato.

E così si è trovato il mio linguaggio: poche parole piene di significato che dessero la mia situazione di quel momento: quest'uomo solo in mezzo ad altri uomini soli, in un paese nudo, terribile, di pietra, e che sentivano, tutti questi uomini ciascuno singolarmente, la propria fragilità. E che sentivano, nello stesso tempo, nascere nel loro cuore qualche cosa che era molto più importante della guerra, che sentivano nascere affetto, amore, l'uno per l'altro. E si sentivano così piccoli come erano di fronte al pericolo, si sentivano così disarmati con tutte le loro armi, si sentivano fratelli.

Ecco, questa è in fondo l'ispirazione e il linguaggio di quella mia poesia, la nascita della mia poesia, la nascita, la prima conquista, la conquista del valore che può avere una semplice parola quando si arriva a colmarla del suo significato.²⁴

Queste parole dell'autore suggeriscono una certa immediatezza nella stesura delle poesie, Ungaretti sembra affermare di aver scritto i suoi testi quasi di getto. Allo stesso modo si può osservare che nel *Porto Sepolto* ogni poesia reca l'indicazione di una sola data: a un primo sguardo quindi il lettore è portato a pensare che la composizione di ciascuna lirica si sia realizzata in un giorno solo, entro le ventiquattro ore. Anzi, il fatto che in tre occasioni più poesie abbiano in calce la stessa data²⁵ suggerisce una «incidentale, quasi

²³ Ungaretti, *Le mie prime poesie...*, cit., p. 268.

²⁴ Ivi, *Ungaretti commenta Ungaretti*, cit., pp. 819-821.

²⁵ Si tratta di *A riposo* e *Fase d'Oriente*, datate 27 aprile 1916; *Il porto sepolto*, *Peso*, *Dannazione* e *Risvegli*, datate 29 giugno 1916; *I fiumi* e *Pellegrinaggio*, datate 16 agosto 1916.

magica rivelazione di un anonimo soldato che dal fango orfico della trincea estrae la parola poetica»;²⁶ il che fa sistema con la retorica del “tascapane” in cui Ungaretti avrebbe conservato alla rinfusa le sue carte, riordinate e pubblicate in un secondo momento da Ettore Serra.²⁷

Uno studio di Rosy Cupo tuttavia ha evidenziato come questo sia solamente un mito, pur se avallato dallo stesso autore: Serra non si trovò per le mani un insieme sparso di cartoline e biglietti ma il frutto di «un *labor limae* intenso e travagliato»,²⁸ di un «iter elaborativo [...] sottratto alla memoria dei posteri in parte per espressa volontà del poeta, in parte per contingenze materiali».²⁹ Ci fu quindi una grande elaborazione da parte dell'autore sia per la struttura complessiva della raccolta sia per il testo delle singole liriche. Spesso materiali in prosa costituiscono una base che poi Ungaretti mette in poesia: Cupo fa gli esempi di *Pellegrinaggio* e *In memoria*, i cui contenuti tematici e addirittura alcuni sintagmi sono ripresi da due lettere indirizzate rispettivamente a Giovanni Papini, datata 10 maggio 1916, e a Giuseppe Prezzolini, databile *ante* 8 novembre 1914. Nel primo caso nella trasposizione da prosa a poesia l'autore elimina ogni elemento realistico e ogni altra persona, lasciando solo sé stesso; mantiene invece gli elementi fonetici. Nel secondo caso Ungaretti «isola frammenti significativi»³⁰ e raffina il ritmo, già frammentato e cadenzato.

Nel *Porto Sepolto* però entrambe le poesie prese in esame riportano una data molto lontana da quella delle lettere: *Pellegrinaggio* è datata 16 agosto 1916, circa tre mesi dopo la lettera; *In memoria* 30 settembre 1916, quasi due anni dopo la missiva a Prezzolini. Come spiegare una tale discrepanza nelle date? La studiosa ipotizza che

[...] il poeta abbia avviato una profonda revisione formale delle liriche, inizialmente composte su rielaborazione di materiali precedenti e spesso ancora “ibridi”, tra luglio e agosto [1916], verosimilmente cristallizzando nelle date non la prima fase elaborativa di un processo che possiamo supporre molto lungo, e che a noi sfugge quasi completamente, bensì quella in cui i versi venivano rivisti e già allineati in un ideale ordinamento.³¹

²⁶ A. Saccone, *La ricezione del Porto sepolto di Ungaretti sul fronte interno italiano e francese: Marone, Papini, Prezzolini e Apollinaire*, in «Cahiers de le Méditerranée», 97/1, 2018, pp. 69-79: 70.

²⁷ Cfr. Ungaretti, *Ricordo del primo incontro con Ettore Serra e della stampa del 1916 del «Porto Sepolto»*, in Id., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 281-282.

²⁸ Cupo, *Il Porto sepolto (1916) di Giuseppe Ungaretti, uno studio di varianti*, cit., p. 67.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Ivi, p. 73.

³¹ Ivi, p. 75.

Anche un intervento di Antonio Saccone sottolinea che diversi elementi sconfessano il carattere «fortuito, immediato, legato esclusivamente all'urgenza della zona di guerra» che le testimonianze di Ungaretti vorrebbero accreditare.³² Tra gli altri, Saccone cita una cartolina di Ungaretti a Giovanni Papini del 5 dicembre 1916, dove a proposito della stampa del *Porto Sepolto* il poeta commenta: «ho rifatto quasi tutto»;³³ questa frase «attesta una gestazione del *Porto Sepolto* scandita non sull'immediata, diaristica ritrascrizione di un vissuto quotidiano, bensì su un complesso itinerario variantistico, in vista di un "libro" organico e compiuto».³⁴

Cupo conclude che

Ciò non deve tuttavia indurre a ritenere che la data impressa da Ungaretti alle proprie liriche sia un vezzo stilistico: al contrario il suo significato prescinde l'indicazione puramente cronachistica per divenire emblema dell'unità del libretto e sottolinea da un lato l'irruenza dell'ispirazione, sostenuta da un unico afflato lirico; dall'altro le condizioni di emergenza materiale e spirituale in cui si compiva l'esercizio dell'attività poetica.³⁵

L'indicazione della data e del luogo di composizione delle poesie dunque non ha un valore storico-biografico in senso stretto; serve piuttosto a indicare al lettore in quale prospettiva leggere il *Porto Sepolto*: è infatti il primo e più evidente elemento che caratterizza la raccolta come un diario, e diventa garante dell'unitarietà della stessa.

³² Saccone, *La ricezione del Porto sepolto di Ungaretti sul fronte interno italiano e francese*, cit., p. 69.

³³ Il testo completo della cartolina, citato da Saccone, recita: «Forse presto esce il mio *Porto sepolto*. Si sta stampando, pare, a Udine, in edizione di 80 esemplari numerati. Un mio amico ha voluto raccogliere le mie cose di quest'anno di guerra. Ho rifatto quasi tutto.» Le lettere di Ungaretti a Papini si possono leggere in Ungaretti, *Lettere a Giovanni Papini 1915-1948*, a c. di Maria Antonietta Terzoli, Milano, Mondadori, 1988.

³⁴ Saccone, *La ricezione del Porto sepolto di Ungaretti sul fronte interno italiano e francese*, cit., p. 70.

³⁵ Cupo, *Il Porto sepolto (1916) di Giuseppe Ungaretti, uno studio di varianti*, cit., p. 75.

1.3 Il diarismo del *Porto Sepolto*

Anche Stefano Ghidinelli parla apertamente di “simulazione di diario”: il *Porto Sepolto* è, già per il fatto di essere un’opera in versi, un «diario finto, *fictus*».³⁶ Il suo intervento quindi si concentra sulle conseguenze di questa simulazione nel patto con il lettore.

Secondo Ghidinelli le indicazioni di luogo e data «funzionano come un primo, potente dispositivo di ancoraggio situante della voce testuale ad un drammatico qui ed ora storico/esperienziale (effetto che si riverbera, dentro i testi, nel frequente ricorso alle “ventose” circostanziali dei deittici)».³⁷ Ma ancor di più esse inscrivono ogni lirica entro una cornice macrotestuale: così, citando Pier Vincenzo Mengaldo, il singolo testo «è nello stesso tempo, in sé e dentro la raccolta, frammento istantaneo e momento in funzione di una serie e di una durata».³⁸ Quella del diario lirico dunque è una prospettiva che richiama senza dubbio la forma letteraria tradizionale delle raccolte poetiche fin dai tempi di Petrarca: il canzoniere. Con la fondamentale differenza però che un diario non è il racconto di una storia, ma il racconto di una serie di episodi – che il modulo tradizionale del diario vuole avvenga quasi “in presa diretta”:

I procedimenti rappresentativi che la simulazione di diario attiva sembrano avere – tecnicamente – una matrice di tipo più scenico/teatrale che propriamente narrativa. Alla mediazione diegetica del “resoconto di fatti” tendono infatti a preferire la (finzione di) “ostensione immediata di un’attività”, ponendo in primo piano il teso lavoro di distillazione verbale *di* e *in* un regime dell’accadere che impegna il soggetto.³⁹

Ghidinelli parla di “enunciazione intercalata”: i singoli episodi fanno parte di un «flusso storico/temporale continuo (evocato “per sineddoche”, anzitutto, dalle datazioni esplicite dei testi)»,⁴⁰ sono elementi di una serie portatori di un significato in sé, ma che ne acquisiscono uno ulteriore in relazione ai testi che precedono e che seguono. Ad esempio le tre poesie *Peso*, *Dannazione* e *Risvegli*, lette di seguito, costituiscono un «trittico»⁴¹ e

³⁶ Ghidinelli, *Simulazione di diario*, cit., p. 448. L’articolo, come dal titolo, è incentrato sull’*Allegria* ma molti passaggi paiono applicabili anche al *Porto Sepolto*.

³⁷ Ivi, p. 446.

³⁸ P. V. Mengaldo, *Una poesia di Ungaretti*, cit. in Ghidinelli, *Simulazione di diario*, cit., p. 456.

³⁹ Ghidinelli, *Simulazione di diario*, cit., p. 451; cfr. anche Id., *Genealogia di una forma di genere*, cit., p. 148.

⁴⁰ Ivi, p. 450.

⁴¹ Ossola, *Commento*, in Ungaretti, *Il porto sepolto*, cit., p. 152.

un climax ascendente; e nella sequenza *Destino – Perché?* il titolo della seconda poesia si collega all'ultimo verso della precedente («perché ci lamentiamo noi?»⁴²).

Il modulo del diario poi ha un'altra conseguenza interessante. Nel *Porto Sepolto* si può cogliere da un lato una “spinta alla trascendenza”, dove Ungaretti elimina – come già si diceva – i riferimenti al concreto e al contemporaneo, e dall'altro una “immanentistica immersione nella contingenza”, per cui l'io lirico è totalmente coinvolto nella situazione circostante.⁴³ Queste due tendenze opposte possono convivere nella stessa opera, e anzi diventano coerenti tra loro: infatti la finzione del diario ha

[...] un'altra ricaduta nell'accentuazione dei tratti di instabilità prospettica della voce. Proprio l'iscrizione del soggetto – e dei suoi atti di ritrovamento verbale – in una temporalità frantumata, precaria e contingente, giustifica cioè la sua esposizione a repentini scarti di orientamento e tono, registro psichico e temperatura espressiva. È un fenomeno osservabile, di nuovo, tanto in orizzontale (nella sequenza del libro) quanto in verticale (nei singoli testi).⁴⁴

Così nella stessa raccolta troviamo liriche brevissime alternate a liriche di oltre settanta versi; poesie che narrano la contingente situazione di guerra si affiancano a poesie di memoria di un tempo precedente; atmosfere fiabesche fanno da contraltare a episodi di orrore.

Se si accoglie l'ipotesi di Rosy Cupo per cui le date delle liriche non indicano la loro composizione ma l'ultima revisione, è comunque interessante, come ha fatto Desmond O'Connor,⁴⁵ confrontarle con i dati storici della Prima Guerra Mondiale e in particolare con i movimenti della brigata Brescia, cui Ungaretti fu assegnato. Nel dicembre 1915 il poeta fu inviato al fronte, lungo le pendici del Monte San Michele. Secondo la datazione del *Porto Sepolto* la poesia più antica della raccolta è *Lindoro di deserto*, del 22 dicembre, che non contiene alcun riferimento alla guerra; la celebre *Veglia* invece, datata al giorno successivo, racconta di una notte in trincea accanto al cadavere di un compagno. Segue un periodo di silenzio poetico dell'autore di circa quattro mesi; intanto, fra l'11 e il 15 marzo, si svolge la quinta battaglia dell'Isonzo, ma il reggimento di Ungaretti in quel

⁴² Ungaretti, *Destino*, v. 4.

⁴³ Ghidinelli, *Simulazione di diario*, cit., p. 447.

⁴⁴ Ivi, p. 460.

⁴⁵ D. O'Connor, *The poetry of a patriot: Ungaretti and the first world war*, in «A.U.M.L.A.: Journal of the Australasian Universities Modern Language Association», 56, 1, pp. 201-218.

frangente è tenuto in riserva a Versa, a circa 10 chilometri dal fronte.⁴⁶ Il 23 aprile addirittura il poeta scrive a Gherardo Marone:

Ho deciso oggi – dopo aver molto pianto – quel terribile pianto che non si scioglie – che sempre più ti pietrifica dentro – di rimanere in silenzio.⁴⁷

E tuttavia soli quattro giorni dopo Ungaretti torna a scrivere – o a ritoccare – *A riposo e Fase d'oriente*. In questo lasso di tempo avviene l'incontro con Ettore Serra, futuro curatore del *Porto Sepolto*. Ancora a Versa, alla fine del maggio 1916, sono collocate *Annientamento, Tramonto, Finestra a mare*.

Il 29 giugno 1916 l'esercito Austroungarico compie un attacco utilizzando gas tossici e uccide oltre seimila soldati italiani; è quasi sicuro che in quell'occasione Ungaretti da Versa fu inviato al fronte. A quel giorno il poeta data *Peso, Dannazione e Risvegli*, le poesie che trattano il tema dell'esistenza di Dio, e *Il porto sepolto*: nessuna di queste liriche, rileva O'Connor, contiene il minimo accenno al massacro avvenuto quel giorno, ma si può leggere un velato riferimento all'attacco per mezzo di gas tossici nei versi finali di *Malinconia*.⁴⁸

Il 5 agosto l'esercito italiano inizia i preparativi per la sesta battaglia dell'Isonzo, che durerà dal 6 al 17 agosto. Il 5 agosto è anche la data di *Sono una creatura*, il 6 agosto di *Immagini di guerra*, dove il poeta descrive una notte attraversata dai colpi delle armi da fuoco. La battaglia si concluderà il 17 agosto con una vittoria dell'esercito italiano, che riesce a conquistare Gorizia e a spingere in avanti la linea del fronte. Al giorno precedente rimontano *I fiumi* e *Pellegrinaggio*, poesie che tuttavia recano l'indicazione di due luoghi distinti: Cotici la prima e Valloncello dell'albero isolato la seconda. O'Connor ipotizza una relazione tra lo stato d'animo di soddisfazione del soldato vittorioso e l'atmosfera positiva de *I fiumi*, espressa dai termini “armonia”, “docilità”, “rara felicità”.⁴⁹

Effettivamente leggendo *I fiumi* si ha la sensazione di essere proprio nel momento del riposo successivo a un'impresa compiuta con esito positivo; questa interpretazione è confortata dalle parole del poeta stesso, che colloca la poesia «proprio nel momento in

⁴⁶ Ivi, p. 203.

⁴⁷ Ungaretti, *Lettere dal fronte a Gherardo Marone (1916-1918)*, a c. di A. Marone, Milano, Mondadori, 1978, p. 42.

⁴⁸ O'Connor, *The poetry of a patriot*, cit., p. 205.

⁴⁹ Ivi, p. 209.

cui, dopo lunghe peripezie vane, il mio reggimento può balzare in avanti». ⁵⁰ Si prendano le prime strofe della lirica:

Mi tengo a quest'albero mutilato
abbandonato in questa dolina
che ha il languore di un circo
prima o dopo lo spettacolo
e guardo
il passaggio quieto
delle nuvole sulla luna

Stamani mi sono disteso
in un'urna di acqua
e come una reliquia
ho riposato

L'Isonzo scorrendo
mi levigava
come un suo sasso

Ho tirato su
le mie quattr'ossa
e me ne sono andato
come un acrobàta
dalle acque

Mi sono accoccolato
vicino ai miei panni
sudici di guerra
e come un beduino
mi sono chinato
a ricevere
il sole⁵¹

⁵⁰ Ungaretti, *Ungaretti commenta Ungaretti*, cit., p. 821.

⁵¹ Ungaretti, *I fiumi*, vv. 1-27.

La dolina in cui si trova il poeta «[...] ha il languore / di un circo / prima o dopo lo spettacolo», il che suggerisce che la battaglia (“lo spettacolo”) in quel luogo sia ormai terminata; Ungaretti guarda «il passaggio quieto / delle nuvole sulla luna», e l’aggettivo “quieto” indica una situazione di pace, di calma. La seconda strofa mostra il poeta distendersi e riposarsi mentre fa un bagno nell’Isonzo, ma i termini “urna” e “reliquia” rimandano al campo semantico della morte; in particolare il paragonarsi a una “reliquia” dà l’idea che Ungaretti sia sopravvissuto, ma che molti suoi compagni non ce l’abbiano fatta. Il poeta poi può stendersi al sole, ma i suoi vestiti sono ancora “sudici di guerra” e questo pare indicare che lo scontro è avvenuto da poco. Sembra quasi che con questa poesia Ungaretti voglia “lavare via” da sé i segni della guerra.

O’Connor suggerisce una lettura simile anche di *Pellegrinaggio*, in particolare per la presenza del termine “coraggio”.⁵² A ben vedere però questa parola è collocata in una strofa che pare esprimere un sentimento di sconforto:

Ungaretti
uomo di pena
ti basta un’illusione
per farti coraggio⁵³

Infatti nella parola “illusione” si potrebbe leggere la sesta battaglia dell’Isonzo, che il 16 agosto è già avviata a una conclusione vittoriosa per gli italiani. Ungaretti sembra quasi rimproverarsi di aver tratto coraggio da questa impresa, sembra dire a se stesso di non riporre troppe speranze in una vittoria che potrebbe rivelarsi effimera – e che comunque, come suggerisce il resto della poesia, è solo un breve momento nel drammatico contesto della Prima Guerra Mondiale. Il nucleo di *Pellegrinaggio* comunque, come riconosce lo stesso Ungaretti, è la definizione di “uomo di pena”:

E siamo arrivati all’ultima parte del *Porto Sepolto*, siamo arrivati a quella poesia che ha per titolo *Pellegrinaggio*. Difatti è un momento di avanzata, ma in questa poesia c’è una cosa nuova, cioè c’è il nome che il poeta dà a se stesso, quel nome che lo accompagnerà poi in tutta la sua biografia: uomo di pena.⁵⁴

⁵² O’Connor, *The poetry of a patriot*, cit, p. 209.

⁵³ Ungaretti, *Pellegrinaggio*, vv. 11-14.

⁵⁴ Id., *Ungaretti commenta Ungaretti*, cit., p. 821.

Solo in *S. Martino del Carso*, poesia datata il 27 agosto 1916, emerge l'angoscia del poeta per le perdite subite in battaglia, nota O' Connor.⁵⁵

La brigata di Ungaretti prese parte alle successive tre battaglie dell'Isonzo, la settima (14-17 settembre), l'ottava (10-12 ottobre) e la nona (1-4 novembre).⁵⁶ Tra la fine di settembre e l'inizio di ottobre si colloca una intensa fase di composizione o revisione di poesie: infatti *Attrito*, *Distacco*, *Nostalgia*, *In memoria*, *Italia*, *Poesia* sono tutte datate in un arco temporale di dieci giorni, tra il 23 settembre e il 2 ottobre. L'ultimo lavoro del poeta, stando alle date in calce ai testi, è *Perché?*, del 23 novembre 1916, che nel *Porto Sepolto* occupa la diciassettesima posizione, esattamente a metà della raccolta. A differenza di tutte le altre poesie, in *Perché?* Ungaretti utilizza un'indicazione di luogo molto generica, "Carsia Giulia". Forse anche questo è un indizio del fatto che la poesia è stata composta in un periodo precedente e ritoccata nuovamente pochi giorni prima della pubblicazione del volume: è possibile che Ungaretti non ricordandosi il luogo esatto in cui aveva composto il testo abbia scelto di essere meno preciso.

In conclusione, si può riconoscere che il modulo del diario è un forte elemento strutturale del *Porto Sepolto*, e diventa quasi una cifra stilistica di Ungaretti, che reitererà questa scelta anche nelle sue raccolte successive. Da un lato il diario instaura un nuovo patto con il lettore, dall'altro ancora fortemente le liriche a uno specifico contesto spazio-temporale: anche se la data in calce ai testi non corrisponde sempre alla loro prima stesura, apponendola il poeta sceglie di collocare quel testo in una data precisa e in un luogo preciso; e un lettore mediamente colto, anche non conoscendo nulla della biografia di Ungaretti, non avrà difficoltà a collocare queste poesie sul fronte friulano della Prima Guerra Mondiale, anche quando abbiano al centro argomenti che con la guerra non hanno nulla a che fare.

⁵⁵ O'Connor, *The poetry of a patriot*, cit., p. 209.

⁵⁶ *Ibidem*.

CAPITOLO SECONDO

Vittorio Sereni, *Diario d'Algeria*

2.1 Struttura e temi dell'opera

Diario d'Algeria è, dopo *Frontiera*, la seconda raccolta poetica di Vittorio Sereni. L'opera fu pubblicata a Firenze da Vallecchi nel 1947; la seconda edizione è del 1965 per Mondadori nella collana «Lo Specchio – I poeti del nostro tempo». La terza edizione, del 1979 e sempre per Mondadori, è pressoché identica alla seconda. Si è scelto di analizzare il *Diario d'Algeria* nella versione del 1965, di cui è stata recentemente fornita un'edizione per le cure di Georgia Fioroni,¹ ma utile strumento di consultazione è stata anche l'edizione critica delle *Poesie* di Sereni curata da Dante Isella per la collana dei Meridiani Mondadori.²

Il *Diario d'Algeria* è composto da ventisette poesie divise in tre sezioni: *La ragazza d'Atene*, *Diario d'Algeria* e *Il male d'Africa*. Quest'ultima sezione è assente nell'edizione del 1947, viene introdotta dal 1965; a differenza delle altre, che contengono esclusivamente testi poetici, *Il male d'Africa* include il prosimetro *Frammenti di una sconfitta* e la prosa *Appunti da un sogno*. Dodici poesie appartenenti alla sezione *Diario d'Algeria* non recano un titolo proprio e sono quindi indicate con il primo verso tra parentesi quadre.

Le poesie sono disposte in ordine prevalentemente cronologico e, come si può vedere nella tabella sottostante, la maggior parte di esse reca in calce l'indicazione di luogo e data di stesura; rispetto al *Porto Sepolto* di Ungaretti tuttavia tali indicazioni sono più generiche: non viene quasi mai citato un giorno preciso ma solamente il mese e l'anno, o talvolta la stagione. Uniche eccezioni [*Lassù dove di torre*] e [*Nel bicchiere di frodo*],

¹ V. Sereni, *Frontiera. Diario d'Algeria*, a c. di Georgia Fioroni, Milano, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore, 2013.

² Id., *Poesie*, a c. di Dante Isella, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1995.

datate rispettivamente «Capodanno 1944» e «Natale 1944», e *L'otto settembre* che indica il giorno già nel titolo.³

Ordinamento	Titolo	Luogo e data (se presenti)
LA RAGAZZA D'ATENE		
1	Periferia 1940	
2	Città di notte	
3	Diario bolognese	
4	Belgrado	Tradotta Mestre-Atene, agosto 1942
5	Italiano in Grecia	Pireo, agosto 1942
6	Dimitrios	Pireo, agosto 1942
7	La ragazza d'Atene	Tradotta Mestre-Atene, autunno 1942 Africa del Nord, autunno 1944
8	Risalendo l'Arno da Pisa	dicembre 1942
9	Villa Paradiso	Paceco, 1943
10	Pin-up Girl	Fronte di Trapani, luglio 1943
DIARIO D'ALGERIA		
11	[<i>Lassù dove di torre</i>]	Sainte-Barbe du Thélât, Capodanno 1944
12	[<i>Un improvviso vuoto nel cuore</i>]	Sainte-Barbe du Thélât, inverno 1944
13	[<i>Rinascono la valentia</i>]	Sainte-Barbe du Thélât, maggio 1944
14	[<i>Non sa più nulla, è alto sulle ali</i>]	Campo ospedale 127, giugno 1944
15	[<i>Ahimè come ritorna</i>]	Saint-Cloud, luglio 1944
16	[<i>Non sanno d'essere morti</i>]	Saint-Cloud, agosto 1944
17	[<i>Solo vera è l'estate e questa sua</i>]	Saint-Cloud, agosto 1944
18	[<i>E ancora in sogno d'una tenda s'agita</i>]	Sidi-Chami, ottobre 1944
19	[<i>Spesso per viottoli tortuosi</i>]	Sidi-Chami, novembre 1944
20	[<i>Troppo il tempo ha tardato</i>]	Sidi-Chami, novembre 1944
21	[<i>Se la febbre di te più non mi porta</i>]	Sidi-Chami, novembre 1944
22	[<i>Nel bicchiere di frodo</i>]	Sidi-Chami, Natale 1944
23	Algeria	
IL MALE D'AFRICA		
24	Frammenti di una sconfitta	Fronte di Trapani, 1943

³ Il titolo si riferisce all'8 settembre 1943, data dell'armistizio italiano nella Seconda guerra mondiale. Tutte le poesie citate in questo capitolo, salvo diversa indicazione, si intendono tratte da Sereni, *Frontiera. Diario d'Algeria*, a c. di Fioroni, cit., ossia nella versione del 1965.

25	Il male d'Africa	
26	Appunti da un sogno	
27	L'otto settembre	

Tra le poesie che non recano indicazioni di luogo o data in calce, si segnalano i seguenti casi: *Periferia 1940* contiene già nel titolo un'indicazione temporale; per quanto riguarda *Diario Bolognese*, diverse note nei manoscritti indicano che la poesia fu composta in Algeria nel 1944 ma traendo spunto da un'esperienza a Bologna nel 1942;⁴ *Risalendo l'Arno da Pisa* porta l'indicazione di luogo nel titolo – probabilmente per questo motivo in calce è riportata solo la data; *Il male d'Africa* reca la dedica «A Giansiro che va in Algeria (1958)», posta fra il titolo e il primo verso; *L'otto settembre* presenta in apertura, tra parentesi tonde, una duplice indicazione di anno: «('43/'63)».

Già nell'edizione del 1947 tuttavia è presente una nota dell'autore in merito ai riferimenti cronologici e geografici:

Tutte le poesie qui riunite, a prescindere da alcune varianti successive e ad eccezione di *Città di Notte* [...] e di *Via Scarlatti* [...], sono state scritte o ultimate rispetto a precedenti tentativi durante la prigionia dell'autore (Algeria – Marocco Francese 1943-1945). La raccolta viene dunque intitolata *Diario d'Algeria* dal titolo di una sua parte specifica, suscettibile di aggiunte. Le singole date vanno comunque riferite, là dove appaiono, alle circostanze che originarono i versi e non al tempo dell'effettiva stesura.⁵

Esse dunque si configurano come una sorta di “didascalia”, uno strumento per agevolare il lettore nell'interpretazione del testo; l'autore avverte che le poesie, pur avendo un legame con una circostanza concreta, non sono state composte “in presa diretta”, come suggerirebbe il titolo della raccolta, ma a distanza di tempo – una distanza tra l'altro che può arrivare fino a vent'anni, dal momento che Sereni licenzierà la versione definitiva della raccolta nel 1965.

Il *Diario d'Algeria* trae spunto dalle vicende personali del poeta durante la Seconda guerra mondiale e ripercorre i suoi spostamenti tra Europa e Africa. Nato a Luino nel 1913, al termine degli studi universitari Vittorio Sereni diventa redattore letterario e insegnante; dopo due chiamate alle armi nel 1939 e nel 1940 in seguito alle quali era stato

⁴ Cfr. l'apparato critico di Isella in Sereni, *Poesie*, cit., p. 426.

⁵ Sereni, *Diario d'Algeria*, Firenze, Vallecchi Editore, 1947, p. 45.

congedato, nell'ottobre 1941 viene nuovamente chiamato in esercito e trascorre i primi mesi di ferma a Bologna. L'anno successivo la Divisione Pistoia, cui Sereni era stato assegnato, trascorre quattro mesi ad Atene, in attesa di raggiungere il fronte nordafricano, ma viene poi reinviata in Italia. Nel 1943 viene spostata in Sicilia, in attesa di un trasporto aereo per il fronte; il 24 luglio di quell'anno a Paceco (Trapani) Vittorio Sereni è fatto prigioniero dall'esercito americano. Trascorre due anni in campi di prigionia in Algeria e in Marocco. Nel luglio del 1945 fa rientro in Italia.

Come ha notato Stefano Giovanardi, le tre sezioni *La ragazza d'Atene*, *Diario d'Algeria* e *Il male d'Africa* corrispondono ai «tre momenti tematici dell'attesa, dell'evento e del ricordo»⁶ rispetto al periodo di prigionia. I testi de *La ragazza d'Atene*, infatti, si riferiscono al periodo in cui Sereni attende di essere inviato al fronte e attraversa l'Europa con la sua divisione; viene delineata qui la figura del «viandante stupefatto»,⁷ l'uomo trasportato dal dovere di soldato piuttosto che vero viaggiatore, il quale osserva i luoghi in cui si trova con un senso di stupore, senza riuscire a provare un sentimento di appartenenza. Le prime poesie di questa sezione sono tutte ambientate al tramonto o alla sera, e questo elemento visivo di semioscurità si accorda ai toni negativi del poeta. *Periferia 1940*, come scrive Pier Vincenzo Mengaldo, «funziona da cerniera»⁸ tra la prima e la seconda raccolta sereniana; la lirica assume i toni di un «addio alla giovinezza»,⁹ accostata all'immagine del tramonto, e lo stesso tema è presente in *Città di notte*, il primo testo che raffigura il poeta in movimento, «inquieto nella tradotta».¹⁰ Anche in *Diario Bolognese* dominano le immagini negative e un'atmosfera oscura. Attraverso *Belgrado* – poesia in cui spicca la nota del colore azzurro dei fiumi Danubio e Sava – si arriva a *Italiano in Grecia*, dove Sereni, giunto ad Atene, racconta il suo smarrimento:

Prima sera d'Atene, esteso addio
dei convogli che filano ai tuoi lembi
colmi di strazio nel lungo semibuio.
Come un cordoglio

⁶ S. Giovanardi, *Diario d'Algeria di Vittorio Sereni*, in *Letteratura italiana, Le opere*, dir. da Alberto Asor Rosa, vol. IV, *Il Novecento, II: La ricerca letteraria*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 531-547: 534.

⁷ Sereni, *La ragazza d'Atene*, v. 17.

⁸ Mengaldo, *Il solido nulla*, in Sereni, *Poesie*, cit., pp. LXVII-LXXVI: LXVIII.

⁹ Fioroni, *Commento*, in Sereni, *Frontiera. Diario d'Algeria*, cit., p. 230.

¹⁰ Sereni, *Città di notte*, v. 1.

ho lasciato l'estate sulle curve
e mare e deserto è il domani
senza più stagioni.
Europa Europa che mi guardi
scendere inerme e assorto in un mio
esile mito tra le schiere dei bruti,
sono un tuo figlio in fuga che non sa
nemico se non la propria tristezza
o qualche rediviva tenerezza
di laghi di fronde dietro i passi
perduti,
sono vestito di polvere e sole,
vado a dannarmi a insabbiarmi per anni.

Pireo, agosto 1942

Già qui il poeta si descrive come «inerme»: egli non è artefice del proprio destino, anzi sembra spettatore della sua stessa vita, non decide ma subisce gli eventi. Gli echi danteschi presenti nei vv. 9-10 paragonano l'avvicinarsi al fronte alla discesa nell'Inferno, e il v. 14 descrive il paesaggio in cui Sereni trascorse la sua infanzia, stagione ormai perduta per sempre. La chiusa assume un tono profetico, prefigurando i due anni che l'autore trascorrerà prigioniero nel Nord Africa.

Dimitrios ha un tono più leggero, seppur velato di tristezza; *La ragazza d'Atene* invece si apre nuovamente su immagini cupe. Questa poesia reca in calce due diverse coordinate spazio-temporali, che appaiono riferirsi l'una alle prime due strofe («Tradotta Atene-Mestre, autunno 1942») e l'altra alla terza e alla quarta («Africa del Nord, autunno 1944»). *Risalendo l'Arno da Pisa* è ambientata in «un giorno di fine d'anno» (v. 11) del 1942, quando Sereni è rientrato in Italia, e ricorda la famosa *Carnevale di Gerti* di Eugenio Montale. Le ultime due poesie di questa sezione, che nell'edizione del 1947 erano parte di un unico testo (si veda più avanti al par. 2.2), si riferiscono all'esperienza di Sereni al fronte di Trapani. Qui irrompe la guerra vera e propria, con la «costa bombardata» di *Villa Paradiso* (v. 4) e il «ritaglio triste che s'affloscia» di *Pin-up girl* (v. 1), che secondo Georgia Fioroni è immagine della ormai prossima disfatta della Divisione di Sereni.¹¹

¹¹ Fioroni, *Commento*, in Sereni, *Frontiera. Diario d'Algeria*, cit., p. 288.

Nella sezione successiva, *Diario d'Algeria*, compare la seconda figura archetipica della raccolta, il “prigioniero”, che di fatto – come ha sottolineato Pier Vincenzo Mengaldo – prevale sul “viandante stupefatto”.¹² Nel passaggio dalla prima alla seconda sezione spicca «il contrasto tra moto forzato attraverso l'Europa (Milano, Bologna, Belgrado, Atene, la Toscana e, infine, la Sicilia) e relegazione a una topografia assai ristretta, vale a dire i campi di prigionia algerini». ¹³ La sezione è dedicata a Remo Valianti, probabilmente un compagno con cui Sereni trascorse la prigionia, e si compone di tredici testi che, eccetto l'ultimo, non presentano un titolo; questi ricoprono tutto l'arco del 1944, dal giorno di Capodanno di [*Lassù dove di torre*] al Natale di [*Nel bicchiere di frodo*]. Le indicazioni di luogo mostrano Sereni in quattro diversi campi di prigionia: Sainte-Barbe du Thélât, Campo ospedale 127, Saint-Cloud, Sidi-Chami.

La prima lirica, [*Lassù dove di torre*], si colloca nel segno della nostalgia per le celebrazioni del Capodanno che il poeta immagina stiano avvenendo in Europa; segue [*Un improvviso vuoto nel cuore*] dove Sereni lamenta la sua solitudine; in [*Rinascono la valentia*] un breve momento di evasione, una partita di calcio, si spegne nell'amarezza. [*Non sa più nulla, è alto sulle ali*] racconta lo sbarco in Normandia dell'esercito Alleato, sempre dal punto di vista del prigioniero che non può far nulla, escluso dalla Storia e incapace persino di pregare: in un immaginario dialogo con il primo soldato morto, Sereni arriva a dire «prega tu se lo puoi, io sono morto / alla guerra e alla pace» (vv. 12-13). Il racconto della prigionia prosegue con [*Ahimè come ritorna*], dove il poeta ricorda una voce femminile; [*Non sanno d'esser morti*] e [*Solo vera è l'estate e questa sua*] sono due poesie che descrivono la monotonia e l'immobilità della vita dei prigionieri.

Di segno opposto i testi seguenti, [*E ancora in sogno d'una tenda s'agita*] e [*Spesso per viottoli tortuosi*]: Sereni infatti ritorna in un campo di prigionia dove aveva già soggiornato¹⁴ e fissa nella poesia i mutamenti avvenuti. [*Troppo il tempo ha tardato*] torna sul tema di apertura della raccolta, la fine della giovinezza, così come [*Se la febbre di te più non mi porta*]. Allo stesso modo [*Nel bicchiere di frodo*], quasi a chiudere il cerchio, riprende [*Lassù dove di torre*]: di nuovo nel giorno di festività – in quel caso il Capodanno, ora il Natale – il poeta è assalito dalla tristezza. L'ultimo testo è *Algeria*, in cui Sereni si rivolge direttamente alla terra che lo ha visto prigioniero per prenderne

¹² Mengaldo, *Note sul «Diario d'Algeria»*, in Id., *Per Vittorio Sereni*, Torino, Nino Aragno Editore, 2013, pp. 95-108: 97.

¹³ Fioroni, *Introduzione*, in Sereni, *Frontiera. Diario d'Algeria*, cit., p. XXVII.

¹⁴ Cfr. Fioroni, *Commento*, in Sereni, *Frontiera. Diario d'Algeria*, cit., pp. 333 e 339.

congedo; la lirica si chiude sull'immagine delle navi nel porto, e proprio le navi sono il mezzo che egli utilizzerà per il rientro in Italia (come si evince dai vv. 47-58 de *Il male d'Africa*). *Algeria* non reca indicazioni di luogo e data ma si chiude con una riga di puntini, il che, unitamente al tema del ritorno, conferisce alla poesia una funzione di epilogo per la sezione che dà il titolo alla raccolta. Nel *Diario d'Algeria* del 1947 in effetti questo è l'ultimo testo che affronta l'esperienza della prigionia; d'altra parte è anche possibile interpretare la riga di puntini come dei puntini di sospensione che alludono a un "non detto", a un discorso che potrebbe proseguire: ed effettivamente così accadrà con la pubblicazione della seconda edizione dell'opera.

La terza sezione, *Il male d'Africa*, è infatti costituita da testi composti successivamente alla Seconda guerra mondiale che ripercorrono gli anni del conflitto; qui Sereni, a differenza di quanto fatto in precedenza, non rispetta più l'ordine cronologico degli eventi. Anche i tempi verbali sono spia del fatto che il racconto non è più "in contemporanea" ma si sposta sul piano della memoria, del ricordo e del sogno. Si può notare infatti che, se nelle prime due sezioni il tempo verbale predominante era il presente, *Il male d'Africa* gioca su due registri: si alternano l'imperfetto, tempo del ricordo, e il presente, inteso però come tempo della rilettura a posteriori dell'esperienza vissuta; il presente è anche il tempo del sogno, che tuttavia per sua stessa natura è rielaborazione del vissuto.

La sezione si apre con il prosimetro *Frammenti di una sconfitta*, dove già il titolo "frammenti" riproduce il carattere del testo, diviso in cinque parti: le prime due e la quarta in poesia, la terza e la quinta in prosa. In calce l'indicazione «Fronte di Trapani, 1943», ma in una missiva Sereni colloca la stesura al 1949 o 1950.¹⁵ Quanto al tema, il prosimetro giustappone il motivo amoroso – o comunque personale – al racconto della cattura in Sicilia da parte dell'esercito americano. Segue *Il male d'Africa*, poesia che dà il titolo alla sezione e dedicata al critico letterario Giansiro Ferrata in occasione del suo viaggio in Algeria del 1958; si tratta di un testo molto lungo, di ben 104 versi, dove il rombo di una motocicletta riporta alla mente dell'autore le immagini dell'ultimo periodo trascorso in Africa, alle soglie del rientro in Italia. *Appunti da un sogno* è un brano in prosa dove Sereni si rappresenta in uno «slargo» tra due «cunicoli», l'uno occupato dall'esercito italiano e l'altro da quello Alleato; il tema è la resa della Divisione del poeta avvenuta nel

¹⁵ Cfr. l'apparato critico di Isella in Sereni, *Poesie*, cit., p. 457.

1943. La raccolta si conclude con *L'otto settembre*, poesia che – sotto la data dell'armistizio – ricorda gli insulti ricevuti dai prigionieri italiani; il verso finale «la guerra girata altrove»¹⁶ sigilla il *Diario d'Algeria* sul tema dell'esclusione di Sereni dagli eventi bellici, sulla sua impossibilità di prendervi parte attiva.

In generale rispetto al *Porto Sepolto* di Ungaretti si coglie maggiormente una “trama”, la vicenda personale del poeta è meglio delineata e il lettore riesce a ricostruirla piuttosto agevolmente, in grazia delle indicazioni di luogo e data; questo anche perché rispetto alla raccolta ungarettiana il *Diario d'Algeria* copre un arco temporale e uno spazio geografico molto più ampi. Emerge in particolare come Sereni già prima della prigionia non si senta in alcun modo artefice del suo destino, ma piuttosto trasportato dagli eventi, incapace di vivere a pieno: egli stesso nella poesia *Dimitrios* definisce la sua una «vita / esitante» (vv. 17-18), fatta solo di pochi sussulti nella monotonia dell'esistenza; l'inarcatura tra i due versi appena citati suggerisce inoltre un senso di incompletezza e di smarrimento, come se Sereni non sapesse quale senso o direzione dare alla sua vita. Questo tema generale viene declinato prima nell'addio alla giovinezza, successivamente nella monotonia della vita del prigioniero. Le immagini di vitalità sono rare e non hanno mai origine nell'io lirico, sono sempre collegate a elementi esterni: il piccolo *Dimitrios*, che si fonde con la figura di un uccellino; il volto della *Ragazza d'Atene*; la partita di calcio raccontata in [*Rinascono la valentia*].

2.2 *Diario d'Algeria*: due edizioni a confronto

Come ha sottolineato Stefano Giovanardi, il biennio 1965-1966 è «davvero cruciale per la produzione poetica di Sereni, sia dal punto di vista dell'invenzione, sia da quello della risistemazione del già scritto alla luce di un orientamento complessivo solo allora avvertito in tutta la sua chiarezza»: ¹⁷ infatti sempre nel 1965 il poeta pubblica la sua terza raccolta, *Gli strumenti umani*, e nel 1966 esce una nuova edizione di *Frontiera*, l'opera d'esordio del 1941.

¹⁶ Sereni, *L'otto settembre*, v. 17.

¹⁷ Giovanardi, *Diario d'Algeria di Vittorio Sereni*, cit., p. 531.

Nel passaggio dalla prima edizione (DA 1947) alla seconda (DA 1965) Sereni introdusse profondi cambiamenti sia nella struttura della raccolta sia nel testo di alcune liriche. DA 1947 si compone di ventiquattro poesie distribuite in quattro sezioni: *La ragazza d'Atene*, *Diario d'Algeria*, *Vecchi versi a Proserpina* e *Ma se tu manchi*; DA 1965 conta ventisette testi in sole tre sezioni, *La ragazza d'Atene*, *Diario d'Algeria* e *Il male d'Africa*.

Per quanto riguarda la prima sezione, in DA 1965 Sereni inserisce *Diario bolognese* e riduce drasticamente *Pin-up girl*; quattro versi espunti da quest'ultima poesia vanno a formare *Villa Paradiso*, assente in DA 1947. Nella sezione centrale, [*Rinascono la valentia*] vede l'aggiunta di cinque versi iniziali e in questo modo cambia l'indicazione della poesia stessa, che in origine era [*E tu così leggera*]; vengono spostati qui, come ventesimo e ventunesimo testo, le poesie *Ma se tu manchi* e *Vecchio cielo*, che erano poste nella sezione finale *Ma se tu manchi*; queste poesie, in omogeneità con la sezione in cui sono collocate, perdono il titolo e vengono ora indicate come [*Troppo il tempo ha tardato*] e [*Se la febbre di te*]. La sezione *Vecchi versi a Proserpina* viene eliminata e sarà collocata nella successiva edizione di *Frontiera* (1966); anche il testo conclusivo di DA 1947, *Via Scarlatti*, viene espunto e inserito ne *Gli strumenti umani*. È infine aggiunta la sezione *Il male d'Africa*, composta dai testi *Frammenti di una sconfitta* (prosimetro), *Il male d'Africa* (già presente ne *Gli strumenti umani*), *Appunti da un sogno* (brano in prosa) e *L'otto settembre*.

Questa la nota dell'autore in DA 1965 che rende conto dei mutamenti apportati alla raccolta:

La prima edizione del *Diario d'Algeria* uscì a Firenze, dall'editore Vallecchi, nel 1947. Questa, che ne ripropone parzialmente mutato l'antico disegno, ha omesso «Vecchi versi a Proserpina», ascrivibili al tempo di *Frontiera* (in una ristampa anche solo ideale di quel primo libro), e «Via Scarlatti» che ho voluto collocare in apertura a *Gli strumenti umani* (Torino, Einaudi, 1965). Una terza poesia, «Pin-up girl», ritorna qui in un testo tanto più breve (ma alcuni dei versi eliminati sono stati rifusi sotto il titolo «Villa Paradiso»); due altre infine (pp. 33 e 37),¹⁸ ricompaiono nella versione in cui le ho già riprese ne *Gli immediati dintorni* (Milano, Il Saggiatore, 1962).

Tutti i versi che compongono le due prime sezioni («La ragazza d'Atene» e «Diario d'Algeria») furono scritti nei miei due anni di prigionia, nell'ultima guerra (Algeria e Marocco Francese, '43-'45); così «Diario bolognese» che, edita ne *Gli immediati dintorni*, viene inclusa solo ora. Di composizione posteriore al '47 e alla stampa del Vallecchi è invece «Il male d'Africa» (ma la poesia che dà il titolo

¹⁸ I due testi sono [*Lassù dove di torre*] e [*Rinascono la valentia*].

a tutto il gruppo compare già ne *Gli Strumenti umani*; qualche altro anticipo in un'edizione numerata del '57, a cura di Franco Riva e Vanni Scheiwiller, e nel già citato libretto del Saggiatore).¹⁹

La riduzione da quattro a tre sezioni conferisce maggior risalto alla seconda, *Diario d'Algeria*, che diventa centrale, il cuore della raccolta. Pier Vincenzo Mengaldo ha molto insistito sulla sua «eccezionalità, topografica e formale; le altre due è come se la fiancheggiassero a modo di due ali, la prima a raccogliere più riccamente i suoi antefatti biografici e psicologici, la seconda il séguito di quegli antefatti».²⁰ E quindi «struttura [...] e titolo guidano con forza il lettore a riconoscere la preminenza della parte centrale, e quasi a leggere le altre due in sua funzione».²¹ Inoltre l'espunzione dei *Vecchi versi a Proserpina* e di *Via Scarlatti*, sostituiti dalla sezione *Il male d'Africa*, conferisce maggior unitarietà tematica alla raccolta, che in questo modo ha come spunto quasi esclusivo la Seconda guerra mondiale, così come vissuta dall'autore.

Oltre alle modifiche strutturali appena viste ci sono altri interventi sui singoli testi, ritocchi che vanno in due direzioni apparentemente opposte: come scrive Mengaldo, da un lato alcuni tagli mostrano una tendenza "irrealizzante", tendono a slegare la poesia dal mondo concreto; dall'altro le rare aggiunte hanno l'obiettivo di chiarire alcuni passaggi che probabilmente per l'autore risultavano oscuri.²²

Per quanto riguarda la prima tendenza, Mengaldo cita la poesia iniziale *Periferia 1940*, che in un manoscritto era originariamente una poesia di 17 versi intitolata *A Milano, in febbraio*; ma lo stravolgimento più importante è senza dubbio quello di *Pin-up girl*, di cui si riportano i vv. 8-27 della prima redazione:

sei scaduta tra gli idoli volgari
e appena so ravvisarti
nelle facili dive dei ritagli
che dai muri nei lunghi inverni
si promettevano ai soldati
a vegliarne insonnia e nostalgia.

Anche di lì puoi scendere, sorella

¹⁹ Sereni, *Nota* in Id., *Diario d'Algeria*, Milano, Mondadori, 1965, p. 75.

²⁰ Mengaldo, *Note sul «Diario d'Algeria»*, cit., p. 96.

²¹ Ivi, p. 97.

²² Ivi, pp. 103-104.

di viltà, agli uomini che più
non si voltano a guardarti
ora che non lungi caute
le ambulanze si accostano alla battaglia
e che *tutti i ponti*
sono stati distrutti
tutte le carte bruciate
tutta la coppa bevuta....

Tu

soffri? Non soffre chi un tempo
di te impazziva, di cielo.
Della guerra degli uomini non soffre.

Guarda il ritaglio triste che s'affloscia
Nell'aria abbacinata:²³

I vv. 8-25, poi espunti, forniscono principalmente informazioni di contesto: i vv. 8-16 collocano il “ritaglio” della *Pin-up girl* all'interno di una caserma e i vv. 17-22a specificano che è appena avvenuto uno scontro bellico – elemento che nella versione di DA 1965 non si coglie se non mettendo la lirica in relazione al testo precedente, *Villa Paradiso*. Infine i vv. 23-24 contengono un possibile soggetto del successivo verbo «Guarda», con cui si apre la lirica in DA 1965, ossia «[...] chi un tempo / di te impazziva, di cielo» (vv. 23-24). Nella prima redazione di *Pin-up girl* quindi si può leggere come soggetto per questo verbo il poeta stesso – visto da un punto di vista esterno, in terza persona – oppure l'insieme dei soldati; nella redazione definitiva invece il verso assume una sfumatura diversa, come se il poeta parlasse a un “tu” indistinto o, come commenta Georgia Fioroni, in «un muto soliloquio, un'esortazione che l'io indirizza a se stesso».²⁴ Mengaldo riconosce che è «un aspetto tipico del lavoro sereniano sui propri testi, deviare in altre direzioni spunti o frammenti concepiti in contesti (e “occasioni”) diversi, sicché il movimento redazionale non è lineare ma, per dir così, trasversale».²⁵

Tra gli esempi di aggiunte che chiarificano il testo, invece, il critico cita *Belgrado e Rinascono la valentia*. Nel primo caso Sereni in DA 1965 inserisce il v. 9, un inciso

²³ Sereni, *Pin-up girl*, in Id., *Diario d'Algeria*, Firenze, Vallecchi, 1947, vv. 8-27.

²⁴ Fioroni, *Commento*, in Sereni, *Frontiera. Diario d'Algeria*, cit., p. 289.

²⁵ Mengaldo, *Note sul «Diario d'Algeria»*, cit., p. 103.

Anche Paolo Baldan si sofferma sulle aggiunte, in particolare su quelle apportate a [*Rinascono la valentia*] e [*Lassù dove di torre*]. In quest'ultimo caso in DA 1965 il poeta aggiunge i vv. 5-7, in un inciso separato da lineette:

Lassù dove di torre
in torre balza e si rimanda
ormai vano un consenso,
il chivalà dell'ora,
– come quaggiù di torretta in torretta
dai vertici del campo nei richiami
tra loro le scolte marocchine –
chi va nella tetra mezzanotte
dei fiocchi veloci,
chi l'ultimo brindisi manca su nere
soglie di vento sinistre
d'attesa, chi va...
È un'immagine nostra
stravolta, non giunta
alla luce. E d'oblio
solo un'azzurra vena abbandona
tra due epoche morte dentro noi.

Sainte-Barbe du Thélat, Capodanno 1944

Per il critico l'obiettivo di Sereni è «una messa a fuoco di estrema concretezza che volutamente sottrae spazio ad una precedente irrelata atmosfera tutta impregnata di ambigua indeterminatezza». ²⁸ Anche in questo caso il poeta sente la necessità di esplicitare l'«occasione» da lui vissuta che ha dato spunto alla lirica, inserendo quindi un elemento personale. I vv. 5-7 infatti offrono un breve squarcio sulla vita del campo di Sainte-Barbe in una poesia altrimenti incentrata sugli eventi che Sereni immagina avvenire in Europa, ²⁹ e da cui si sente tagliato fuori.

Così commenta Baldan:

²⁸ P. Baldan, *Diario e divario: dal nucleo più privato alla riappropriazione storica nel ventennale percorso del Diario d'Algeria di Vittorio Sereni*, in *Le forme del diario*, «Quaderni di retorica e poetica», 2, 1985, pp. 145-150: 149.

²⁹ Fioroni, *Commento*, in Sereni, *Frontiera. Diario d'Algeria*, cit., p. 297.

Allora c'è davvero qualcosa che conta talmente da infiltrare di sé le ragioni dell'«assoluto poetico» e, guarda caso, ciò comporta per il testo un maggior tasso di «prosasticità» e un certo coefficiente di «zavorra» affinché rimanga ancorato al mondo degli uomini e non si perda nelle insondabili ragioni dell'ignoto. In altri termini si tratta sempre di un'esigenza di partecipare e, soprattutto, di *parteciparsi*.³⁰

2.3 Il diarismo del *Diario d'Algeria*

È naturale dunque chiedersi quale utilizzo del modulo del diario faccia Sereni nel *Diario d'Algeria*, in particolar modo nella sua redazione del 1965, pubblicata a oltre vent'anni di distanza dalla prima stesura dei testi.

Pier Vincenzo Mengaldo, analizzando la struttura della raccolta, sembra considerare un “diario” solo la sezione centrale *Diario d'Algeria*:

La centralità, e peculiarità, della sezione di mezzo sta, oltre che nella sua posizione, nel fatto che dà il titolo all'intero volume, e inoltre in quello che, con l'eccezione dell'ultimo testo (*Algeria*), il quale si pone come una specie di a posteriori, tutti gli altri – a differenza che nelle altre sezioni – sono senza titolo; o meglio, il titolo è interamente surrogato dall'indicazione di luogo e data (per lo più mese), che compare sì spesso anche nelle altre due sezioni, ma in compagnia di un titolo. La sezione è dunque a tutti gli effetti un diario, un po' come lo era l'*Allegria* di Ungaretti per la prima guerra mondiale (naturalmente la differenza principale da quest'ultima è fra chi è tagliato fuori dagli eventi che contano e chi vi è immerso). Tutt'al più si dovrà notare subito una contraddizione fra la forma-diario e la rarità dei referti poetici, che sarebbe semplicistico attribuire solo alla proverbiale parsimonia creativa di Sereni: è lecito anche dire che le maglie sono così larghe come correlativo di una situazione in cui *nulla avviene*.³¹

È indubbio che la seconda sezione rispetto alle altre abbia caratteri più omogenei: l'assenza del titolo e la presenza della data, come già sottolineato da Mengaldo, ma anche il fatto che le liriche condividano una struttura abbastanza simile, che salvo qualche eccezione oscilla tra i 9 e i 17 versi ed è o monostrofica o bipartita; soprattutto, questa sezione riflette una maggiore costanza dell'autore nella scrittura,³² poiché i tredici testi in

³⁰ Baldan, *Diario e divario*, cit., p. 149. Corsivo dell'autore.

³¹ Mengaldo, *Note sul «Diario d'Algeria»*, cit., p. 95.

³² Tale elemento però non significa che intercorra sempre lo stesso intervallo di tempo tra un testo e l'altro.

questione si collocano tutti nel medesimo anno, mentre le dieci liriche della prima sezione datano dal 1940 al 1943. Anche la sezione *La ragazza d'Atene* tuttavia rispecchia lo stile del diario, dal momento che le liriche nella loro sequenza possiedono un tasso di “narratività”, raccontano vari momenti della vita dell'autore; addirittura una poesia contiene nel titolo l'indicazione di appartenenza a questo genere, e cioè *Diario Bolognese*. La prima sezione inoltre si pone in continuità con lo stile di *Frontiera*, la prima raccolta poetica di Sereni: e anche lì diversi testi, pur non avendo un'indicazione di luogo e data in calce, contengono riferimenti spaziali o temporali nei titoli.³³ Come nota ancora Mengaldo, però, «l'attitudine narrativa, che in *Frontiera* era ancora dispersa in aneddoti e mini-novelle liriche, nel *Diario* si rassoda e direi si centralizza, diramando nelle esili nervature dell'autobiografia poetica la forza di una struttura epico-romanzesca di pregnante essenzialità».³⁴ Anche il *Diario d'Algeria* dunque ha una dimensione macrotestuale, in cui per ogni poesia c'è un “prima” e un “dopo”, c'è una storia che procede con l'avanzare dei testi. Più difficile a un primo sguardo considerare “diario” la terza sezione della raccolta, *Il male d'Africa*, che, aggiunta solo nell'edizione del 1965, non si pone come un diario corrente, se non per alcuni versi della poesia omonima che si riferiscono alla vita del poeta a Milano negli anni Sessanta.

In generale si può osservare che alla base della raccolta vi è un procedimento per associazioni e per analogie: Sereni vive un evento o vede una particolare immagine che spesso evoca un ricordo, una riflessione, un'epifania o accende la sua immaginazione. Nella maggior parte delle poesie così ci sono due piani temporali che si fondono, quello del presente e quello del passato o, in alternativa, quello della realtà e quello della fantasia. Talvolta questi piani sono presenti tutti insieme, come nel caso della già citata [*Lassù dove di torre*]: i vv. 5-7 si riferiscono al piano della realtà, all'esperienza che il poeta vive nel campo di Sainte-Barbe; i vv. 1-4 sono da collocare sul piano della fantasia, in quanto Sereni immagina cosa stia accadendo altrove in quello stesso momento; i vv. 8-12 esprimono ricordi d'infanzia che affiorano nella memoria dell'autore. Questo tipo di procedimento diaristico che lascia poco spazio agli eventi e molto ai ricordi o alla fantasia era l'unico possibile nella situazione di Sereni, che appunto vive la condizione, prima

³³ A titolo di esempio: *Capo d'anno, Maschere del '36, Temporale a Salsomaggiore, 3 dicembre, Inverno a Luino, Settembre*. Riporto qui un'interessante osservazione di Fioroni riguardo la prima raccolta: «nel passaggio da manoscritti/dattiloscritti a eventuali pubblicazioni in rivista e quindi in raccolta [Sereni] tende all'espunzione di luoghi, date e dediche, allo scopo di spersonalizzare l'iniziale dato contingente». Fioroni, in Sereni, *Frontiera. Diario d'Algeria*, cit., p. XVI, nota.

³⁴ Mengaldo, *Il solido nulla*, cit., p. LXIX.

ancora che di prigioniero, di “escluso dalla storia”; ciononostante i brevi frammenti di “presente” riescono a delineare per sommi capi la vicenda personale dell’autore.

La critica ha sottolineato vari aspetti che riconducono la raccolta sereniana al genere diaristico: ad esempio Caterina Marras afferma che il *Diario d’Algeria*

rispetta le caratteristiche per le quali si può parlare di diario (quali l’utilizzo della prima persona singolare, lo scrivere non solo per se stessi come autori ma anche come lettori e come scrittori da leggere, la coincidenza tra autore e personaggio, e la necessità di una scrittura, diluita nel tempo, come momento catartico [...]) [...].³⁵

E così Paolo Baldan: «a non contare la perentorietà di un titolo, c’è la presenza di illustri precedenti (d’obbligo l’*Allegria* ungarrettiana) e l’autorevolezza del giudizio critico (Fortini, per tutti, afferma: «è un vero diario») a conferire alla raccolta di Sereni la sufficiente garanzia dell’appartenenza a un genere».³⁶ Il contributo di Baldan è molto interessante, poiché si sofferma anche sulla questione dell’“autenticità” di un testo poetico:

La nozione di «autenticità» merita, peraltro, in questo contesto un minimo di riflessione. In che senso un’esperienza lirica, in particolare quella sereniana così sorvegliata e sottoposta a vari gradi di vagliatura, può definirsi «autentica»? Non certo nel senso, da mito romantico o anche, in modi diversi, da automatismo novecentesco, del flusso più o meno coscienziale e, comunque, dell’espressione «spontanea». Sarà allora «autentica» una prova poetica quando l’elaborazione non solo non falserà l’esperienza esistenziale che la sottende ma ne toccherà il nucleo emotivo più profondo. Sotto questo aspetto una riflessione posteriore, se potrà apportare una maggiore complessità e una maturità espressiva più convincente, avrà un coefficiente di «immediatezza» senz’altro di gran lunga inferiore (posto che tra «immediatezza» e «autenticità» ci sia un rapporto diretto).³⁷

Baldan si chiede in particolare se l’“immediatezza” sia riconoscibile anche nell’edizione definitiva del *Diario d’Algeria*, e a suo parere la risposta è affermativa:

³⁵ C. Marras, *Aspetti autobiografici nel «Diario d’Algeria» di Sereni dalla lettera alla poesia*, in *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell’Ottocento e del Novecento*, a c. di A. Dolfi, N. Turi, R. Sacchetti, Pisa, Edizioni ETS, 2008, pp. 825-832: 827.

³⁶ Baldan, *Diario e divario*, cit., p. 147.

³⁷ Ivi, p. 146.

[...] nemmeno il secondo *Diario* è privo di «immediatezza». [...] Sì, gran parte dell'esperienza appresa nei tragici anni Quaranta non si deposita nel libretto del '47, ma continua a incubare, a fermentare in epoca successiva, e non è detto che esaurisca il suo corso nel '65, ma ora sappiamo: quando Sereni licenzia il volume mondadoriano, ha ri-trattato nell'arco di vent'anni, con piena legittimità, tanta materia passata. Perché non era del tutto passata, ancora viveva e doleva: anch'essa era «come se non *fosse* mai stata finita» o, se vogliamo, pacificata. E conservava dentro di lui una certa speciale «immediatezza».³⁸

Naturalmente gli esiti di questa “incubazione” dell'esperienza bellica sono evidenti in particolar modo nella terza sezione, *Il male d'Africa*, che risulta così pienamente integrata nella compagine della raccolta, e ciò legittima il riconoscimento della seconda edizione del *Diario d'Algeria* come un diario a tutti gli effetti.

Sereni tuttavia, in un'intervista a Ferdinando Camon, sembra non considerare la sua poesia un diario:

Camon La poesia era dunque un diario?

Sereni Il diario è molto più folto, contiene dati che devono cadere da un libro di poesia. E cadere, poniamo, in un libro complementare, come *Gli immediati dintorni*. Proprio negli *Immediati dintorni* io scrivo che per me, un tempo, la poesia era stata qualcosa da salvare dell'esistenza; intervenne poi un secondo momento, in cui quella prima componente è rimasta come momento affettivo riguardo alle esperienze che io vivo, ma il fatto poetico è diventato più complesso: non più il tentativo di fissare un momento, ma di cavare da quel momento qualche cosa che lo superi, qualche cosa che ne indichi la fertilità di partenza ma dia anche il senso di questa fertilità: cioè, una specie di elaborazione e di dilatazione in un organismo di quella che era semplicemente un'emozione di partenza. Questa è la mia posizione, oggi.³⁹

Per Sereni la poesia non può essere “solo” un diario per due motivi: da un lato un testo poetico non può contenere tutti i dati concreti che il diario tradizionale dovrebbe includere; dall'altro non può limitarsi a un resoconto di un evento ma deve “elaborarlo” e “dilatarlo,” cioè aggiungervi qualcosa, trasportare lo spunto terreno in quella dimensione di sospensione e rarefazione tipica della poesia. Certamente a un diario lirico non si può richiedere di assolvere la stessa funzione dell'omologo genere in prosa, inoltre

³⁸ Ivi, p. 147. Corsivo dell'autore.

³⁹ F. Camon, *Il mestiere di poeta*, Milano, Lerici Editori, 1965, p. 144.

all'uscita del *Diario d'Algeria* tale sotto-genere vantava ben pochi precedenti;⁴⁰ se vogliamo abbozzare una definizione, tuttavia, sarà un “diario” quella raccolta di poesie che traggono qualche spunto dagli eventi della vita dell'autore, dai suoi pensieri, dalle sue riflessioni su ciò che gli accade e che consentono al lettore di percorrere un “tratto di strada” insieme al poeta, seguendo anche solo il filo dei suoi pensieri. Tali eventi potranno poi essere descritti in modo più o meno esplicito, e spesso sarà necessario l'ausilio di biografie, cronologie o altre fonti esterne per una piena interpretazione delle liriche. In questo senso, quando il poeta sceglie di inserire indicazioni spaziotemporali in calce ai testi poetici – ma anche altrove, ad esempio nei titoli o nelle dediche – sta legittimando e forse invitando il lettore ad avvalersi di tali strumenti, ad andare alla ricerca di ulteriori informazioni.

Nel caso del *Diario d'Algeria* un'importante fonte esterna sono *Gli immediati dintorni*, opera che Sereni definisce “libro complementare”. Pubblicati nel 1962 per *Il Saggiatore*, *Gli immediati dintorni* sono una raccolta di prose scritte tra la fine della Seconda guerra mondiale e gli anni Sessanta, e anch'esse recano tutte l'indicazione di luogo e data. Sereni lavorò anche qui a una seconda edizione dell'opera, che uscì postuma nel 1983 con il titolo *Gli immediati dintorni primi e secondi*. Come riconosce Silvana Tamiozzo Goldmann, *Diario d'Algeria e Immediati dintorni* procedono in parallelo: «accanto al diario in poesia, costruito su situazioni liriche istantanee, legate da una sintassi nominale, paratattica, scorre quello in prosa degli *Immediati dintorni* che, soprattutto nella prima parte, postilla e commenta distesamente gli avvenimenti che danno luogo alle diverse poesie».⁴¹

Se per Ungaretti il “diario lirico” è un modulo ricorrente in gran parte della sua produzione poetica, Sereni dà questo nome solo alla sua seconda raccolta: un ulteriore modo per sottolineare l'eccezionalità che per lui rivestirono gli anni 1940-1945 e in particolare il periodo della guerra, un'esperienza così profonda dal punto di vista umano che non poteva non riversarsi nella sua produzione poetica. D'altra parte tutti i testi che presentano in calce l'indicazione di un luogo o data, eccezion fatta per *Risalendo l'Arno da Pisa*, si collocano nei vari passaggi dell'esperienza bellica del poeta: le peregrinazioni

⁴⁰ Cfr. l'elenco fornito da Gezzi in *Il “diario in versi”*, cit.

⁴¹ Tamiozzo Goldmann, *Ungaretti, Montale, Sereni: appunti sul diario in poesia*, cit., p. 307.

in Europa al seguito della sua Divisione, la Grecia, il fronte siciliano, i campi algerini; la volontà di specificare a quale luogo e a quale momento questi testi appartengono sembra un modo per “isolarli” ancor di più, per evidenziare che tali poesie non nascono dalla normale vita quotidiana di Sereni ma da eventi del tutto straordinari – come è evidente fin dal titolo della raccolta, che situa la stessa in Algeria. E probabilmente il poeta sente il bisogno di ripetere questa “eccezionalità” non solo al lettore, ma anche a se stesso. Il diario lirico quindi è un espediente strutturale che Sereni adotta solo per il *Diario d’Algeria*, la cui materia riveste per lui una particolare importanza e profondità; la ricerca dello spunto poetico negli eventi concreti della propria vita invece è una caratteristica che si rintraccia in tutta la produzione lirica dell’autore, da *Frontiera* a *Stella variabile*.⁴²

⁴² A titolo di esempio, Giacomo Debenedetti definisce già il Sereni della prima *Frontiera* (1941) e di *Poesie* (1942) un «annotatore di vicende personali, di momenti ed episodi della sua vita»: cfr. Debenedetti, *Il poeta da giovane*, in Sereni, *Poesie*, cit., pp. XIX-XXIV: XIX. Anche Isella ritiene che *Frontiera*, nella sua seconda edizione, abbia un «esplicito carattere di diario»: Isella, *La lingua poetica di Sereni*, in Id., *L’idillio di Meulan. Da Manzoni a Sereni*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1994, pp. 263-277: 263.

CAPITOLO TERZO

Giuseppe Ungaretti, *Il taccuino del vecchio*

3.1 Struttura e temi dell'opera

Il taccuino del vecchio è l'ultima raccolta poetica di Giuseppe Ungaretti; fu pubblicato da Mondadori nel 1960, quando l'autore, nato nel 1888, aveva ormai settantadue anni. La plaquette è composta dagli *Ultimi cori per la terra promessa*, dal *Cantetto senza parole*, dal *Canto a due voci* e da *Per sempre*; in aggiunta alle liriche l'edizione del 1960 include una corposa raccolta di omaggi di "amici stranieri del poeta".¹ Le poesie recano tutte in calce un'indicazione di luogo e data, riportate nella tabella seguente:

Ordinamento	Titolo	Luogo	Data
1	<i>Ultimi cori per la terra promessa</i>	Roma	1952-1960
2	<i>Cantetto senza parole</i>	Roma	Ottobre 1957
3	<i>Canto a due voci</i>	Roma	Domenica-Giovedì 10-14 Maggio 1959
4	<i>Per sempre</i>	Roma	Il 24 Maggio 1959

Le date indicate si differenziano per la loro ampiezza: in una precisione via via crescente, per gli *Ultimi cori per la terra promessa* viene riportato un intervallo di otto anni, per il *Cantetto senza parole* si indica genericamente un mese, per il *Canto a due voci* un intervallo di cinque giorni e infine *Per sempre* ha un'indicazione di un preciso giorno. È interessante inoltre notare che ben tre dei quattro titoli sono legati alla musica: «*Cori*», «*Cantetto*», «*Canto*»; una tipologia già utilizzata dall'autore, ad esempio per *Canzone* e per i *Cori descrittivi di stati d'animo di Didone* contenuti nella raccolta *La Terra Promessa. Frammenti 1935-1953*. Quanto al motivo dell'opera, il *Taccuino del vecchio* si potrebbe sintetizzare come un viaggio, l'ultimo viaggio, che si conclude con la serena accettazione, da parte del poeta, dell'età ormai anziana e degli eventi che la sorte gli ha

¹ Ungaretti, *Il taccuino del vecchio*. Con testimonianze di amici stranieri del poeta raccolte a cura di Leone Piccioni e uno scritto introduttivo di Jean Paulhan, Milano, Mondadori, 1960.

riservato; un itinerario tuttavia non lineare, ma inframmezzato dai ricordi dei cari defunti e da ultimi sussulti di passione. Antonio Saccone e Massimo Migliorati parlano entrambi di «resoconto senile»:² ed in effetti la “memoria” prevale sulla “storia”, in quanto Ungaretti racconta ben poco degli avvenimenti che gli capitano nel presente; piuttosto in questa raccolta egli si concentra sul tema del ricordo ed espone al lettore la sua concezione della vita umana, la sua visione del mondo. Molte liriche inoltre mancano di referenti espliciti ed è per questo difficile darne un’interpretazione univoca, come si vedrà di seguito.

Gli *Ultimi cori per la terra promessa* sono in realtà una sequenza di ventisette testi numerati che si sviluppa organicamente sul filo conduttore del viaggio. È difficile datare i singoli *Cori*, poiché sono raccolti sotto un unico intervallo di date e la maggior parte di essi non contiene riferimenti spaziali o temporali nel testo; poche anche le informazioni affidate alla *Nota dell’autore* che precede la raccolta:

I Cori 1, 2, 3, 24 sono nati da un breve ritorno fatto l’anno scorso in Egitto insieme a Leonardo Sinisgalli e sono stati suggeriti in particolare dal paesaggio di deserto della Necropoli di Sakkarah. Un volo fatto in jet da Hong Kong a Beirut nel corso del mio recente viaggio in Giappone con Jean Fautrier e Jean Paulhan ha offerto il pretesto al coro 23. Lo spunto, gli altri Cori lo hanno tratto da vicende strettamente personali o da eventi come, per esempio, nei Cori 15 (*sic*)³, 17, il lancio di satelliti artificiali.

Sono tutti motivi che per l’autore stesso non dovrebbero più contare come suoi nell’opera, se ad essa egli è riuscito a dare vita di poesia.⁴

Sembra comunque evidente che i testi non siano disposti in ordine cronologico: le prime liriche infatti traggono ispirazione dal viaggio in Egitto del 1959, un evento quindi piuttosto recente rispetto alla data di pubblicazione dell’opera, e anche il viaggio in Giappone, da cui scaturisce il *Coro* 23, è compiuto in quello stesso anno;⁵ dal momento che il *terminus post quem* riportato dallo stesso Ungaretti è il 1952, tuttavia, è lecito

² Saccone, *Ungaretti*, Roma, Salerno editrice, 2012, p. 248; Migliorati, *Rielaborazione del mito e della biografia: La terra promessa e Il taccuino del vecchio*, in «Rivista di letteratura italiana», XXXIX, 1, 2021, pp. 157-164: 162.

³ In realtà il riferimento è al *Coro* 16: e così si trova nelle *Note a cura dell’Autore e di Ariodante Marianni* in Ungaretti, *Vita d’un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 802.

⁴ Ungaretti, *Il taccuino del vecchio*, cit., p. 9.

⁵ Cfr. *Cronologia*, a c. di Ossola e G. Radin, in Ungaretti, *Vita d’un uomo. Tutte le poesie*, cit., pp. XLIX-CXLVIII: CXXXVII.

ritenere che almeno alcuni tra i componimenti successivi siano stati in realtà composti in una data precedente rispetto ai testi che aprono la raccolta.

I *Cori* iniziali quindi, come avverte la *Nota*, hanno per sfondo la necropoli egiziana di Sakkarah. Luigi Martellini ha sottolineato che «*Il taccuino del vecchio (l'ultima raccolta) inizia con la descrizione del deserto, degli stessi luoghi dove il protagonista ha trascorso la sua infanzia, quel deserto che costituisce l'ispirazione iniziale e, come si può constatare, finale della sua poesia*». ⁶ Questo luogo, legato al tema della morte, si riflette nel primo coro nella consapevolezza del poeta dello scorrere incessante del tempo, di fronte alla cui eternità la singola esistenza umana non è che un «battibaleno» ⁷: una parola, questa, molto espressiva, quasi infantile, che richiama la sensazione visiva del lampo, ma che bene esprime il concetto di una vita che è fatta essa stessa di attimi, *flash*, immagini. Si veda in particolare la lettura degli *Ultimi cori per la terra promessa* fornita da Luigi Paglia:

I temi dell'evanescenza del tempo (e dello spazio), dei barlumi del passato nella sfocata "lanterna magica" della memoria, e dei miraggi del futuro, della trama misteriosa e inafferrabile della vita umana nel balenare del presente frazionato nei molteplici lampi degli istanti, dei segni ambigui e pluriprospettici degli eventi e delle esperienze capitali del nostro tempo (dal volo degli aerei a quello dei satelliti artificiali) e di quelli più intimi e segreti dei sentimenti, della vita e della fine dell'amore, e dell'ossessione della morte, sono al centro della meditazione poetica di Ungaretti nella sequenza dei ventisette tratti degli *Ultimi cori per la Terra Promessa*, in cui potrebbe essere raffigurata l'avventura di un moderno Enea (si ricordi che Ungaretti aveva, in un primo tempo, previsto il titolo di *Cori descrittivi di stati d'animo di Enea*) il cui viaggio si svolga nel deserto, le cui certezze dell'approdo alla Terra Promessa siano ridotte ad una traccia labile e sottile, nel vano fumo dei giorni. ⁸

Il *Coro 2* infatti, nelle prime due strofe, racconta proprio come le persone, oggetti, vicende, luoghi incontrati dal poeta nel corso della vita si sono cristallizzati nel ricordo (cfr. v. 10, «immutabili») e quindi sono in un certo modo diventati parte di lui –

⁶ L. Martellini, *Un viaggio verso le origini: l'ultimo Ungaretti*, in *La poesia italiana del secondo Novecento: atti del Convegno di Arcavacata di Rende, 27-29 maggio 2004*, a c. di Nicola Merola, Soveria Mannelli: Rubbettino, 2006, pp. 277-305. Disponibile online all'indirizzo <http://hdl.handle.net/2067/1918> (versione cui faccio riferimento per la paginazione). Corsivi dell'autore.

⁷ Ungaretti, *Ultimi cori per la terra promessa*, 1, v. 12.

⁸ L. Paglia, *L'«incendio della terra a sera»: lettura degli Ultimi cori ungarettiani*, in «La nuova ricerca. Pubblicazione annuale del dipartimento di linguistica, letteratura e filologia moderna dell'università degli studi di Bari», XII, 12, 2003, pp. 231-246: 232.

concezione che d'altra parte ben si adatta all'età senile di Ungaretti. Ma ecco che propiziata dal paesaggio circostante compare la paura della perdita della memoria: il deserto egiziano diventa in questa lirica il deserto dell'oblio.

Se nell'incastro d'un giorno nei giorni
ancora intento mi rinveno a cogliermi
e scelgo quel momento,
mi tornerà nell'animo per sempre.

La persona, l'oggetto o la vicenda
o gl'inconsueti luoghi o i non insoliti
che mossero il delirio, o quell'angoscia,
o il fatuo rapimento
od un affetto saldo,
sono, immutabili, me divenuti.

Ma alla mia vita, ad altro non più dedita
che ad impaurirsi cresca,
aumentandone il vuoto, rezza di ombre
rimaste a darle estremi
desideri di palpito,
accadrà di vedere
espandersi il deserto
sino a farle mancare
anche la carità feroce del ricordo?

I *Cori* successivi si concentrano ancora sulla condizione dell'umanità, delineata con una breve quanto drastica sentenza: «non sono i giorni se non vago fumo».⁹ La vita umana viene paragonata ora a una fuga verso una meta, ora a un viaggio nel deserto; emerge la tensione verso una dimensione ultraterrena, con chiari riferimenti alla tradizione giudaico-cristiana (la «Terra Promessa» nel *Coro* 5 e il «Sinai» nel *Coro* 6). Nei *Cori* 7 ed 8 compare una seconda persona, un "tu" cui Ungaretti si rivolge, che si potrebbe identificare con la moglie del poeta, Jeanne Dupoix, morta nel 1958. Questi primi *Cori*, fino al 9, riflettono variamente sul significato della vita; sull'ineluttabilità della sorte, cui è impossibile opporsi (*Coro* 7); sull'opposizione tra il tempo lineare dell'esistenza

⁹ Ungaretti, *Ultimi cori per la terra promessa*, 3, v. 7.

umana, cui la morte pone fine, e il tempo ciclico delle stagioni, che ogni anno si rinnovano (*Coro 9*).

Sui *Cori 10 e 11* invece le interpretazioni della critica si dividono, a riprova di quanto questi brevi frammenti possano risultare oscuri. Entrambi ricordano una persona cara al poeta di cui non viene rivelato il nome. Nel decimo testo tale persona è sicuramente una donna, come rivela l'aggettivo «sola»,¹⁰ e sembrerebbe essere viva e presente – anche se potrebbe naturalmente trattarsi di un ricordo: Ungaretti lamenta di non essere reso partecipe delle ansie e preoccupazioni che la donna prova, e in questo modo la distanza tra i due aumenta. Nell'undicesimo testo invece la persona di cui si parla è assente, probabilmente defunta; non vi sono aggettivi o altri appigli per risalirne al genere (l'aggettivo «lontano»¹¹ al v. 3 pare più probabilmente riferirsi al poeta stesso). Secondo Massimo Migliorati Ungaretti si riferisce nel primo componimento alla madre, e nel secondo al figlio: il critico accosta questi *Cori* rispettivamente ai versi di *La madre* e di *Tu ti spezzasti*, con un'ipotesi indubbiamente suggestiva.¹² Luigi Paglia invece legge l'intero gruppo dei *Cori 10-14* come

l'espressione della stagione del declino amoroso, della solitudine e della «memoria demente», delle ansie vibranti, degli ultimi fuochi dell'io lirico (e della correlativa fuga dal tempo), in cui si confondono, e si rivelano, anche il dolente tramonto e la desolazione di Didone, in una sorta di coincidenza o sovrapposizione emotivo-esistenziale delle *dramatis personae*.¹³

Una interpretazione quindi in senso amoroso, che appare maggiormente condivisibile considerando anche i testi che seguono. I *Cori* da 12 a 20 infatti si collocano nella scia dei *Cori descrittivi di stati d'animo di Didone*, contenuti nella *Terra Promessa*, ed evocano le «atmosfere sensuali e tese createsi fra Didone e Enea».¹⁴ Sono liriche fortemente connotate dal punto di vista cromatico: il dodicesimo testo descrive «macchie di sangue che si fanno larghe»,¹⁵ un elemento crudo e drammatico in cui si fondono e congiungono il cielo al tramonto e l'immagine di una ferita (che ben potrebbe essere la ferita metaforica dell'assenza, della separazione, descritta nel coro precedente). Il *Coro*

¹⁰ Id., *Ultimi cori per la terra promessa*, 10, v. 3.

¹¹ Id., *Ultimi cori per la terra promessa*, 11, v. 3.

¹² Migliorati, *Rielaborazione del mito e della biografia*, cit., p. 163.

¹³ Paglia, *L'«incendio della terra a sera»: lettura degli Ultimi cori ungarettiani*, cit., p. 238.

¹⁴ Migliorati, *Rielaborazione del mito e della biografia*, cit., p. 163.

¹⁵ Ungaretti, *Ultimi cori per la terra promessa*, 12, v. 2.

13, ambientato di notte, si chiude sull'immagine di un «abbaglio»;¹⁶ ma tutto il coro è giocato su termini che rimandano a una dimensione fisica, di corporeità, dove si alternano sensazioni visive, olfattive¹⁷ e tattili.¹⁸ Nel *Coro* 14 l'amore è paragonato ad una «luce in crescita / o al colmo»;¹⁹ i componimenti 15 e 18 presentano entrambi la ricerca disperata del «chiaro».

Fanno eccezione, come già ricordava la nota del poeta, i testi 16 e 17, che interrompono la compattezza di quella che si potrebbe quasi considerare una sezione a sé stante: ispirati dal lancio di satelliti, entrambi si focalizzano sulla solitudine che il poeta immagina provare gli astri nel cielo, un sentimento talmente potente che può condurre alla pazzia.

Il *Coro* 21 sembra una palinodia dei testi precedenti: il poeta si chiede se esista per lui la possibilità di tornare un bimbo «senza malizia»,²⁰ sconfessando l'atmosfera sottilmente erotica creatasi fino a questo momento. Si torna quindi al motivo biografico: il coro successivo descrive la solitudine provata dal poeta nel momento della sera, e in particolare quando non è soccorso dal ricordo dei propri cari, richiamando il tema dei cori 16 e 17; il *Coro* 23 si ispira al viaggio in Giappone citato in precedenza. In questa lirica il volo in aereo diventa un'esperienza al di fuori del tempo e dello spazio.²¹ Il *Coro* 24 è ambientato di nuovo in Egitto, e Ungaretti racconta qui quello che vorrebbe fosse il destino del proprio corpo: la dissoluzione della carne, ad opera degli elementi naturali e degli animali che abitano il deserto, fino a lasciare solo le ossa; un desiderio quindi di scomparire nell'anonimato, di non lasciare tracce, e forse di un ritorno alla purezza, dal momento che il poeta auspica che di lui rimanga solo «un ossame bianchissimo».²² Il *Coro* 25 è una vera e propria istantanea che con pochi tocchi traccia l'immagine di una notte a Siracusa, forse nel teatro greco;²³ a quest'immagine di quiete ne segue invece una concitata e terribile, ossia il ricordo dell'agonia del figlio:²⁴

¹⁶ Id., *Ultimi cori per la terra promessa*, 13, v. 10.

¹⁷ Il verbo «Odori», ivi, v. 3.

¹⁸ L'aggettivo «Roventi» e il verbo «addentare», ivi, vv. 9-10.

¹⁹ Id., *Ultimi cori per la terra promessa*, 14, vv. 1-2.

²⁰ Id., *Ultimi cori per la terra promessa*, 21, v. 2.

²¹ Per un puntuale commento di questo *Coro* cfr. G. Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento: Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1993, pp. 87-97.

²² Ungaretti, *Ultimi cori per la terra promessa*, 24, v. 12.

²³ Cfr. Ossola, *Commento*, in Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 1106; ma il termine «rovina» potrebbe essere latore di un duplice significato, e anticipare quindi la sciagura della morte del figlio, oggetto del testo successivo.

²⁴ *Ibidem*.

Soffocata da rantoli scompare,
torna, ritorna, fuori di sé torna,
e sempre l'odo più addentro di me
farsi sempre più viva,
chiara, affettuosa, più amata, terribile,
la tua parola spenta.²⁵

Ungaretti ribadisce la concezione del ricordo che aveva già delineato nel *Coro 2*: i ricordi sono parte della persona che li possiede; la voce del figlio è ancora “dentro di lui” (cfr. v. 3) e soprattutto è “viva”; inoltre è da notare che egli la definisce “più amata”, mentre tutti gli altri aggettivi del v. 5 sono assoluti: il suo amore per il figlio dunque continua a crescere, anche se di lui è rimasta solo la memoria.

Gli *Ultimi cori per la terra promessa* si concludono nel *Coro 27* sulla figura del “vecchio capitano”, immagine del poeta che, data l'età anziana, ha superato le tempeste della vita e delle passioni e ora naviga tranquillo:

L'amore non è più quella tempesta
che nel notturno abbaglio
ancora mi avvinceva poco fa
tra l'insonnia e le smanie,

balugina da un faro
verso cui va tranquillo
il vecchio capitano.²⁶

Il *Cantetto senza parole* è un componimento formato da due parti, numerate “1” e “2”, con identica struttura: cinque strofette, le prime tre sono distici, la quarta e la quinta composte di tre versi ciascuna; i versi sono brevi, tutti entro il settenario, e non sono presenti rime. Accompagnandone la prima pubblicazione, nel 1957, Ungaretti specifica che il testo condivide lo stesso motivo del *Dolore* e che è la narrazione di un sogno di un bimbo;²⁷ per Antonio Saccone il «*Cantetto senza parole* riattinge archetipi ungarettiani: un'apparenza d'incanti, costituita da luce e mare seducenti, si rivela un ingannevole

²⁵ Ungaretti, *Ultimi cori per la terra promessa*, 26.

²⁶ Id., *Ultimi cori per la terra promessa*, 27.

²⁷ Cfr. Radin, *Commento*, in Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 1107-1008.

fondale».²⁸ La prima parte infatti pare una favola raccontata a un bambino per farlo addormentare, dove si narra di una colomba; ma nella seconda parte questa favola si trasforma in un incubo, in cui il mare diventa abisso e il volo della colomba si smarrisce: in breve, il sogno si infrange.

Anche *Canto a due voci* è diviso in due parti: la *Prima voce*, che appartiene all'io lirico e lamenta la crudeltà dei tormenti d'amore; e *l'Altra voce*, che appartiene a un interlocutore esterno e che riconosce l'impossibilità di smuovere il cuore dell'anziano poeta. La particolare impaginazione della poesia crea l'impressione di un "dialogo impossibile" tra le due voci: le due parti sono riportate l'una a fronte dell'altra in modo che i quattro versi dell'*Altra voce* rispondano ai vv. 6, 8, 9 e 11 della *Prima voce*; ma *l'Altra voce* è riportata in carattere corsivo e sembra un "a parte" teatrale. Questa lirica nasce dai sentimenti del poeta per una giovane donna, Jone Graziani;²⁹ il verso conclusivo, con un brusco ritorno alla realtà, rinnova il tema dell'età ormai anziana.

Per sempre, la lirica conclusiva della raccolta, è un componimento monostrofico di 12 versi; Ungaretti qui esprime la serena speranza, che ha in realtà i toni di una certezza, che la moglie Jeanne potrà essere di nuovo con lui:

e d'improvviso intatta
sarai risorta, mi farà da guida
di nuovo la tua voce,
per sempre ti rivedo.³⁰

3.2 *Il taccuino del vecchio: stile e collocazione*

Secondo il vocabolario Treccani, *taccuino* in letteratura è «titolo di opere formate da pezzi vari, quasi frammentari e inorganici come le note di un taccuino»,³¹ e proprio il *Taccuino del vecchio* viene citato come esempio. Una definizione quindi che in parte collima con quello che ci si aspetta da un diario poetico, e cioè una raccolta di liriche che derivino ciascuna da un particolare episodio di uno specifico periodo della vita dell'autore. La maggior parte dei componimenti infatti, come già visto, nasce da uno spunto personale,

²⁸ Saccone, *Ungaretti*, cit., p. 249.

²⁹ Cfr. Radin, *Commento*, in Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 1008.

³⁰ Ungaretti, *Per sempre*, vv. 9-12.

³¹ <https://www.treccani.it/vocabolario/taccuino/>

e in particolare è ricorrente il motivo della vecchiaia, che si esplicita soprattutto negli *Ultimi Cori per la terra promessa* come un basso-continuo che costella la raccolta; anche la presenza delle indicazioni di luogo e data in calce alle liriche pare collocare il *Taccuino* nel genere del diario.

Tuttavia i *Cori*, pur se differenti tra loro per tema e “occasione” di ispirazione, sono tutti riuniti sotto un’unica indicazione di luogo e data, peraltro piuttosto vaga; questo porta inevitabilmente a una scarsa precisione rispetto, ad esempio, al *Porto Sepolto*, dove ogni lirica aveva una specifica collocazione. Inoltre il *Taccuino* copre un arco temporale molto ampio, quasi un decennio; e anche questo gioca a sfavore dell’organicità dell’opera. Niva Lorenzini ha sottolineato che nel *Taccuino del vecchio* «gli indici di luogo e di tempo restano tutti romani: come se la scrittura rappresentasse il bisogno di meditare sulla materia bruta raccolta dallo sguardo del girovago». ³² Per i *Cori* quindi la notazione «Roma, 1952-1960» non indicherebbe il momento da cui scaturiscono le poesie ma piuttosto quello del ricordo e della rielaborazione a posteriori di tali esperienze, il momento in cui Ungaretti le ha “messe in versi” – un procedimento simile a quanto già visto per il *Porto Sepolto*; di conseguenza il *Taccuino del vecchio*, accogliendo l’osservazione di Lorenzini, ha un minor tasso di “immediatezza” nelle liriche di quanto ci si aspetterebbe da un diario – almeno negli *Ultimi Cori per la terra promessa*.

Le date dei restanti componimenti invece sono molto più precise, anche se è stato dimostrato che l’indicazione riportata per il *Canto a due voci* sia stata in una certa misura alterata. Le lettere di Ungaretti a Jone Graziani, infatti, testimoniano come l’elaborazione di questa poesia – intitolata nelle missive inizialmente *Prima poesia per Jone*, poi *Canto a due voci per Jone* – sia stata piuttosto complessa: se ne contano ben cinque stesure differenti in soli quindici giorni, la prima nella lettera del 10 maggio 1959, l’ultima nella lettera del 24 maggio dello stesso anno. La quinta e ultima redazione reca nell’autografo l’indicazione «Roma, 19-24 maggio 1959», ³³ mentre l’indicazione riportata nel *Taccuino del vecchio* è «Roma, Domenica-Giovedì 10-14 maggio 1959»: c’è dunque una discrepanza sulla data di conclusione della stesura del componimento tra le missive e la raccolta, discrepanza che “accorcia” di ben dieci giorni il lavoro del poeta su questa lirica. Luciano Rebay ipotizza che nella pubblicazione del *Taccuino* la data di conclusione sia

³² Lorenzini, Colangelo, *Giuseppe Ungaretti*, cit., p. 165.

³³ L’autografo è riprodotto in L. Rebay, *Ungaretti: lettere a Jone*, “Prima poesia per Jone”, “Canto a due voci per Jone”, in «Forum Italicum. A Journal of Italian Studies», vol. 38, 1, 2004, pp. 45-65.

stata modificata al 14 maggio (invece che al 24) per evitare che coincidesse con quella della successiva poesia, *Per sempre*, dedicata invece alla moglie defunta.³⁴ Si può ipotizzare dunque che Ungaretti abbia scelto il titolo *Taccuino* ponendo importanza non tanto all'aspetto cronologico, quanto piuttosto all'idea di assenza di una architettura complessiva dell'opera: si tratta, in fin dei conti, di una serie poetica che potrebbe formare una plaquette a se stante (gli *Ultimi cori per la terra promessa*) cui vengono giustapposte altre tre liriche, accomunate certo dal motivo amoroso ma piuttosto diverse nei toni e nella forma.

Molto interessante inoltre è l'ultima affermazione della già citata *Nota dell'autore*, la quale pare riferirsi solo agli *Ultimi cori* (non contiene infatti alcun riferimento al *Cantetto senza parole*, al *Canto a due voci* e a *Per sempre*): «Sono tutti motivi che per l'autore stesso non dovrebbero più contare come suoi nell'opera, se ad essa egli è riuscito a dare vita di poesia».³⁵ Ungaretti qui ribadisce che le sue poesie hanno origine da uno spunto concreto o da un momento preciso; ma una volta che egli ha riversato tali motivi nella poesia, questi “non dovrebbero più contare come suoi”. In altre parole egli sembra voler eliminare dalle sue liriche i riferimenti troppo espliciti alla sua persona, in modo che qualsiasi lettore, leggendoli, possa sentir propri i testi. È come se Ungaretti decidesse di rendere “universale” la sua poesia, che non parlerà più solo per lui ma che potrà farsi portavoce di un sentire comune. Il poeta pare qui sostenere una concezione di poesia quasi “astratta”, che si realizza attraverso l'eliminazione del dato concreto e terreno: e forse in questa direzione va la decisione di non apporre la data su ogni singolo componimento dei *Cori* ma un unico intervallo molto ampio e non localizzato geograficamente; forse per la stessa ragione Ungaretti non esplicita mai i destinatari dei componimenti – generando non poche difficoltà ermeneutiche.

In conclusione, il *Taccuino del vecchio* è un diario certamente diverso dal *Porto Sepolto*: la «simulazione di “presa diretta”»,³⁶ che Ghidinelli indica tra le caratteristiche dei diari in versi e che caratterizzava la raccolta giovanile, è molto minore o del tutto assente – in particolare negli *Ultimi cori per la terra promessa*. È ben riconoscibile invece quella

³⁴ Ivi, p. 51.

³⁵ Ungaretti, *Il taccuino del vecchio*, cit., p. 9.

³⁶ Ghidinelli, *Genealogia di una forma di genere*, cit., p. 152.

«movimentazione della situazione enunciativa»³⁷ di cui lo stesso critico parla, quella pluralità di voci – o di toni della stessa voce: nei primi *Cori* il poeta assume spesso un tono sentenzioso, infatti molti di questi testi possono essere divisi in una prima parte che “narra” un’esperienza e una seconda parte che vi ragiona sopra, quasi un commento; nella parte centrale della sezione l’io lirico sembra più “diretto”, talvolta sembra quasi affannarsi nel dire immediatamente ciò che prova attraverso il ricorso a climax ascendenti; i *Cori* finali hanno un tono decisamente più pacato. Si passa poi al *Cantetto senza parole*, dove si trova una sintassi quasi totalmente ipotattica, basata su frasi molto brevi e tutte lasciate in sospeso; al *Canto a due voci*, unica lirica della raccolta in cui pare vi siano due interlocutori; e si conclude con *Per sempre*, dove il poeta è totalmente orientato al futuro. Tale pluralità di toni è acuita dal fatto che fra la stesura dei vari componimenti intercorre un tempo molto lungo. Ancora, il *Taccuino* è certamente un diario in quanto «enunciazione»,³⁸ racconto di singoli episodi o momenti e non di una storia complessiva che si sviluppa attraverso le liriche; non sono narrati i “momenti di silenzio” tra un testo e l’altro, il poeta non informa il lettore di cosa avviene nel frattempo. Si tratta dunque di un caso di diario in versi in cui le caratteristiche di questo sotto-genere “scendono a patti” con il lungo arco temporale che le liriche ricoprono.

³⁷ Ivi, p. 151.

³⁸ Cfr. Ivi, p. 149.

CAPITOLO QUARTO

Amelia Rosselli, *Serie Ospedaliera e Documento*

4.1 *Serie ospedaliera (1963-1965)*

Serie ospedaliera è la seconda raccolta poetica di Amelia Rosselli; composta tra il 1963 e il 1965, fu pubblicata per la prima volta nel 1969 a Milano per Il Saggiatore. Questa edizione ha una particolare veste grafica, in quanto è un facsimile di dattiloscritto, ed è divisa in due parti: I. «*La Libellula (Panegirico della libertà)*» (1958) e II. «*Serie Ospedaliera (1963-1965)*». *La Libellula* è un poemetto che in realtà risale al 1958, e dunque precede le *Variazioni belliche*; sia *La Libellula* sia diverse poesie della raccolta erano già state anticipate in rivista. Nel 1985 la casa editrice SE ristampa *La Libellula* insieme a una selezione di 31 *Poesie da «Serie Ospedaliera»*. Ai fini della presente ricerca si considereranno solo le poesie che compongono la seconda ed eponima sezione della raccolta nell'edizione del 1969.

Serie Ospedaliera si compone di ottantatré poesie, quasi tutte senza titolo; solo in pochi casi sono presenti indicazioni che precedano le poesie: in particolare i testi da 10 a 14 sono riuniti sotto l'intestazione «5 poesie per una poetica (Reggio Emilia)» e numerati da 1 a 5; le liriche 18 e 19 sono precedute dall'indicazione «*Lentement, et tres tendrement, quoy que mesuré* (Couperin: 14ème ordre, livre III)» e numerate 1 e 2. Tre poesie presentano dediche: la trentaduesima «a Braibanti», la trentaquattresima «a S.», la trentaseiesima «a Massimo Ferretti». Così Rosselli giustifica il nome dato alla raccolta:

Il titolo «Serie Ospedaliera» è scelto in risposta al primo libro «*Variazioni Belliche*»: grosso modo l'ospedale considerato come logica conclusione di eventi infatti «bellici» anche se questi sono quasi del tutto interiori. Il termine «serie» è da intendersi nel suo significato più semplice: cioè «serie» di poesie scritte pressappoco nello stesso periodo; vorrei con la parola serie dare carattere di *neutralità* all'alternarsi dei temi e delle forme (le poesie sono in stretto ordine cronologico). Però la parola «serie»

può anche riferirsi alle «serie» matematiche, tendenti a zero o a uno o a X; si riferisce inoltre alle «serie» dodecafoniche.¹

A una prima lettura, questa dichiarazione contiene due elementi che avvicinano la raccolta al genere del diario. La scelta di un titolo “neutrale” e l’ordine strettamente cronologico dei testi sembrerebbero indizi dell’assenza di un’architettura complessiva dell’opera, di un disegno compositivo unitario; tuttavia Rosselli cita anche le serie matematiche e musicali, che sono invece progressioni regolate al loro interno da leggi ben precise. La raccolta in effetti presenta una sorta di strutturazione al suo interno, descritta dall’autrice stessa nella *Nota per l’editore* e ricostruita da Stefano Giovannuzzi nell’edizione del Meridiano da lui curata:² le prime trentaquattro poesie, da *Per una impossibile gagliarda esperienza a Esiste molta gente, e non tutta è in me* sono definite «sperimentali sia sintatticamente che tematicamente»;³ seguono diciassette testi, da *Mi costa molto meno fatica...* a *Speranza che non nasci delusa*, «in cerca di liberazione da contenuti troppo oscuri e astratti».⁴ Le successive due poesie, *Inesplicabile o esemplare* e *Sporca di sangue tutta la sua tuta sembra*, rimangono escluse dal commento della poetessa. La raccolta continua con ventitré poesie scritte in Abruzzo, dove «si può osservare un ricollegarsi a certe tradizioni ermetiche o Sabiane, alleggerendole tramite una sentimentalità da canzonetta, spesso non affatto ironizzata»:⁵ sono i testi compresi tra *Amarti e non poter far altro che amarti...* e *I bambini sono i padroni del paese*. Le poesie finali, da *Una roccia sudata...* a *Note che sorgono abissali dalle frange*, «vogliono appena un poco riassumere i diversi momenti stilistici del libro, e proporre un finale, anche se molto antiretorico e problematico»; chiude la raccolta *Cercare nel rompersi della sera...*, che «offre, a bassa voce, la tematica “nuova” o di sperata rinascita»⁶ che l’autrice vorrebbe sviluppare nella raccolta successiva.

D’altra parte, considerando l’ordine cronologico dei testi, forse più che di architettura si può parlare di una progressione all’interno dell’opera; infatti anche la critica considera *Serie Ospedaliera* come una raccolta di transizione tra la precedente *Variazioni Belliche*

¹ A. Rosselli, *Nota per l’editore*. Il testo della *Nota* è riportato in Ead., *L’opera poetica*, a c. di Stefano Giovannuzzi, Milano, Mondadori, 2012, p. 1311.

² Giovannuzzi, *Notizie sui testi. Serie Ospedaliera*, in Rosselli, *L’opera poetica*, cit., pp. 1311-1344: 1336.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

e la successiva *Documento*.⁷ Giovannuzzi sottolinea come la *Nota* dell'autrice che riporta questa scansione della raccolta fosse destinata solamente all'editore;⁸ dunque agli occhi del lettore non vi sono divisioni di sorta ma un fluire ininterrotto di testi che ricorda un flusso di pensieri, con un effetto di grande immediatezza – tanto più che nella maggior parte dei casi non vi è neanche l'elemento del titolo ad interrompere o “mettere ordine” nella catena delle poesie.

Altra sottolineatura della poetessa è che gli eventi oggetto dei testi «sono quasi del tutto interiori»:⁹ e anche questo è un elemento che concorda con le caratteristiche del diario. Le poesie di *Serie Ospedaliera* infatti prendono le mosse dall'esperienza di malattia di Amelia Rosselli, che fu per lungo tempo ricoverata in un sanatorio ricevendo una diagnosi di schizofrenia e depressione. Alessandro Baldacci però sottolinea il fatto che «L'autrice rifugge dall'interpretare la malattia come spazio dominato unicamente in senso negativo, come vuoto della ragione, come assoluto irrazionale, e allo stesso tempo si astiene da un tentativo di tradurre la stessa con una grammatica del quotidiano che ne stemperi le asperità, il peso traumatico. Entrambe queste strategie riducono l'esperienza della malattia in uno spazio di subordinazione, di marginalità, in una sorta di sottoscala del pensiero, in prossimità del silenzio».¹⁰ L'infermità sia fisica sia psichica è presente come un *fil rouge* in tutte le poesie, anche in quelle – la maggior parte, in verità – ambientate al di fuori dei luoghi di cura, si potrebbe dire in un contesto di vita “normale”; e soprattutto la malattia è raccontata senza timore, ricorrendo a un lessico estremamente concreto e legato alla corporeità.

Il motivo portante della raccolta emerge con chiarezza fin dalla poesia di apertura, *Per una impossibile gagliarda esperienza*:

Per una impossibile gagliarda esperienza
rompevamo isolamenti faticosamente, ma
i carri che ci portavano come frutta al
mercato erano lugubri automobili bianche
se nevicava, infernali nella pioggia. Corrompendo
guardie e guardie la mente si decise per

⁷ Ivi, p. 1337.

⁸ Ivi, p. 1336.

⁹ Rosselli, *Nota per l'editore*, cit.

¹⁰ A. Baldacci, *Amelia Rosselli*. Roma, Laterza, 2007, pp. 81-82.

un sopraluogo faticoso perché ingannava
anche sé stessa: la festa fu un incontro
tra diavoli alla moda, ogn'amore fuggì
quando tu slacciasti la finestra del tuo
potere avvelenato alle braccia del mio
incanto versione povera dell'invidia, ma
lo spirito vinceva ancora con decisioni
povere prese in cantina.

Dopo miserie e
nascoste disperazioni la Domenica fu un
perdono e una disperazione, il mare in
moto soffocò querele dello spirito mentre
ingranaggi portarono sollievo e la colpa
fu la colpa accettata se disperazioni sono
moto alla felicità.¹¹

La «gagliarda esperienza», che in realtà altro non è che una vita normale, è «impossibile» per l'autrice. È interessante il fatto che in questa poesia non venga fatto mai uso della prima persona: nonostante la poetessa parli di sé stessa, le azioni sono tutte demandate ad altri soggetti. Rosselli infatti sceglie di aprire la lirica con un verbo al plurale, «rompevamo» (significativamente collocato in testa al verso), come se volesse annullare la sua identità nella massa indistinta dei pazienti; e i pazienti addirittura sono paragonati a degli oggetti, frutta portata al mercato, come se non avessero una volontà propria. Nei versi successivi le decisioni vengono prese prima dalla «mente» che «ingannava anche sé stessa» e poi dallo «spirito»: queste due sottolineature sembrano indicare una dissociazione tra mente e corpo. Anche l'aggettivo «faticoso» al v. 7 sottolinea la sofferenza causata dalla malattia; e la stessa funzione assolvono le numerose inarcature, presenti al termine di quasi ciascun verso, che scandiscono un discorso portato avanti con difficoltà. Dopo una pausa, rimarcata anche tipograficamente dal verso a scalino, la chiusa sancisce una accettazione della propria condizione di infermità, che viene tuttavia ancora definita una «colpa».

¹¹ Tutte le poesie citate in questo capitolo sono tratte da Ead., *Le poesie*, a c. di E. Tandello, Milano, Garzanti, 2020.

In questa poesia l'autrice pare osservare la scena dall'esterno, da spettatrice, come se non si riconoscesse in ciò che descrive; l'uso dei verbi al tempo passato inoltre, e in particolare dell'imperfetto (che suggerisce azioni che si ripetono nel tempo), sembra interporre una distanza tra il momento dell'esperienza e quello della scrittura. In altre parole, Rosselli adotta qui un'ottica retrospettiva, e la lirica non è tanto la descrizione di un preciso momento quanto piuttosto un riepilogo dell'esperienza in sanatorio – che data la sua collocazione in apertura alla raccolta ne annuncia il tema portante.

Nel corso dell'opera testi dal motivo prettamente personale si alternano a testi – perlopiù brevi – che paiono una pura registrazione di elementi esterni. Si legga la settima poesia, *Un sole celeste...*:

un sole celeste, una irrorazione di grumi di cristallo
mattino presto, la luce non s'è spenta: quartieri traboccanti

di senilità, la lavandaia con il cesto ma le sue spalle
tremano. Dedicata tranquillità a piccole dosi! Rosso il

malore, se la tua testa sonnecchia.

E ancora la nona, *Facce appese, bronzi al muro...*:

Facce appese, bronzi al muro, facce di bronzo, santi appesi
al muro in una camera solitaria in affitto, per quattro
giorni aspetto. Una camera povera, sovraccarica di fiori
di plastica, e leoni alla porta. Un mare trombante, e un
paese grossolano, verdi porte all'aperto dietro la strada
nuova, i monti inosservabili, la luce è un diadema. Le
colline poi sono verdi cavalli, il galoppo un imbroglio,
uno stratagemma per perdersi. Fa caldo ancora, e il cielo
è macchiato di tombe oscure.

Brevi notazioni, queste, che sembrano davvero appunti di un diario, come se Rosselli volesse fissare nella poesia l'attimo che si trova a vivere. Le due poesie sono entrambe costruite sulla giustapposizione di immagini, sono quasi degli elenchi di ciò che l'autrice vede, come se prestasse i suoi occhi al lettore: l'effetto che si ottiene è di grande

immediatezza, grazie anche all'utilizzo di una sintassi prevalentemente paratattica e ben organizzata dall'uso delle virgole.

Questi testi, comunque, sono rivelatori dello stato d'animo dell'autrice. *Un sole celeste...* racconta una ricerca di normalità, di situazioni quotidiane, di «tranquillità a piccole dosi»: la poetessa descrive un paesaggio invernale, iniziando dagli elementi naturali (il sole, i «grumi di cristallo», cioè la brina) per poi mettere in scena due figure umane – una lavandaia e probabilmente un uomo (v. 6); la sensazione che si coglie è di profonda quiete. Apparentemente non vi è nessun accenno alla vita in sanatorio; tuttavia i termini «irrorazione», «grumi», «rosso» richiamano sotto traccia l'immagine del sangue e lasciano intendere come l'autrice porti in sé i segni dell'esperienza della malattia. In *Facce appese, bronzi al muro...* invece si coglie il tentativo di organizzare razionalmente la realtà: il primo verso ha un ritmo battente, scandito in quattro tempi, come a incasellare i vari elementi in una struttura chiara e definita; ma nei versi seguenti lo sguardo si sposta dall'interno della camera all'ambiente esterno, la sintassi si fa più fluida, e così seguiamo Rosselli perdersi nel panorama che la circonda. All'inizio della lirica emerge una sensazione di solitudine prolungata e di sconforto, un'attesa di qualcosa, o più probabilmente di una persona, che forse non arriverà mai («in una camera solitaria in affitto / per quattro giorni aspetto»). L'ambiente esterno, contrariamente al brano precedente, non è fonte di tranquillità ma viene vissuto con agitazione: il mare è mosso, le «tombe oscure» che punteggiano il cielo creano un'atmosfera opprimente – oltre a riecheggiare l'immaginario della morte. L'insicurezza e la fragilità della poetessa emergono nei vv. 6-8, «Le / colline poi sono verdi cavalli, il galoppo un imbroglio, / uno stratagemma per perdersi»: Rosselli riconosce di non poter fare affidamento sui suoi sensi, e che è la sua stessa mente a ingannarla e a condurla a perdersi.

Altrove invece la malattia è raccontata apertamente e in prima persona, come in *Ti vendo i miei fornelli...*, la quarantacinquesima poesia della raccolta.

Ti vendo i miei fornelli, poi li sgraffi
e ti siedi impreparato sulla scrivania
se ti vendo il leggiadro giogo della
mia inferma mente, meno roba ho, più
contenta sono. Disfatta dalla pioggia
e dai dolori incommensurabile mestruazione

senilità che s'avvicina, petrolifera
immaginazione.

In questo testo, che si colloca tra le poesie «in cerca di liberazione da contenuti troppo oscuri e astratti», Rosselli si rivolge a un uomo con il quale sembra avere un rapporto molto stretto (il termine «sgraffi» al v. 1, con la s- iniziale, appartiene a un linguaggio colloquiale e suggerisce quindi un rapporto vissuto nella quotidianità); quest'uomo tuttavia è «impreparato» ad accettare la malattia della poetessa, che investe sia il piano psichico dell'«inferma mente» sia quello fisico («disfatta dalla pioggia / e dai dolori»), e a poco vale il tentativo di attenuare la gravità della situazione definendo l'infermità un «leggero giogo». La malattia dunque pone una distanza tra Amelia e l'uomo cui ella si rivolge, è fonte di incomprensione, di incapacità di comunicare: infatti se inizialmente la lirica si apre in forma di dialogo – con il pronome «Ti» in posizione molto accentuata, in apertura al primo verso – nei vv. 5-8 l'autrice pare rifugiarsi in un soliloquio, complice l'assenza di un verbo principale. A questo quadro di sofferenza si somma l'immagine della «senilità che s'avvicina»; la prospettiva della lirica è ben riassunta dalla chiusa, «petrolifera / immaginazione», dove il colore nero del petrolio esprime tutta la negatività che la poetessa sente in quel momento.

Un secondo motivo che percorre l'intera *Serie Ospedaliera* è quello amoroso. Alessandro Baldacci osserva che «la passione amorosa in *Serie ospedaliera* presenta un soggetto che sceglie quale proprio oggetto del desiderio una figura collocata al di là dei territori della vita [...]. Il discorso amoroso si cancella e rinasce passando per lo spazio del lutto. Unico possibile rapporto con l'oggetto desiderato è l'esperienza della sua lontananza, o della sua presenza assente, del suo corpo abbandonato dalla vita. La stagione simbolo dell'amore, la primavera, viene trapiantata in un paesaggio sterile, desertico. Il giardino quale spazio esterno in cui la vita fiorisce si rovescia in un paesaggio arido e sterile, in uno spazio segnato da malinconie feroci.»¹² È quanto accade in *Tu non vivi...*:

Tu non vivi fra queste piante che s'attorcigliano
attorno a questo mio piede senza vasi,
e non hai nella tua linea alcuna canzone per
questi miei versi sterili ora che tu non

¹² Baldacci, *Amelia Rosselli*, cit., p. 78.

avvicini le tue labbra strette a questo mio
corpo ombrato.

Tu non appari a chiarire il mistero della
tua non-presenza, tu non stimoli i fiori
in corona attorno al mio polso, rotto perché
non posso tenerti vicino. La luna ha anch'essa
un pendio misericordioso, ma tu non agganci
stretti fili alla mia mano che tanto lontana
non può sollevare i pesi dalla tua testa
rotta dai singulti.

Temo di fare con la mia presenza scempio
delle occasioni, ora che tu non rinverdisci
l'orizzonte. Temo di apparire strana, confusa
a belare quest'incomprensione. Temo di stendere
vigne vuote sul tuo piede scarlatto. Non
ho altro sorso dalle tue arse labbra che
questo mio empio mistero, noia del giorno
spaccato in mille schegge.

Si tratta della quartultima poesia della raccolta, una lirica di tre strofe che descrive un amore impossibile, irrealizzabile a causa della «non-presenza» della persona amata, con la quale Rosselli pare avere un rapporto quasi simbiotico (vv. 19-20: «Non / ho altro sorso dalle tue arse labbra»). Le prime due strofe sono giocate sulla negazione, con l'anafora martellante del «tu non» che suona come un atto di accusa all'amato assente, o forse una presa d'atto delle sue mancanze: «tu non vivi», «tu non avvicini», «tu non appari», «tu non stimoli», «tu non agganci», «tu non rinverdisci». Il mancato incontro è collocato in un ambiente naturale, un giardino; si tratta però di un luogo i cui elementi – le piante, i fiori, la luna – sono tutti inanimati, a sottolineare ancor di più il dolore dell'assenza. Rosselli non si limita a registrare la mancanza della persona desiderata, ma descrive anche le conseguenze che ricadono su di lei. Innanzitutto ne risente la sua poesia, che si riduce a «versi sterili»; inoltre l'autrice non può più compiere determinate azioni fisiche, il che accentua la sua sensazione di solitudine: «non posso tenerti vicino», «la mia mano [...] non può sollevare i pesi dalla tua testa». La «non-presenza» dell'amato è definita un «mistero», cioè un evento cui la poetessa non sa dare spiegazione; ma questo termine può

avere anche un'accezione religiosa, dal momento che viene utilizzato anche al penultimo verso nella locuzione «empio mistero», e indicare quindi un fatto che va semplicemente accettato poiché non può essere del tutto compreso. Nella terza strofa emerge di nuovo l'insicurezza della poetessa con la triplice iterazione del verbo «temo» a inizio, metà e fine verso. Tornano le preoccupazioni circa la propria poesia: i vv. 17-18 raccontano la paura di non essere compresa e di non riuscire ad esprimere compiutamente nei suoi versi ciò che vorrebbe dire («belare»). Nella chiusa infine compare il timore di non aver altra materia da esprimere in poesia, di non avere più ispirazione, una volta che la persona amata si è allontanata: «Non / ho altro sorso dalle tue arse labbra che / questo mio empio mistero, noia del giorno / spaccato in mille schegge».

Il testo presenta una struttura molto compatta grazie alla fitta rete di ripetizioni e richiami tra i versi: oltre alle iterazioni di «tu non» e «temo» già viste, si possono individuare la ripetizione dell'aggettivo «questo» o della coppia «questo mio» che, nelle loro varie declinazioni, compaiono nella prima strofa ben quattro volte in sei versi – un deittico che conferisce alla poesia un orizzonte estremamente concreto di “qui e ora”;¹³ si nota poi la presenza al v. 20 dell'espressione «dalle tue arse labbra» che riprende «le tue labbra strette» al v. 5; infine le consuete, frequenti inarcature legano tra loro i versi.

4.2 Elementi di diarismo in *Serie Ospedaliera*

Prima di abbozzare qualche considerazione in merito, è bene ricordare che Amelia Rosselli ha pubblicato dei diari in prosa: si tratta di *Diario in tre lingue* e *Diario ottuso*. Il primo è un'opera giovanile, composta nel 1955-56, dove confluiscono esperimenti linguistici, prima ancora che poetici, nelle tre lingue che la poetessa conosce fin dall'infanzia: italiano, inglese e francese. Il secondo fu pubblicato nel 1989, ma composto tra il 1954 e il 1968: dunque la scrittura in poesia di *Serie Ospedaliera* (e di una consistente parte di *Documento*) si alterna alla scrittura in prosa del *Diario ottuso*.

Come sottolinea Stefano Giovannuzzi, in *Serie Ospedaliera* manca l'apertura alla storia che caratterizzava *Variazioni Belliche*: anticipando una tendenza che sarà poi presente anche in *Documento*,

¹³ Cfr. Ghidinelli, *Genealogia di una forma di genere*, cit., p. 152.

Amelia Rosselli sancisce la riduzione della poesia nell'orizzonte spaziale e temporale della biografia della scrittrice, a sua volta declassata a cronologia interna della raccolta. [...] Se luoghi e tempi, o anche personaggi, entrano nella compagine di *Serie Ospedaliera* – per la prima volta il libro è punteggiato da titoli e dediche –, ciò non significa altro che l'occasione della poesia.¹⁴

La raccolta è pienamente calata nella quotidianità dell'autrice: un primo indizio è la tematica della malattia che, come un basso continuo, è presente in tutte le liriche. I testi rimangono spesso allusivi ed ermetici per quanto riguarda i loro referenti esterni; d'altra parte questa oscurità sui referenti è coerente con la situazione auto-comunicativa tipica dei diari. Al contrario, con un contrasto sicuramente voluto dall'autrice, le liriche sono caratterizzate da una sintassi paratattica – se non addirittura da frasi nominali – e da un lessico concreto che suggeriscono al lettore una certa immediatezza nella loro stesura. Lo stesso effetto è prodotto dai numerosi *enjambement*: il continuo travalicare il limite del verso dà l'impressione di un'urgenza di scrivere, di proseguire con la lirica, di non potersi fermare per la consueta, breve pausa che solitamente si colloca a fine riga. Le figure retoriche di inversione sono poco frequenti, mentre spesso i versi non rispondono alle misure metriche tradizionali; sul piano stilistico-formale dunque si ha talvolta la percezione di una prosa poetica, di una prosa scandita in (finti) versi, dove alla chiarezza della forma non risponde però quella del contenuto.

A livello macrotestuale, invece, in *Serie Ospedaliera* sono frequenti i legami e richiami tra le varie poesie. Si prenda il caso di *Tu non vivi...*, poesia che è legata sia alla precedente sia alla successiva: il «Tu non appari» con cui si apre la seconda strofa è una ripresa dei vv. 9-10 della poesia precedente, *Tutte le porte chiuse...*, che recitano «[...] Invece tu fuori / d'ogni causa brutale non appari [...]». Anche nella prima strofa della lirica seguente, *Tu non eri morto...*, tornano gli stessi temi e sintagmi:

Tu non eri morto, eri soltanto vivo
a bagnare le mie labbra di supplicanti
elemosine, a stendere parche menzogne
stile bergsoniano sul mio vivere cristallina
rilassatezza, mentre mangiavi cavolo
di cavallo. Tu non eri vivo, eri soltanto

¹⁴ Giovannuzzi, *Notizie sui testi. Serie Ospedaliera*, cit., p. 1328.

morto, dopo tante intempestive battaglie
nello spirito che dormiva.

Di nuovo una citazione letterale del «Tu non», per la terza poesia consecutiva; i vv. 1-2 inoltre sembrano una risposta e allo stesso tempo un rovesciamento dei vv. 19-20 di *Tu non vivi...*: «Non / ho altro sorso dalle tue arse labbra». Un altro esempio di questo procedimento si può rinvenire nelle *5 poesie per una poetica*, come evidenziato da Giovannuzzi nell'edizione del Meridiano.¹⁵ Questi casi di forte coesione tra liriche contigue evocano indubbiamente quel «regime di continuità della *storia di sfondo* dell'io personaggio e del mondo in cui vive»;¹⁶ grazie alla scelta di mantenere l'ordine cronologico dei testi, è possibile individuare piccoli nuclei di poesie che corrispondono ai differenti momenti di ispirazione e stati d'animo dell'autrice.

A differenza di altri casi di “diari poetici”, come ad esempio il primo Ungaretti, Rosselli non imposta *Serie Ospedaliera* come un diario; eppure, per tutti gli elementi appena citati, questa raccolta rientra, se non altro, nella «*diarizzazione della forma-canzoniere*»¹⁷ teorizzata da Ghidinelli.

4.3. Documento (1966-1973)

Documento (1966-1973) è la terza raccolta in italiano di Amelia Rosselli; composta da 175 poesie, fu pubblicata da Garzanti nel 1976. Come già in *Serie Ospedaliera* le poesie rispecchiano l'ordine di stesura – un ordine rigidamente rispettato dall'autrice: negli autografi, i testi composti nello stesso giorno sono numerati cronologicamente, e tale ordinamento corrisponde a quello della raccolta; l'unica eccezione è l'inversione tra *Quello scorrere primario* (del 18 dicembre 1967) e *Il fuoco s'arrampica* (del 12 dicembre 1967). Nel corso degli otto anni di stesura dell'opera, la scrittura di Rosselli non ha un ritmo costante: 138 poesie sono scritte tra il 1966 e il 1969; solo sei i testi del 1970; una

¹⁵ Ivi, p. 1339.

¹⁶ Ghidinelli, *Genealogia di una forma di genere: Pianissimo di Sbarbaro come diario poetico*, cit., p. 153.

¹⁷ Ivi, p. 154. Corsivi originali.

vistosa ripresa si ha nel 1971, con 23 liriche; gli ultimi sei pezzi sono composti tra il 1972 e il 1973.¹⁸

Anche qui non vi è alcuna suddivisione interna alla raccolta; alcune liriche presentano una dedica o un titolo, che in tre casi contiene un'indicazione temporale: «Sciopero generale 1969», «Il Cristo (Pasqua 1971)», «Neve 1973».

Stefano Giovannuzzi sottolinea come il titolo *Documento*, che Rosselli decise già nel 1966 o forse ancora prima, possa essere inteso in due accezioni distinte; la polarità tra questi due significati rispecchia l'evoluzione che la raccolta conobbe.¹⁹ Secondo il critico, un primo significato di “documento” è legato al controllo della forma che i testi dovrebbero avere. Questo infatti quanto dichiara Rosselli stessa in un intervento del 1968:

In gioventù scrivevo in francese a volte, e spessissimo in inglese: quel produrre era ancora postromantico o allucinato, anche se ciò in modo addirittura minuziosamente sistematico. In questo terzo libro (*Documento* [...]) ho voluto ritrovare (pur basandomi sempre sulla formulazione metrica definita nel 1958 e da allora conseguita) la follia, il coraggio e forse anche il misticismo di quegli anni adolescenziali: razionalizzandoli sino alle ultime conseguenze. Spesso i risultati sono violenti, i contenuti sono dei veri e propri gridi: ma credo che non vi sia più disperazione e che lo scopo del libro (un equilibrio tra forma del tutto controllata e voluta, e contenuto indotto e dedotto mai automaticamente e tramite l'inconscio o per provocazioni solo letterarie) sia nell'insieme raggiunto; soprattutto (e questo doverosamente lo devo ammettere) perché ho preso cura di non includere nel libro le poesie delle quali non ero pienamente certa, dove potesse mancare l'autenticità dell'ispirazione e dello slancio. Intendo produrre un libro in un certo senso statico, sintetico, forse gelido ed esplosivo insieme: insomma il libro della “maturità raggiunta” almeno per quanto riguarda un certo mio tipo di problematica umana e formale.²⁰

L'autrice qui definisce *Documento* il libro della “maturità raggiunta”, ponendo grande enfasi sul controllo formale; tuttavia tale rigore deve necessariamente combinarsi all'«autenticità dell'ispirazione e dello slancio», recuperando lo spirito degli scritti giovanili in francese e in inglese. La chiave della raccolta quindi, almeno nelle intenzioni di Rosselli, sta nell'ossimoro finale: un libro «statico, sintetico, forse gelido» per quanto riguarda la forma, «ed esplosivo insieme» riguardo ai contenuti.

¹⁸ Giovannuzzi, *Notizie sui testi. Documento*, in Rosselli, *L'opera poetica*, cit., pp. 1345-1377: 1361.

¹⁹ Cfr. Ivi, p. 1359.

²⁰ Rosselli, *Alla ricerca dell'adolescenza*, in «La Fiera letteraria», XLIII, 30, 25 luglio 1968, pp. 16-17. Il testo è riportato in Giovannuzzi, *Notizie sui testi. Documento*, cit., pp. 1347-1349.

Il secondo significato di “documento” invece è quello di registrazione dell’esperienza vissuta, al fine di lasciarne una traccia, una prova: e infatti in un’intervista del 1988 Rosselli spiega in questo modo il titolo dell’opera:

Ho pensato al titolo intenzionalmente, volendo documentare, metto la parentesi sotto il titolo[,] quei sette anni che ci ho messo per scriverlo, documentare l’esperienza. Mi sono un po’ ispirata al Petrarca, poi in quei sette anni mi son successe altre cose, e la seconda metà del libro prende nel contenuto e nella metrica una piega diversa dal previsto. In altri libri non ho mai previsto il titolo, né essi erano completamente intenzionali nel contenuto, invece in *Documento* ho dovuto essere intenzionale, quasi sempre lavorando sul preconcio e il conscio, mai usando sistemi di scrittura meccanica surrealista. Ma come in tutti i libri si lavora sull’esperienza inconscia che portiamo a soluzione appunto tramite lo scrivere. Ma non si lavora, se non forse un po’ con l’inconscio.²¹

In altre parole, come la stessa poetessa dichiara, la lunga stesura della raccolta porta a un’evoluzione del progetto alla base della stessa. Inizialmente *Documento* doveva essere un libro del tutto «intenzionale», in dialogo con le forme metriche tradizionali e in adesione al programma di *Spazi Metrici*; e infatti le liriche più antiche sovente hanno un impianto strofico regolare (pur senza replicare schemi canonici, quale ad esempio il sonetto). Tuttavia ciò non è sempre possibile, e talvolta la scrittura si fa meno controllata, lasciando spazio all’emergere dell’«inconscio».

Giovannuzzi infatti scrive che «Già presente nella *Nota per l’editore per Serie Ospedaliera*, in *Documento* si accentua dunque la spinta ad allentare la costruzione formale (evocata con Petrarca e il sonetto): la poesia diviene “documento dell’esperienza” e del suo divagare».²²

La poesia con cui si apre *Documento* è *proprio prima...*, che negli autografi è datata al 26 agosto 1966:

proprio prima di dover partire scrissi
perciò voltando il dorso alla promessa
cose molto belle che solo tu con la
tua faccia infantile da ragazzo costretto

²¹ Intervista di Amelia Rosselli, cit. in Giovannuzzi, *Notizie sui testi. Documento*, cit., p. 1359.

²² Ivi, p. 1360.

ad esser fiero puoi indicarmi.

Sì, scrissi finalmente cose belle, tutte
per te – non v'era pubblico più disattento.

In linea con le intenzioni del libro, si tratta di un testo piuttosto sorvegliato dal punto di vista metrico e della costruzione. La poesia si compone di due strofe, una di cinque versi e un distico finale; ciascuna strofa corrisponde a un'unità sintattica. I versi – eccetto il quinto, un novenario – oscillano tra le 11 e le 13 sillabe. In particolare gli ultimi due versi presentano una costruzione speculare: nel v. 6 abbiamo un endecasillabo, «Sì, scrissi finalmente cose belle», una piccola pausa indicata dalla virgola e una coda di due sillabe (*tutte*); nel v. 7 due sillabe, la cesura del trattino e l'endecasillabo «non v'era pubblico più disattento». Grande attenzione è posta anche alle figure di suono: in particolare colpiscono l'allitterazione del gruppo «pr» (*proprio, prima, promessa*) e la consonanza *scrissi: promessa*; interessante anche il v. 6, dove la sensazione di apertura e di sollievo (questo il significato del verso) è presente anche a livello fonico con il passaggio dalla vocale «i» alla «e». Diverse le inarcature tra i versi, procedimento largamente presente anche in *Serie Ospedaliera*.

Questa poesia, complice la sua collocazione significativa in apertura alla raccolta, potrebbe essere considerata una dichiarazione di poetica, in quanto si sofferma sulle ragioni della scrittura di Rosselli. L'apertura «proprio prima di dover partire» suggerisce una forte necessità di scrivere, come se fosse un'azione non differibile; tanta è l'urgenza, che la poetessa addirittura infrange una promessa («voltando il dorso alla promessa») – anche se non è ben chiaro di quale promessa si tratti, forse proprio quella di non scrivere più. Un altro elemento interessante è che la figura maschile, che Giovannuzzi individua nel pittore Renato Guttuso,²³ è presentata come l'unica possibile fonte di ispirazione di una buona poesia: «scrissi [...] cose molto belle che solo tu [...] puoi indicarmi». Allo stesso modo tale figura maschile sembra l'unico destinatario dei versi di Rosselli, nonostante ne sembri poco interessato («Sì, scrissi finalmente cose belle, tutte / per te – non v'era pubblico più disattento»).

Lo stesso tema è al centro delle due poesie successive. *Non porto il formaggio...*, secondo testo della raccolta, mostra di nuovo una necessità di scrivere, talmente forte da far

²³ Ivi, p. 1369.

passare in secondo piano il supporto materiale su cui appoggiarsi: «Non porto il formaggio con me: scrivo / sui muri o sui tuoi pantaloni» (vv. 1-2). Raffaella Scarpa suggerisce che «formaggio» sia da interpretare come calco dal francese *formage*, da intendersi nel senso di «modello», «matrice»; già qui dunque abbiamo un piccolo indizio di «allentamento della guaina formale». ²⁴ Rosselli ora sembra ricambiare il disinteresse verso l'uomo, con una punta di disprezzo per ciò che egli scrive: «il mio credermi santa voltando la pagina / per raggiungere te che non m'interessi / più» (vv. 5-7); «non vengo all'appuntamento / a leggere le tue cose probabilmente / scritte male come me» (vv. 9-11).

La terza poesia, *Solo perché ci vengo...*, è una breve sequenza di tre distici che gioca su variazioni minime:

Solo perché ci vengo hai una matita
per scrivere di orrori?

Solo perché non ci vengo hai una matita
per scrivere di me?

Hai calzoni? Ho verde saliva.
Non vedo più i santi.

La scelta dei distici è certamente una novità rispetto a *Serie Ospedaliera*, dove sono prevalentemente praticate misure strofiche piuttosto lunghe; anche la metrica è sorvegliata: il v. 1 è un endecasillabo e il v. 2 un settenario; il v. 3 è un endecasillabo ipermetro (di dodici sillabe) e il v. 4 un settenario tronco; il v. 5, forse a compensazione del v. 3, è un decasillabo (anche se variamente interpretabile: come novenario se si utilizzano tutte le sinalefi, come endecasillabo se *Hai* bisillabo e dialefe *calzoni – Ho*), e il v. 6 di nuovo un settenario. Questa poesia, come spesso accadeva in *Serie Ospedaliera*, è strettamente collegata alla precedente da un punto di vista contenutistico: «Solo perché ci vengo» è una risposta a «non vengo all'appuntamento»; «non vedo più i santi» richiama

²⁴ R. Scarpa, *Secondo Novecento: lingua, stile, metrica*. Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011, p. 109. Disponibile online: https://www.academia.edu/33044440/Secondo_Novecento_lingua_stile_metrica_Alessandria_Edizioni_dellOrso_2011?source=swp_share

«il mio credermi santa». Il motivo della scrittura naturalmente non si esaurisce con questi tre testi ma è presente anche nel prosieguo della raccolta; in particolare in un paio di passaggi Rosselli si sofferma sul confronto tra prosa e poesia, evidenziando la gravità di quest'ultima: «Oh, potessi avere la leggerezza della prosa»;²⁵ «Hai avvelenato la tua esistenza cercando / il conforto della prosa mentre poesia / ricercava la tua gloria».²⁶

Come già visto dalle dichiarazioni di Rosselli, *Documento* è un libro in cui ha un ruolo importante l'esperienza, e in questo caso non si tratta solo dell'esperienza personale della poetessa, ma anche di quella collettiva: nella raccolta infatti irrompe la storia del Novecento. Baldacci vi coglie una vera e propria tensione etica:

La declinazione del soggetto continua dunque a organizzarsi a partire dal superamento della scrittura del privato, squalificato come «grottesco gesto» (P, 450) [*Questo trovare la via...*, v. 17], puntando a fermare sulla carta “la biografia del secolo”, il “documento” della storia del Novecento. L'io rosselliano è sempre il centro di quella sismografica trascrizione del “moto del mondo” indicata da Schönberg. E per definire la dimensione etica del progetto articolato con le poesie di questo libro l'autrice rimanda proprio alla centralità dello sbocco corale quale orizzonte necessario alla vita dei propri testi. Scrive a tale proposito la Rosselli: «Tendo all'eliminazione dell'io. L'io non è più il centro espressivo, va messo in ombra, o da parte. Credo che solo così si raggiungano risposte poetiche e morali valide, valori utili alla società». E altrove, in modo ancor più preciso, ribadisce come la prospettiva di uscire dal privato componga le basi di un dire artistico che «se non è plurale, tanto vale non farlo».²⁷

Una delle poesie più drammatiche della raccolta è *Hanno fuso l'ordigno...*, composta nel 1967:

Hanno fuso l'ordigno di guerra con le
mie dita troppo occupate a servirsi
di cibi cannibaleschi e tutto il mondo
è corso a vedere.

Pene infranto e rotta condotta sono
lì a farvi da guida: l'esperienza è

²⁵ Ead., *La notte era una splendida...*, v. 5

²⁶ Ead., *Quanti rami hanno gli oliveti...*, vv. 11-13.

²⁷ Baldacci, *Amelia Rosselli*, cit., pp. 110-111.

maestra degli svogliati, i poveri d'immaginazione
che rotolandosi nell'aldilà hanno voluto

imprigionarvi. Voglia di fare temprata
da consuetudini che hanno invece tremebonde
pratiche: quelle di non sapere dove
le hanno lasciate.

Ed è il dovere a farti strada come fosse
una sbiadita lanterna e spaccata che
nulla illumina salvo che il tuo piede
che sbaglia.

Gli aeroplani hanno cominciato a sparare
sulla folla poi hanno tradito così come
è normale nella pioggia di ogni giorno
e anche la sera.

Ogni giorno tentano un tranello e ogni
giorno torna la purezza e ogni notte
mettono in dubbio quello che hanno fatto
di giorno.

Di giorno sognano; di notte vegliano;
il pomeriggio dormono; la mattina pregano.

Pregano che non se n'andrà così presto
la vita che ha nascosto la morte per
tanto tempo finché un giorno ritrovarono
la notte stesa come un morto.

Molteplici gli spunti presenti in questa lirica, composta da una lunga sequenza di quartine (eccetto la penultima strofa, un distico). La poesia si apre con un *mea culpa* («le mie dita occupate») e contemporaneamente un'accusa alla società intera di non aver colto le avvisaglie del conflitto incipiente; la «rotta condotta», l'«esperienza [...] / maestra degli svogliati», le «consuetudini» sottolineano come la guerra sia un orrore in cui l'uomo – purtroppo – ricade, un orrore già vissuto. I «poveri d'immaginazione» potrebbero essere genericamente i governanti, che non cercano soluzioni pacifiche alternative. Inizia quindi

una descrizione degli strumenti della guerra: dopo il tragico riferimento alle mine antiuomo nella terza e quarta strofa, stigmatizzate come «tremebonde / pratiche» (vv. 10-11), ci si sofferma sugli aeroplani che sparano sulla folla. Le ultime strofe descrivono l'illusorietà della quiete che si crea di giorno, mentre durante la notte si rianima il conflitto. Dal punto di vista interpretativo questa poesia è piuttosto scorrevole rispetto ad altre prove della poetessa; Rosselli tuttavia sceglie di mantenere una certa "oscurità" non concedendo al lettore ulteriori elementi per individuare quale sia la guerra alla quale la lirica fa riferimento. Il motivo bellico è presente anche nei testi contigui a *Hanno fuso l'ordigno...: Cavalli consistenti..., Condurre con sé gli impiegati, Viene / soffiata giù...*, che formano un piccolo nucleo tematico sulla scorta di quanto già accadeva in *Serie Ospedaliera*. Né è questo il solo modo in cui la Storia irrompe in *Documento*: vi entrano anche i moti sociali, come nel caso di *Sciopero generale 1969*. In questa lirica, come sottolinea Giovannuzzi,²⁸ emerge tutta la tensione tra una poesia più personale e l'irruenza della storia: «Un Dio molto interno poteva bastare / non bastò a me il mio egoismo» (vv. 7-8), «Persi da me quell'amore / al verticale, a solitario dio / rivoluzionandomi nella gente / asportandomi dal cielo» (vv. 16-19).

Per quanto concerne l'esperienza personale della poetessa, nella parte iniziale della raccolta è ancora presente qualche riferimento al motivo della malattia (*Insonnia, Con la malattia...*). Tutto il libro invece è percorso dal tema amoroso, che assume nuovamente una valenza negativa. *Sei nel mio petto...* mostra come il sentimento d'amore non sia vissuto con la stessa intensità da Rosselli e dalla figura maschile, che pare piuttosto indifferente:

Sei nel mio petto, ma poi ti ritrovo,
ma poi ti perdo, ma poi sei lì, e non
vuoi addomesticare il mio sangue che
non ha altra urgenza che di chinarsi
sul tuo tutto indifferente corpo che
annega mentre m'infilo nel letto.²⁹

Addirittura l'uomo cerca conforto altrove:

²⁸ Giovannuzzi, *Notizie sui testi. Documento*, cit., p. 1374.

²⁹ Rosselli., *Sei nel mio petto...*, vv. 1-5.

mentre con la testa in fiamme
ricerchi altre spiagge ben
men deserte che non questa
fatica di essere, con me tu
non sei se non te stesso: quale
non vuoi essere.

In *È amore semplice...*, poesia del 1971, Rosselli si interroga sull'autentico significato di questo sentimento, e si chiede se quello che lei prova non sia un inganno della sua mente:

È amore semplice, questo
disperarsi: è proprio

quello che chiamano
amore? – o è necessità
di costruire ingenuamente
nell'altro quello che

ti manca? Valori ovvii
o costruiti dalla mia

affamata mente?

L'amore dunque, come già in *Serie Ospedaliera*, non è fonte di serenità e gioia per la poetessa; al contrario è caratterizzato da angosce e tormenti e diventa un'ulteriore prova da superare.

4.4 Elementi di diarismo in *Documento*

Al pari delle altre raccolte rosselliane *Documento* non ha la forma canonica del diario con indici spazio-temporali a margine di ciascuna poesia. Giovannuzzi tuttavia nota che si tratta di un libro che, rispetto ai precedenti, contiene una maggiore apertura verso la realtà:

Documento glissa perciò verso una poesia che si fa “documentazione” aperta della «vita interiore», malgrado tutte le cautele per non cadere nella “poesia confessionale”, aprendo il varco alla sfera del mondo, della politica, del rapporto con gli altri, che nelle raccolte precedenti è sempre rimasto contenuto.³⁰

In altre parole nella raccolta si intravede «l’apertura a un quotidiano che, pur essendo in larga parte perduta la sua verità referenziale, non entra più nella poesia in virtù di un processo di traslitterazione e universalizzazione simboliche»;³¹ le poesie sono in qualche modo più dirette, hanno un aggancio maggiore alla realtà. Ciò risulta dai titoli che, ove presenti, hanno spesso la funzione di dedica o indicano l’occasione della poesia; un’altra via per ottenere questo effetto è l’inserimento nei testi di deittici attualizzanti, che nel giro di un verso collocano liriche altrimenti piuttosto astratte nel “qui ed ora” di Rosselli. È quello che accade in *Il freddo fa paura...*: dopo due strofe in cui si parla del «freddo» in generale, i vv. 11-12 recitano «Ho freddo oggi e non so perché nel / cuore si setaccia una nuova attitudine». Il passaggio alla prima persona e l’avverbio «oggi» conferiscono alla lirica maggiore concretezza, legandola a uno specifico momento della vita di Rosselli. Altrove i deittici si trovano invece in apertura alle poesie, come in *Questo è il mare oggi*, o ancora in *Lettera* (dove nel primo verso è presente l’avverbio «stasera»), con un risultato di grande immediatezza; è interessante notare che, paradossalmente, tale effetto viene ottenuto pur senza mai svelare al lettore le esatte coordinate spazio-temporali in cui si situano le liriche, dal momento che si fa uso di indicazioni relative all’io lirico («oggi», «stasera»...) e non assolute, come ad esempio una data.

In alcuni passaggi di *Documento* Rosselli sembra deplorare una poesia eccessivamente autobiografica: in *Questo trovare la via...* parla di «grottesco gesto della / confessione» (vv. 17-18); in *Mille, piccoli oggetti...* scrive: «La mia vita privata è un best-seller / e i miei romanzi d’amore sono luride facilitazioni / e io ne riconosco l’errore» (vv. 4-6). E tuttavia la poetessa non può fare a meno di scrivere, neanche nei momenti in cui le emozioni hanno il sopravvento, come rivela in *Nessuno*:

Nessuno
ammise d’esser stato tradito

³⁰ Giovannuzzi, *Notizie sui testi. Documento*, cit., p. 1360.

³¹ Ivi, p. 1370.

finsi calma frenavo il pianto
poi riportando il dato in
cronaca.

Può risultare chiarificatrice la lucida analisi nella prima strofa di *Finché non diventa vanità...*:

Finché non diventa vanità non è libertà
ma è solo l'anima in pena che si describe
mentre paradossalmente non si prescrive
altro che accomodamenti.

Qui Rosselli sembra dire che la scrittura può avere funzione catartica e di «libertà» solo se diventa «vanità», ossia poesia, con una ricerca metrica e formale (si veda la già citata *Quanti rami hanno gli oliveti...* che indica la poesia come fonte di gloria); altrimenti rimane una semplice autobiografia («l'anima in pena che si describe») senza alcuna utilità. È molto interessante il fatto che questi versi del 1967 siano ripetuti, quasi identici, in una poesia dell'anno successivo, *Questo odio nelle facce altrui*: «[...] ma è / solo l'anima in pena che si describe / mentre paradossalmente non si prescrive / altro che accomodamenti» (vv. 9-12): un caso di autocitazione che il lettore non può non notare, nonostante tra le due liriche intercorrano oltre sessanta testi, e segno di una rinnovata adesione a questa visione della scrittura.

Un elemento che invece allontana *Documento* dal genere del diario è l'attenzione di Rosselli alla costruzione macrotestuale, che pare maggiore rispetto a *Serie Ospedaliera*. La poetessa infatti ha dichiarato più volte, sia nelle lettere al fratello John sia in sede di intervista, di aver scartato molto materiale; e nelle *Notizie sui testi* Stefano Giovannuzzi mostra come spesso poesie contigue siano legate da particolari rapporti nel numero dei versi per ciascuna strofa, o nella disposizione delle stesse: ad esempio *Insonnia* ha tre lasse di 4, 5 e 2 versi e la successiva *Senza vincere...* ne ha, al contrario, tre di 2, 5 e 4 versi. Dopo una breve rassegna di simili casi, il curatore del Meridiano conclude:

[...] alla Rosselli non interessa preservare, diaristicamente, un nucleo di poesie scritte lo stesso giorno, ma semmai porre in rilievo una tela di corrispondenze metrico-numeriche strutturanti. [...] I gruppi di poesie scritte lo stesso giorno che transitano quasi indenni nella raccolta sopravvivono perché i loro

assetti strofici si presentano già saldati in una fitta rete di connessioni. Mentre nella selezione e nell'accostamento di testi cronologicamente lontani conta non poco la possibilità di far scattare corrispondenze numeriche. Con una tensione inevitabile fra la ricerca di una macrostruttura logica e la deriva del diarismo e dell'autobiografia, di un vissuto sempre più invasivo nel linguaggio della poesia.³²

Rosselli avrebbe potuto concentrarsi sul disegno della raccolta organizzando le liriche secondo giochi strutturali, senza curarsi dell'ordine cronologico – tanto più che salvo rarissimi casi le poesie non recano la data, quindi il lettore non avrebbe potuto rendersi conto del fatto che l'ordinamento non rispecchiasse quello temporale. Tuttavia – e questo lo sappiamo solo dalla lettura dei manoscritti – la poetessa sceglie di mantenere le liriche in ordine di stesura e piuttosto costruisce la macrostruttura della raccolta per sottrazione, scartando dal “mare di materiale” che ha composto. La selezione dunque è l'elemento di mediazione tra verità autobiografica (mantenuta con l'ordinamento cronologico) e interesse per l'architettura complessiva di *Documento*; le forti connessioni intertestuali tra poesie vicine, d'altra parte, testimoniano il continuo ritorno della poetessa su temi, motivi, concetti, quasi come la stesura delle liriche procedesse a “grumi” di ispirazione. Si può concludere che, per quanto riguarda i motivi delle liriche, *Documento* sembra ancor più un diario rispetto a *Serie Ospedaliera*. Questa tendenza tuttavia ha per contraltare un maggior controllo nell'impianto della raccolta: la costruzione di *Documento*, basata sulla struttura delle liriche, suggerisce al lettore una grande elaborazione formale.

³² Ivi, p. 1369.

CAPITOLO QUINTO

Eugenio Montale, *Diario del '71 e del '72 e Quaderno di quattro anni*

5.1 *Diario del '71 e del '72: i temi dell'opera*

Diario del '71 e del '72 è la quinta raccolta poetica di Eugenio Montale, pubblicata nel 1973 da Mondadori. L'opera in realtà era stata anticipata da un'edizione fuori commercio del *Diario del '71*, stampata da Scheiwiller in cento copie numerate, e da due gruppi di poesie pubblicati su «L'Espresso Colore». Massimo Gezzi definisce questa raccolta «una sorta di instant book»,¹ dal momento che la pubblicazione avviene non appena terminata la stesura. Il libro contiene novanta poesie (novantuno considerando le due parti di *A Leone Traverso* come due liriche distinte): quarantaquattro nel *Diario del '71* e quarantasei nel *Diario del '72*; sono queste le uniche due sezioni dell'opera. Molte liriche recano un titolo proprio; nell'edizione del 1973 l'indice finale riporta la data di composizione di ciascun testo. Le poesie sono disposte secondo un ordine cronologico, ma non sono rari piccoli aggiustamenti, come si può vedere nella Tabella seguente.

Ordinamento nella raccolta	Titolo	Data
<i>Diario del '71</i>		
1	I - <i>Quando l'indiavolata gioca a nascondino</i>	25 dicembre 1970
	II - <i>Sognai anch'io di essere un giorno mestre</i>	14 dicembre 1971
2	L'arte povera	4 marzo 1971
3	Trascolorando	27 marzo 1971
4	Come Zaccheo	28 dicembre 1970
5	Il positivo	14 marzo 1971
6	Il negativo	14 marzo 1971
7	A C.	21 marzo 1971

¹ Gezzi, *Introduzione* a E. Montale, *Diario del '71 e del '72*, Milano, Mondadori, 2020, pp. CXV-CXXVIII: CXVI.

8	Corso Dogali	5 aprile 1971
9	Rosso su rosso	2 aprile 1971
10	Verso il fondo	19 aprile 1971
11	Il Re pescatore	21 aprile 1971
12	Nel cortile	4 aprile 1971
13	I nascondigli	7 aprile 1971
14	El Desdichado	13 aprile 1971
15	Retrocedendo	11 aprile 1971
16	La mia Musa	13 aprile 1971
17	Il tuffatore	17 maggio 1971
18	Dove comincia la carità	19 maggio 1971
19	Il pirla	20 maggio 1971
20	Il fuoco	3 giugno 1971
21	A quella che legge i giornali	1 giugno 1971
22	Il tiro a volo	4 giugno 1971
23	Il rondone	5 giugno 1971
24	La forma del mondo	6 giugno 1971
25	Il lago di Annecy	6 giugno 1971
26	Il poeta	7 giugno 1971
27	Il grande affare	9 giugno 1971
28	Imitazione del tuono	10 giugno 1971
29	Al congresso	11 giugno 1971
30	Il frullato	14 giugno 1971
31	<i>Ne abbiamo abbastanza...</i>	13 giugno 1971
32	La lingua di Dio	17 giugno 1971
33	A questo punto	18 giugno 1971
34	<i>Se il male naturaliter non può smettere</i>	21 giugno 1971
35	<i>Non mi stanco di dire al mio allenatore</i>	24 giugno 1971
36	Il trionfo della spazzatura	24 giugno 1971
37	Il dottor Schweitzer	26 giugno 1971
38	I primi di luglio	27 giugno 1971
39	<i>Sono pronto ripeto, ma pronto a che?</i>	28 giugno 1971
40	L'imponderabile	29 giugno 1971
41	Lettera a Bobi	1 luglio 1971
42	Senza sorpresa	7 luglio 1971
43	Lettera a Malvolio	8 luglio 1971
44	p.p.c.	30 giugno 1971
<i>Diario del '72</i>		
45	Presto o tardi	29 dicembre 1972

46	Visitatori	19 agosto 1971
47	L'odore dell'eresia	6 marzo 1971
48	Le acque alte	1 gennaio 1972
49	Per una nona strofa	28 marzo 1971
50	La Fama e il Fisico	14 gennaio 1972
51	Chi tiene i fili	15 gennaio 1972
52	Jaufré	14 gennaio 1972
53	Il cavallo	3 gennaio 1972
54	Notturmo	29 gennaio 1972
55	Le Figure	23 febbraio 1972
56	Il terrore di esistere	22 febbraio 1972
57	Verboten	22 febbraio 1972
58	Quel che più conta	29 febbraio 1972
59	Kingfisher	22 febbraio 1972
60	La pendola a carillon	2 marzo 1972
61	<i>C'è chi muore...</i>	3 marzo 1972
62	A un grande filosofo	28 ottobre 1972
63	Il paguro	9 marzo 1972
64	In un giardino "italiano"	3 giugno 1972
65	Sulla spiaggia	30 settembre 1972
66	I nuovi iconografi	16 settembre 1972
67	Asor	21 settembre 1972
68	Ancora ad Annecy	22 novembre 1972
69	Il principe della Festa	24 novembre 1972
70	Non c'è morte	23 novembre 1972
71	<i>Gli uomini si sono organizzati</i>	25 settembre 1972
72	<i>Non era tanto facile abitare</i>	27 settembre 1972
73	Annetta	28 settembre 1972
74	La caccia	8 ottobre 1972
75	Tra chiaro e oscuro	11 ottobre 1972
76	Opinioni	13 ottobre 1972
77	Un millenarista	14 ottobre 1972
78	La caduta dei valori	15 ottobre 1972
79	Il mio ottimismo	16 ottobre 1972
80	Due epigrammi	18 ottobre 1972
81	Diamantina	9 novembre 1972
82	<i>Si deve preferire</i>	18 ottobre 1972
83	<i>Non partita di boxe o di ramino</i>	20 ottobre 1972
84	Sorapis, 40 anni fa	21 ottobre 1972

85	Senza colpi di scena	21 ottobre 1972
86	In hoc signo...	22 ottobre 1972
87	L'élan vital	25 ottobre 1972
88	La danzatrice stanca	29 ottobre 1972
89	Al mio grillo	23 ottobre 1972
90	Per finire	24 ottobre 1972

Due poesie della prima sezione esorbitano dall'arco temporale indicato dal titolo della raccolta, e risalgono al dicembre del 1970; nel *Diario del '72 poi* sono presenti tre testi risalenti al 1971. Il nome del libro e quelli delle due sezioni quindi valgono come indicazioni di massima, ma non sono rispettati alla lettera. Montale non indica il luogo di composizione delle poesie; tuttavia riguardo le liriche che compongono il *Diario del '71* egli stesso dichiara a Giovanni Giudici: «Ecco, le ho scritte in una situazione come di armistizio meteorologico e morale, chiuso qui in casa, quasi in una condizione di assedio e in un'età ormai di vecchiaia». ² La stessa considerazione – tratta da un'intervista del dicembre 1971 – pare applicabile anche alla seconda sezione della raccolta. Molte poesie hanno una precisa collocazione geografica, indicata nel titolo o nel testo stesso, ma si tratta quasi sempre di ricordi che risalgono a parecchio tempo addietro: è il caso ad esempio di *Corso Dogali*, delle due liriche ambientate sul lago di Annecy, di *Sorapis, 40 anni fa*; le uniche poesie che paiono collocarsi in un luogo diverso dall'abitazione del poeta e “in tempo reale” sono *Il trionfo della spazzatura*, ambientata a Roma, *In un giardino “italiano”*, in un giardino dell'Antella, e *Sulla spiaggia*, in Versilia. Al momento di avvio della stesura del *Diario del '71 e del '72* Montale ha ormai settantacinque anni, e nell'intera raccolta emerge la prospettiva del poeta ormai anziano, che esce sempre più raramente di casa e osserva il mondo quasi solo dalla sua finestra. I temi delle liriche sono comunque molteplici: referti diaristici come le «cronache di una quotidianità condominiale» ³ si alternano a epigrammi che contengono riflessioni esistenziali, filosofiche, religiose; grande spazio hanno anche poesie dal motivo autobiografico; infine non trascurabili sono i testi più o meno esplicitamente dedicati a scrittori, critici, amici, talvolta in forma di vere e proprie lettere.

² G. Giudici, *La letteratura verso Hiroshima e altri scritti 1959-1975*, Roma, Editori Riuniti, 1976, p. 281.

³ A. Bertoni, *Gli ultimi libri*, in *Montale*, a c. di P. Marini e N. Scaffai, Roma, Carocci, 2019, pp. 117-140: 122.

La lirica d'esordio infatti, formata in realtà da due parti, è dedicata *A Leone Traverso*. Il tema è la poesia, con una evidente funzione programmatica: nella prima parte si racconta di come, per quanto essa possa essere sfuggente, Leone Traverso sia stato in grado di incontrarla; Montale invece è costretto ad ammettere che a lui quest'impresa non è riuscita:

II

Sognai anch'io di essere un giorno mestre
de gay saber; e fu speranza vana.
Un lauro risecchito non dà foglie
neppure per l'arrosto. Con maldestre
dita sulla celesta, sui pestelli
del vibrafono tento, ma la musica
sempre più s'allontana. E poi non era
musica delle Sfere... Mai fu gaio
né savio né celeste il mio sapere.⁴

Il *Diario del '71 e del '72* si apre dunque nel segno di una autosvalutazione del poeta, che dichiara il suo sogno di gloria letteraria una «speranza vana» e si definisce un «lauro risecchito», dal quale la «musica / sempre più s'allontana». Come sottolinea Gezzi, però, «l'autosvalutazione è almeno in parte ironica: proprio mentre afferma che né la musica né il sapere veicolati dalla sua poesia furono mai celesti o savi (al contrario di quelli dell'amico defunto della parte I, “sempre rapito”), Montale produce una raffinata testura di nove endecasillabi, legati da molte rime esposte o interne e da una fitta trama di assonanze e allitterazioni».⁵

La riflessione metapoetica è presente anche in altri testi: la seconda poesia della raccolta, dal titolo *L'arte povera*, continua l'autoritratto di Montale come artista di poco valore, in questo caso come pittore; un simile pensiero si può leggere in *Verso il fondo*, dove l'io lirico si rappresenta come un pescatore la cui rete «non prende / che pesci piccoli» (vv. 3-4). *La mia Musa* conferma un abbassamento di tono: la Musa di Montale ormai è lontana, se un tempo vestiva abiti di sartoria teatrale ora è ridotta a uno spaventapasseri e «dirige un suo quartetto / di cannuce» (vv. 14-15); tuttavia è ancora presente, non l'ha

⁴ Montale, *A Leone Traverso*. Le poesie riportate nel presente capitolo sono tratte da Id., *L'opera in versi*, a c. di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi, 1980.

⁵ Gezzi, *Commento*, in Montale, *Diario del '71 e del '72*, cit., p. 10.

del tutto abbandonato: «Se il vento cala sa agitarsi ancora / quasi a dirmi cammina non temere, / finché potrò vederti ti darò vita» (vv. 7-9), dunque il poeta non rinuncia a comporre, nonostante pratici una poesia più dimessa. *Le Figure* sancisce il venir meno dell'enfasi retorica: del poeta non rimane nulla, se non qualche figura retorica vestita di stracci ormai consunti.

Il primo testo propriamente diaristico della raccolta è *Rosso su rosso*:

È quasi primavera e già i corimbi
salgono alla finestra che dà sul cortile.
Sarà presto un assedio di foglie e di formiche.
Un coleottero tenta di attraversare il libretto
delle mie Imposte Dirette, rosso su rosso. Magari
potesse stingere anche sul contenuto. È suonato
il mezzogiorno, trilla qualche telefono
e una radio borbotta duecento morti
sull'autostrada, il record della Pasquetta.

È una poesia in cui, come più volte accade nel *Diario del '71 e del '72*, non succede nulla di particolare: l'io lirico si limita a registrare un momento, un mezzogiorno come tanti. Il testo si apre con una notazione sulla stagione incipiente e sui fiori che crescono sotto alla finestra; segue la previsione sull'«assedio di foglie e formiche», una velata sottolineatura del ciclico ripetersi del tempo. Lo sguardo si sposta all'interno, con un coleottero (una coccinella, dichiarerà Montale a Giudici⁶) che si posa su un libretto delle imposte. Di nuovo all'elemento oggettivo si affianca un pensiero del poeta: «Magari / potesse stingere anche sul contenuto». Infine tre sensazioni uditive: il rintocco del mezzogiorno, il trillo del telefono e un cronista alla radio. Si tratta di una poesia costruita su elementi del tutto ordinari – eccetto forse per i «corimbi» del v. 1, unico termine ricercato; dal punto di vista metrico, non vi sono particolari dettagli di rilievo, se non il v. 1, endecasillabo, e il v. 3, un doppio settenario. Anche la sintassi è piana e scorrevole, numerosi gli *enjambements*. Gezzi tuttavia fornisce una suggestiva interpretazione di questa lirica come una riscrittura di *Merigiare pallido e assorto*: le due liriche sono infatti accomunate dall'elemento delle

⁶ Giudici, *La letteratura verso Hiroshima e altri scritti 1959-1975*, cit., p. 280.

formiche, dall'ora del mezzogiorno e dalla dinamica di registrazione prima di elementi vicini, poi di suoni distanti.⁷

Gli stessi modi di *Rosso su rosso* si ritrovano in altre poesie: *Nel cortile*, *Il rondone*, *I primi di luglio*, *Al mio grillo*; e anche queste liriche sottendono vari echi intertestuali. Altri referti diaristici invece ritraggono occasioni più particolari, o quantomeno che esulano dalla quotidianità: le già citate *Il trionfo della spazzatura*, *In un giardino "italiano"* e *Sulla spiaggia*, ma anche *A quella che legge i giornali*.

Molti testi del *Diario del '71 e del '72*, poi, sono veri e propri epigrammi, portatori di riflessioni universali sull'esistenza e sulla religione. Sono testi spesso brevi, di una o due strofe, in cui il poeta descrive il funzionamento del mondo affidandosi a forme verbali impersonali.⁸ Ne emerge un Montale spesso disilluso, che non ha conquistato certezze, in particolare riguardo al tema religioso: così «può darsi»⁹ che la divinità sia stanca di riprodursi nel reale; l'io lirico non si perita di scrivere «Ignoro dove sia il principe della Festa»¹⁰ (cioè Dio); in *Non c'è morte* la religione è solamente un auto-inganno dell'uomo. Il poeta non ha risposte da dare al lettore: così accade in *Il dottor Schweitzer*, o in *Sono pronto ripeto, ma pronto a che?...*; spesso le liriche si risolvono nell'accostamento di coppie di opposti, segno che il poeta, secondo Bertoni, «può solo comunicare la verità del paradosso»,¹¹ il quale diventa emblema della condizione umana ne *Gli uomini si sono organizzati...*:

Gli uomini si sono organizzati
come se fossero mortali;
senza di che non si avrebbero
giorni, giornali, cimiteri, scampoli
di ciò che non è più.

Gli uomini si sono organizzati
come se fossero immortali;
senza di che sarebbe stolto credere

⁷ Gezzi, *Commento*, cit., p. 42.

⁸ Sulla funzione del *si* impersonale cfr. E. Graziosi, *Il tempo in Montale. Storia di un tema*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, pp. 116-118.

⁹ Montale, *Ne abbiamo abbastanza...*, v. 7.

¹⁰ Id., *Il principe della Festa*, v. 1.

¹¹ Bertoni, *Gli ultimi libri*, cit., p. 124.

che nell'essente viva ciò che fu.

Questa breve poesia infatti è giocata sul parallelismo tra le due strofe, che rispecchiano situazioni opposte ed entrambe vere: da un lato gli uomini si considerano mortali, e quindi contano i giorni delle loro esistenze; dall'altro si considerano immortali, e si illudono che sia possibile una sopravvivenza dopo la fine della vita terrena. La lirica esprime una riflessione generale, che pare slegata da qualsiasi contingenza, senza uno "sfondo". Altrove invece le meditazioni del poeta traggono origine da vari aneddoti, per quanto magari semplicemente riportati e non esperienza diretta (*Il dottor Schweitzer, La caduta dei valori, Retrocedendo, Il tuffatore*), o alternano a forme impersonali l'uso della prima persona singolare o plurale, con una attualizzazione del principio generale nella vicenda personale del poeta (*Come Zaccheo, Il tiro a volo*): sono dispositivi, questi, che in qualche modo conferiscono maggior concretezza alle riflessioni esistenziali di Montale, e ne giustificano la collocazione all'interno di un *Diario*. Un testo come *El Desdichado*, poi, appare un vero e proprio ibrido tra le due categorie appena citate, referto diaristico ed epigramma: a una prima parte che descrive la vita del poeta, tra televisione e lettere a cui rispondere, segue una riflessione sull'impossibilità di comunicare e sul rifiuto di aggiungersi alla massa.

Quanto al motivo autobiografico, nel *Diario del '71 e del '72* sono presenti parecchi testi che ripercorrono particolari momenti o episodi della vita dell'autore. Talvolta il ricordo è evocato da un oggetto, un *keepsake*, come ne *I nascondigli*; in *Corso Dogali* invece Montale torna con la memoria tra le strade di Genova, dove visse l'infanzia. In *Visitatori* il poeta sottolinea come, paradossalmente, egli rammenti più chiaramente fatti risalenti a molti anni addietro che non al giorno precedente; questa lirica tuttavia assume toni più cupi, rievocando «presenze fantasmatiche, persino minacciose».¹² Nel sistema della raccolta, poi, sono ricorrenti i ricordi di figure femminili che hanno avuto un ruolo importante nella vita di Montale: Clizia, Mosca e Annetta. Tuttavia Francesco De Rosa sottolinea che, rispetto a *Satura*, la loro presenza diminuisce:

[...] basti pensare a Mosca, quasi scomparsa (solo cinque testi sono dedicati a lei), dunque alla ben più profonda solitudine che aleggia nel libro (una solitudine che non è sostituita dalla pluralità di interlocutori chiamati al dialogo, per lo più polemico), e alla definitiva liquidazione dei miti poetici,

¹² Gezzi, *Commento*, cit., p. 210.

quello di Clizia in *A C*[lizia], e in generale quello del Femminile in *A questo punto* (eloquente già nel titolo).¹³

A Irma Brandeis è esplicitamente dedicata *A C.*, dove «Montale ricorda con una certa reticenza l'evento del definitivo distacco (avvenuto nel 1938), ridimensionando *a posteriori* un'esperienza destinata sin dall'inizio a finire nel nulla»;¹⁴ l'incapacità di prendere una decisione in merito alla relazione con Clizia riecheggia anche ne *Il poeta*: «Non gli hanno detto al bivio che doveva / scegliere tra due vite separate / e intersecanti mai. Lui non l'ha fatto» (vv. 3-5). Queste due, rispettivamente il settimo e il ventisettesimo testo della raccolta, sono le uniche poesie che riguardino Clizia, che in questo modo è la prima donna a comparire "in scena" ma ugualmente velocemente scompare, senza lasciare traccia. Mosca è presente in un maggior numero di liriche: i *keepsakes* de *I nascondigli* sono appunto oggetti che le appartenevano; *Il pirla* è l'ennesima autosvalutazione del poeta, presentata in chiave comica attraverso l'epiteto che la moglie gli rivolse poco prima di morire; *Sorapis, 40 anni fa* è il ricordo di una vacanza nelle Dolomiti; *Al mio grillo*, significativamente collocata come penultima poesia del *Diario del '71 e del '72*, rievoca la donna sotto il *senhal* dell'insetto. Annetta invece ricorre in tre occasioni: le due liriche ambientate sul lago di Annecy e naturalmente il testo eponimo. Secondo Gezzi il poeta ricollega la figura di Anna Degli Uberti al lago francese, che probabilmente egli visitò nel 1929 insieme a Giansiro Ferrata, per due motivi: da un lato per la paronomasia Annecy-Anna, dall'altro perché proprio lì nel 1922 Annetta frequentò un corso di lingue.¹⁵ In questi due testi Annetta è presentata nella veste di "fanciulla morta", coerentemente con il personaggio letterario che Montale istituisce fin dalle prime raccolte, e quindi pare distante dal poeta; diverso invece il respiro di *Annetta*, dove l'io lirico si rivolge direttamente alla destinataria della poesia, per quanto consapevole che lei sia assente; la rievocazione del tempo passato insieme mostra un personaggio estremamente vitale: «E fosti tu a balzare / su un plinto traballante di dizionari / miracolosa palpitante» (vv. 18-20). Montale stesso spiega, nella seconda parte della lirica, quale significato abbia ancora Annetta per lui: «Oggi penso che tu sei stata un genio / di pura inesistenza, un'agnizione / reale perché assurda. Lo stupore / quando s'incarna è lampo che ti abbaglia / e si spegne» (vv. 40-44). Così commenta De Rosa:

¹³ F. De Rosa, *Dal quarto al quinto Montale*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 2000, vol. 29, no. 3, pp. 395-421: 398.

¹⁴ Gezzi, *Commento*, cit., p. 34. Corsivi originali.

¹⁵ Ivi, p. 110.

«non è un caso che l'unica figura femminile a potere ancora reggere il peso di un mito sia una creatura incorporea e che, proprio perché quasi inesistente, è sfuggita al tempo».¹⁶ Oltre a Clizia, Mosca e Annetta, nel libro compaiono altre donne, figure tuttavia più evanescenti oppure non connotate in senso amoroso, come la domestica Gina.

Diversi testi, infine, sono indirizzati a critici e letterati, sia viventi sia defunti. Mengaldo osserva che «la lirica di Montale ha sempre avuto, fin dai suoi inizi, carattere fortemente dialogico»;¹⁷ ma mentre nelle raccolte precedenti il *tu*, per quanto coperto da una pluralità di profili anagrafici femminili, manteneva sempre la stessa funzione di oggetto del discorso amoroso, in *Satura* e nel *Diario del '71 e del '72* il *tu* è spesso bersaglio polemico; più precisamente i personaggi con cui Montale dialoga si possono dividere in due categorie: «gli interlocutori attuali e viventi tendono a collocarsi dall'altro lato della barricata, mentre gli spiritualmente affini, i consanguinei (Bobi, Annetta ecc.) appartengono al passato e alla memoria».¹⁸ Ne emerge dunque un poeta rimasto «isolato [...] nel proprio tempo – e tuttavia vitalmente combattivo nei suoi confronti».¹⁹ Tra i destinatari della polemica montaliana troviamo Pier Paolo Pasolini, indicato con il *senhal* shakespeariano di Malvolio, e Alberto Asor Rosa; forse si nasconde una critica, ma espressa in toni ben più concilianti, all'amico Goffredo Parise in *Jaufré*; grande ammirazione invece per l'amico Bazlen (*Lettera a Bobi*) e per Benedetto Croce (*A un grande filosofo*).

5.2 Architettura e stile del *Diario del '71 e del '72*

Rispetto alle precedenti raccolte montaliane, il *Diario del '71 e del '72* presenta una decisa novità nell'impianto strutturale: le liriche sono disposte seguendo solamente l'ordine cronologico, e non secondo un criterio stilistico o tematico. Riccardo Scrivano lo definisce un «ordine/non ordine, voluto e casuale, [che] appare inserito in un processo,

¹⁶ De Rosa, *Dal quarto al quinto Montale*, cit., p. 398.

¹⁷ Mengaldo, *La lettera a Malvolio*, in Id., *La tradizione del Novecento. Nuova Serie*, Firenze, Vallecchi, 1987, pp. 275-305: 289.

¹⁸ Ivi, p. 290.

¹⁹ *Ibidem*.

che consiste in una instabilità di coordinamento e che è in sé metafora di una condizione umana». ²⁰ Tuttavia, come scrive Gezzi, leggendo le date riportate nell'indice

[...] ci si accorge di alcune piccole anomalie che funzionano da campanelli d'allarme per il lettore. Un diario autentico, infatti, dovrebbe rinunciare a manipolare a posteriori il materiale che lo informa, pena la perdita di una delle sue caratteristiche fondanti, ovvero l'incedere fratturato e filocautico, modellato dal libero susseguirsi dei giorni. In questo *Diario*, invece, si scoprono piccoli ma decisivi interventi d'autore, «piccoli barlumi di strategia costruttiva» (De Rosa) che impediscono di parlare di totale aleatorietà, nonostante il titolo e la macrostruttura lo suggeriscano. ²¹

Gli interventi principali riguardano l'inizio e la fine delle due sezioni. *Sognai anch'io di essere un giorno mestre...*, seconda parte della dedica *A Leone Traverso*, è datata nell'indice al 14 dicembre 1971: in questo modo i primi due testi si collocherebbero quasi a un anno esatto di distanza l'uno dall'altro (*Quando l'indiavolata gioca a nascondino...* è del 25 dicembre 1970), in una ideale circolarità – oltre a condividere il tema e la funzione programmatica. In realtà, sottolinea Gezzi, quello nell'indice è probabilmente un errore, dal momento che i manoscritti riportano per la seconda parte del dittico la data del 14 febbraio 1971. *P.p.c.*, composta il 30 giugno 1971, è posticipata in chiusura al *Diario del '71* per la sua chiara funzione di congedo. La stessa logica agisce nella seconda sezione: la prima lirica, *Presto o tardi*, è datata al 29 dicembre 1972 – ed è quindi la più recente; mentre l'ultima, *Per finire*, reca la data del 24 ottobre ma ben si presta come commiato. Semmai, secondo De Rosa, c'è una qualche attenzione nella costruzione nel *Diario del '72*, in quanto «si modella sull'annata precedente, non solo per il prologo e il congedo, ma perché istituisce vistosi dittici tematici con alcuni testi della prima parte». ²² Le riprese più evidenti tra la prima e la seconda sezione della raccolta sono *Il lago di Annecy – Ancora ad Annecy* (stessa ambientazione e in entrambe è presente Annetta), *Il Re pescatore – Kingfisher* (identico titolo, solo tradotto in inglese), *Il trionfo della spazzatura – Diamantina* (poesie ispirate alla stessa donna), *Dove comincia la carità e Lettera a Malvolio – Il cavallo e Il mio ottimismo* (nei primi due testi compare Malvolio, negli ultimi due l'*alter-ego* Benvolio), *p.p.c. – Per finire* (di nuovo una traduzione del titolo: *p.p.c.* è la sigla dell'espressione francese *pour prendre congé*). In ogni caso De

²⁰ R. Scrivano, *Eugenio Montale: «Quaderno di quattro anni» o i modi della ragione*, in «Critica Letteraria», VI, 1978. III, n. 20, pp. 466-494: 467.

²¹ Gezzi, *Introduzione*, cit., p. CXVII.

²² De Rosa, *Dal quarto al quinto Montale*, cit., p. 396.

Rosa conclude che «il costituirsi del libro si affida ormai, ben più che all'ordine *ex post*, al libero gioco (se si passa il termine desueto) dell'ispirazione, tanto che, in qualche caso, è verosimile che un testo sia nato per germinazione dal precedente, seguendo un percorso associativo governato dalla cronologia reale».²³

Quanto alla metrica, il *Diario del '71 e del '72* si caratterizza per la varietà formale dei componimenti: si alternano testi brevi o lunghi, monostrofici o pluristrofici; i versi non sempre rispondono alle misure tradizionali e le rime esposte sono rare – sostituite però, nota Gezzi, da una fitta trama di «omofonie imperfette» che mantiene la musicalità del testo.²⁴ Bertoni sottolinea che

L'orchestrazione metrica di D[iario del '71 e del '72], in sostanza, implica un'accentuata diffusione del “prosaico” in opposizione al “lirico”: a ciò rimandano anche la frequenza molto alta degli *enjambements* (con tutto ciò che comporta il proliferare di tale rottura tra metro e sintassi entro un sistema versoliberista) e l'irruzione di versi composti e talvolta molto lunghi, che non di rado offrono una prosodia disarticolata e “in calando”.²⁵

Anche il piano lessicale è investito da un forte plurilinguismo, sulla scia di *Satura*: nelle liriche entrano lessico quotidiano, forestierismi, terminologia specifica del campo letterario, espressioni latine, dantismi, termini arcaici; in più occasioni il contrasto tra aulico e quotidiano è ricercato ed esibito dal poeta, con un effetto comico o talvolta polemico.

Molti critici infine, da Mengaldo a De Rosa a Gezzi, hanno evidenziato che i *Diari* costituiscono una continuazione di *Satura*: oltre a una ripresa di temi e modi (Gezzi sottolinea il ripetersi di precisi sottogeneri: il componimento metapoetico, la lettera in versi, la meditazione in un interno milanese, la poesia di argomento metafisico-teologico; ma anche della pratica dell'autocitazione²⁶) vi sono precisi rimandi intertestuali tra le due raccolte.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Gezzi, *Introduzione*, cit., p. CXXVII.

²⁵ Bertoni, *Gli ultimi libri*, cit., pp. 121-122.

²⁶ Gezzi, *Introduzione*, cit., pp. CXXII-CXXIII.

5.3 Elementi di diarismo nel *Diario del '71 e del '72*

Montale stesso qualifica la sua quinta raccolta poetica come un diario, inserendo il lessema nel titolo e riportando nell'indice la data di composizione delle liriche,²⁷ omette però di indicare il luogo di composizione, che invece sarebbe previsto dal canone diaristico.

Tre sono poi gli elementi, a livello tematico-stilistico, che riconducono questa raccolta nel genere del diario: il particolare ruolo che assumono le figure femminili; la svalutazione, intesa sia come autosvalutazione del poeta sia come svalutazione del discorso lirico; infine, l'assenza di un disegno compositivo.

Nella sua *Introduzione* Gezzi sostiene che «la prima ragione per la quale questo insieme di testi potrà accomodarsi sotto l'informe struttura e dicitura del diario [...] sarà proprio l'assenza di una figura femminile dominante e accentratrice, ovvero il suo sostanziale apetrarchismo»,²⁸ che differenzia profondamente il *Diario* dalle precedenti raccolte montaliane. Anche Ghidinelli sottolinea che la «diarizzazione della forma canzoniere» nella poesia lirica del Novecento comporta spesso «la rinuncia alla funzione di compenso e soccorso del Tu femminile (o, che è in qualche modo lo stesso, la schietta rimodulazione in senso prosaico, quotidiano, esperienziale della relazione amorosa)».²⁹ In questo senso al momento della sua pubblicazione il *Diario del '71 e del '72* è certamente l'opera di Montale che più si allontana dall'idea di canzoniere: rispetto alle raccolte precedenti manca un personaggio femminile “forte” che convogli intorno a sé il discorso lirico. Nel caso specifico tuttavia non si può non supporre che il diverso ruolo delle figure femminili, non più muse ispiratrici ma ormai miti o ricordi, dipenda anche dall'età avanzata dell'autore. Come già evidenziato in precedenza, il *tu* amoroso viene sostituito da una pluralità di critici e scrittori; l'effetto finale, complice la pluralità dei destinatari, è un deciso abbassamento del tono generale, poiché il *Diario* assume le vesti di un vero e proprio “blocco note”, dove si alternano gli appunti, i ricordi e la corrispondenza di Montale.

È infatti Mengaldo a sottolineare che

²⁷ Già nelle *Occasioni* e in *Satura* Montale riportava nell'indice l'anno di composizione delle liriche (non il giorno e il mese).

²⁸ Gezzi, *Introduzione*, cit., p. CXXI.

²⁹ Ghidinelli, *Genealogia di una forma di genere*, cit., p. 154.

[...] il titolo *Diario* adombra [...] la diminuzione del tasso di “liricità”, la natura fortemente “prosastica” del discorso: condizione che se per un verso sembra indicare ridotta fiducia nelle possibilità di folgorazione conoscitiva della poesia, per l’altro, proprio in virtù del disporsi dei brani o “appunti” poetici in una serie diaristica, depone per la volontà di affidare al *continuum* di questa affabulazione il compito di incidere il solco di una storia quotidiana personale da contrapporre alla sempre più devastante e sempre meno afferrabile Storia con la maiuscola.³⁰

Nella scelta di questa etichetta, dunque, è insita una svalutazione della poesia: il diario è il genere scelto per raccontare il quotidiano, in opposizione a una poesia civile o comunque di grandi contenuti. Montale stesso esprime questa concezione in due luoghi del *Diario*: la prima dichiarazione in questo senso si trova in *Asor*, testo indirizzato ad Alberto Asor Rosa, il quale aveva criticato una produzione poetica con un contenuto sempre meno “storico” e quasi esclusivamente rientrante nella sfera del privato:

Asor, nome gentile (il suo retrogrado
è il più bel fiore),
non ama il privatismo in poesia.
Ne ha ben donde o ne avrebbe se la storia
producesse un quid simile o un’affine
sostanza, il che purtroppo non accade.
La poesia non è fatta per nessuno,
non per altri e nemmeno per chi la scrive.
Per chi nasce? Non nasce affatto e dunque
non è mai nata. *Sta* come una pietra
o un granello di sabbia. Finirà
con tutto il resto. Se sia tardi o presto
lo dirà l’escatologo, il funesto
mistagogo che è nato a un solo parto
col tempo – e lo detesta.

Il poeta poi torna nuovamente sul tema a distanza di pochi testi, con *La caccia*:

Si dice che il poeta debba andare
a caccia dei suoi contenuti.

³⁰ Mengaldo, *La lettera a Malvolio*, cit., p. 276.

E si afferma altresì che le sue prede
debbono corrispondere a ciò che avviene nel mondo,
anzi a quel che sarebbe un mondo che fosse migliore.

Ma nel mondo peggiore si può impallinare
qualche altro cacciatore oppure un pollo
di batteria fuggito dalla gabbia.
Quanto al migliore non ci sarà bisogno
di poeti. Ruspanti saremo tutti.

Montale contesta la tesi per cui la poesia dovrebbe avere alti contenuti ispirati a «ciò che avviene nel mondo»; e questo non solo in un «mondo peggiore», cioè quello in cui egli si trova a vivere, dove la storia non produce «un quid simile», ma anche in un ideale «mondo migliore», dove «non ci sarà bisogno di poeti». Quale sarebbe dunque lo scopo della poesia, che «non è fatta per nessuno, / non per altri e nemmeno per chi la scrive»? Secondo il poeta ligure, la poesia semplicemente «*sta*», è una forma d'arte che ha la sua ragione d'essere in sé stessa. Nel discorso pronunciato in occasione del premio Nobel per la letteratura Montale arriverà a dire che essa è «un prodotto assolutamente inutile».³¹ Gezzi poi sottolinea che la scelta del genere del diario «ha a che fare con l'autosvalutazione che il poeta mette in atto sin dai testi di apertura»:³² dunque non è solo la poesia, ma lo stesso autore a sentire di non aver più molto da dire.

L'ultima caratteristica che riconduce questa raccolta nel genere del diario è l'assenza di una architettura compositiva: i testi infatti, come si è detto sopra, pur con qualche aggiustamento seguono l'ordine cronologico; è una discreta novità per Montale, che nelle raccolte precedenti aveva sempre optato per una scansione in sezioni stilistico-tematiche. In questo modo nel *Diario del '71 e del '72* i vari temi si intrecciano e si accavallano in un'alternanza che appunto pare ben poco strutturata; tuttavia Mengaldo offre alcune considerazioni estremamente interessanti circa la possibilità di considerare le liriche che nascono da una simile prassi scrittoria come entità isolate. Il critico analizza in particolare i titoli delle raccolte montaliane: *Ossi di seppia* e *Occasioni* suggeriscono «una disseminazione di oggetti-frammenti»,³³ «un correlarsi dei prodotti poetici a una pluralità

³¹ Montale, *È ancora possibile la poesia?*, disponibile online al link <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1975/montale/25109-eugenio-montale-nobel-lecture-1975/>

³² Gezzi, *Introduzione*, cit., p. CXXI.

³³ Mengaldo, *La lettera a Malvolio*, cit., pp. 275-276.

intermittente e casuale di eventi».³⁴ Già la *Bufera*, per la prima volta un titolo al singolare, indica l'organizzazione della raccolta intorno a un nucleo unitario; *Satura* – seguendo uno dei molteplici possibili significati di questo nome – convoglia tutti i testi in un'integrazione di registri e toni. Il titolo *Diario*, quindi, indicherebbe un insieme unitario di testi; ma d'altra parte si tratta, come sottolinea Gezzi, di un titolo «rematico e non tematico»,³⁵ che esibisce la rinuncia alla ricerca di una selezione e sistemazione delle liriche.

Il *Diario del '71 e del '72* dunque prosegue quel fondamentale legame poesia-vita che caratterizza tutta l'opera poetica di Montale; rispetto alle raccolte precedenti, tuttavia, sancisce un definitivo cambiamento nella prassi scrittoria verso una poesia “giorno per giorno”, che se pure ha una forma meno ricercata è ugualmente in grado di farsi portatrice del punto di vista che il poeta ha sul mondo.

5.4 *Quaderno di quattro anni: i temi dell'opera*

Nel 1977 Montale pubblica, sempre per Mondadori, il *Quaderno di quattro anni*, una raccolta di 111 poesie. L'opera si pone in stretta continuità con la precedente sin dal titolo, di nuovo composto da un'indicazione del “contenitore” (lì il diario, qui il quaderno) e dalla specificazione dell'arco cronologico (*del '71 e del '72* vs. *di quattro anni*). Come nel *Diario del '71 e del '72* l'indice reca la data di composizione dei testi, i quali risultano disposti in un ordinamento vagamente cronologico che tiene conto dell'anno di composizione, ma poi spesso ne infrange la cronologia interna. I “quattro anni” cui si riferisce il titolo in realtà solo cinque, dal 1973 al 1977; da questo arco cronologico esorbita *Lagunare*, scritta nel 1960, dunque ancor prima della stampa della *Bufera e altro*. Nemmeno in questo caso è indicato il luogo di composizione delle poesie. La Tabella seguente riporta le date presenti nell'indice:

Ordinamento nella raccolta	Titolo	Data
1	L'educazione intellettuale	1973
2	Lagunare	1960

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Gezzi, *Introduzione*, cit., p. CXVII.

3	Il pieno	8 luglio 1973
4	Due destini	12 luglio 1973
5	Intermezzo	29 luglio 1973
6	<i>Nei miei primi anni abitavo al terzo piano</i>	12 aprile 1974
7	<i>Un tempo</i>	14 aprile 1974
8	A Pio Rajna	31 dicembre 1974
9	<i>Quando cominciai a dipingere mia formica</i>	16 marzo 1974
10	Sotto un quadro lombardo	20 marzo 1974
11	<i>Senza mia colpa</i>	22 marzo 1974
12	Gli uccelli parlanti	14 ottobre 1974
13	A ritroso	20 gennaio 1974
14	Il sabià	9 gennaio 1974
15	Il giorno dei morti	2 novembre 1974
16	<i>La vita l'infinita</i>	25 gennaio 1974
17	Riflessi nell'acqua	21 novembre 1974
18	L'onore	10 novembre 1974
19	La memoria	13 dicembre 1974
20	Big bang o altro	24 marzo 1974
21	La solitudine	28 dicembre 1974
22	Il vuoto	6 febbraio 1975
23	Dopopioggia	12 giugno 1975
24	L'eroismo	10 febbraio 1975
25	Leggendo Cavafis	17 febbraio 1975
26	Testimoni di Geova	4 febbraio 1975
27	L'armonia	4 dicembre 1974
28	I travestimenti	23 febbraio 1975
29	L'opinione	3 gennaio 1975
30	Un poeta	3 marzo 1975
31	Per un fiore reciso	14 marzo 1975
32	Sotto la pergola	16 marzo 1975
33	Storia di tutti i giorni	16 marzo 1975
34	Elogio del nostro tempo	21 marzo 1975
35	Il fuoco e il buio	25 marzo 1975
36	Le storie letterarie	26 marzo 1975
37	Soliloquio	27 marzo 1975
38	Sera di Pasqua	18 aprile 1975
39	Pasquetta	19 aprile 1975
40	<i>Sub tegmine fagi</i>	12 aprile 1975
41	<i>Ho sparso di becchime il davanzale</i>	11 aprile 1975

42	<i>RUIT HORA che tragico pasticcio</i>	14 aprile 1975
43	<i>Mezzo secolo fa</i>	14 aprile 1975
44	<i>La capinera non fu uccisa</i>	25 aprile 1975
45	<i>Chissà se un giorno butteremo le maschere</i>	27 aprile 1975
46	Da un taccuino	23 aprile 1975
47	<i>Questo ripudio mio</i>	22 aprile 1975
48	<i>L'omicidio non è il mio forte</i>	20 aprile 1975
49	<i>Siamo alla solitudine di gruppo</i>	24 aprile 1975
50	<i>Se al più si oppone il meno il risultato</i>	24 maggio 1975
51	Reti per uccelli	29 aprile 1975
52	Domande senza risposta	27 aprile 1975
53	Vivere	2 maggio 1975
54	Cabaletta	15 giugno 1975
55	I pressepapers	20 maggio 1975
56	Sul lago d'Orta	8 giugno 1975
57	Il furore	28 maggio 1975
58	<i>Terminare la vita</i>	25 maggio 1975
59	Appunti	25 maggio 1975
60	Gli elefanti	2 giugno 1975
61	L'euforia	3 giugno 1975
62	Epigramma	5 luglio 1975
63	In negativo	14 giugno 1975
64	La cultura	14 giugno 1975
65	In una città del nord	20 novembre 1976
66	Di un gatto sperduto	15 luglio 1976
67	Ipotesi	7 gennaio 1976
68	Ai tuoi piedi	21 gennaio 1976
69	Chi è in ascolto	2 novembre 1976
70	Le ore della sera	1 febbraio 1976
71	La verità	2 novembre 1976
72	Nel disumano	4 novembre 1976
73	Gli animali	16 marzo 1976
74	L'obbrobrio	16 marzo 1976
75	Ribaltamento	16 aprile 1976
76	Quel che resta (se resta)	20 marzo 1976
77	La poesia	22 marzo 1976
78	Un sogno, uno dei tanti	18 aprile 1976
79	Scomparsa delle strigi	19 aprile 1976
80	Le prove generali	24 aprile 1976

81	Senza pericolo	29 aprile 1976
82	Quella del faro	13 marzo 1977
83	Dall'altra sponda	12 giugno 1976
84	<i>L'immane farsa umana</i>	16 giugno 1976
85	<i>La vita oscilla</i>	2 luglio 1976
86	Fine di settembre	3 luglio 1976
87	<i>Non è ancora provato che i morti</i>	12 luglio 1976
88	Sulla spiaggia	17 agosto 1976
89	<i>Si aprono venature pericolose</i>	23 agosto 1976
90	<i>Ci si rivede mi disse qualcuno</i>	24 agosto 1976
91	Al mare (o quasi)	24 agosto 1976
92	<i>Il creatore fu increato e questo</i>	29 agosto 1976
93	<i>C'è un solo mondo abitato</i>	31 agosto 1976
94	Aspasia	5 settembre 1976
95	Una lettera che non fu spedita	17 settembre 1976
96	<i>Si risolve ben poco</i>	2 gennaio 1977
97	Torpore primaverile	22 novembre 1976
98	<i>Protegetemi</i>	4 dicembre 1976
99	Hamburger steak	13 dicembre 1976
100	<i>I poeti defunti dormono tranquilli</i>	5 dicembre 1976
101	Per finire	13 dicembre 1976
102	Dormiveglia	26 dicembre 1976
103	I ripostigli	17 maggio 1977
104	<i>Oltre il breve recinto di fildiferro</i>	9 maggio 1977
105	<i>Dopo i filosofi dell'omogeneo</i>	15 febbraio 1977
106	Locuta Lutetia	12 gennaio 1977
107	Lungolago	17 gennaio 1977
108	Un errore	14 marzo 1977
109	<i>Spenta l'identità</i>	4 giugno 1977
110	I miraggi	20 giugno 1977
111	Morgana	17 gennaio 1977

Il *Quaderno di quattro anni* riprende motivi già presenti nel *Diario del '71 e del '72*: riflessioni esistenziali e religiose, considerazioni sulla poesia e sul valore del linguaggio, descrizioni di episodi quotidiani, ricordi del passato; tornano figure femminili che hanno già segnato la produzione lirica di Montale, mentre scompaiono quasi del tutto i testi indirizzati a critici, letterati o altri destinatari.

Nel *Quaderno* convivono due anime: una più astratta, dove «sentenze pronunciamenti e ricordi non hanno dietro di sé alcun fondale»;³⁶ e una più concreta dove è ancora presente, secondo Bertoni, «l'intenzione di interrogarsi sul destino dell'umanità, prendendo le mosse dall'esperienza minima della propria quotidianità».³⁷ In effetti anche le liriche di ispirazione biografica quasi mai si limitano a puri referti diaristici, ma vi aggiungono sempre un elemento di riflessione più generale. Un esempio di questo procedimento è *Ho sparso di becchime il davanzale*:

Ho sparso di becchime il davanzale
per il concerto di domani all'alba.
Ho spento il lume e ho atteso il sonno.
E sulla passerella già comincia
la sfilata dei morti grandi e piccoli
che ho conosciuto in vita. Arduo distinguere
tra chi vorrei o non vorrei che fosse
ritornato tra noi. Là dove stanno
sembrano inalterabili per un di più
di sublimata corruzione. Abbiamo
fatto del nostro meglio per peggiorare il mondo.

Il testo riprende un'ambientazione già frequentata nel *Diario*, ovvero l'appartamento del poeta. Montale racconta di aver lasciato del becchime sul davanzale della finestra; poi si corica a letto, e in attesa del sonno sfilano nella sua mente i ricordi di persone ormai defunte. Emerge un senso di profonda solitudine: l'io lirico è solo, attende l'arrivo degli uccelli il mattino seguente come se fossero l'unica sua compagnia; arrivano invece i fantasmi delle persone che egli ha conosciuto, che tuttavia paiono estremamente distanti, indistinguibili, come se i ricordi si appiattissero («Arduo distinguere / tra chi vorrei o non vorrei che fosse / ritornato tra noi») – motivo che ricorre anche in *Ci si rivede mi disse qualcuno*. Il secondo emistichio del v. 8, «Là dove stanno», allude alla memoria, dove appunto si conservano i ricordi; ma d'altra parte fa ironicamente trasparire l'indifferenza di Montale su quale sarà il destino dell'animo umano dopo la morte. La memoria dei defunti tuttavia è spesso poco affidabile: il poeta afferma che dopo la morte di una persona il suo ricordo si «corrompe» e per questo si «sublima», in quanto chi è ancora in vita tende

³⁶ De Rosa, *Dal quarto al quinto Montale*, cit., p. 402.

³⁷ Bertoni, *Gli ultimi libri*, cit., p. 129.

a idealizzarne la figura, dimenticando gli aspetti negativi; e questo avviene anche nel tempo presente, dove gli uomini si raccontano di “aver fatto del loro meglio” ma l’unico esito raggiunto è il peggioramento del mondo in cui vivono. L’autore dunque esprime una profonda sfiducia nel futuro, in cui non vede possibile alcun miglioramento; una concezione, questa, che percorre tutto il *Quaderno*. Un’altra caratteristica presente in tutta la raccolta (a titolo di esempio: *Senza mia colpa*, *Dormiveglia*, *L’immane farsa umana*, *Fine di settembre*) è il defilarsi dell’io lirico: Montale non si riconosce nella società contemporanea, su cui esprime caustici giudizi, ma non si posiziona nei suoi confronti come un battagliero antagonista; piuttosto si rifugia «nella zona intermedia / che può chiamarsi inedia accidia o altro»,³⁸ in una condizione di stasi e scollamento dalla realtà, come in questo caso il dormiveglia. In generale, tutta la riflessione filosofico-esistenziale ed escatologica del *Quaderno* è segnata dal nichilismo: così ne *Il pieno* l’apocalisse, evocata dall’immagine veterotestamentaria dell’invasione delle cavallette, «non fa male a nessuno»;³⁹ al genio umano tanto lodato da Vincenzo Monti resta «poco o nulla / e non quello che conta»;⁴⁰ in *Storia di tutti i giorni* la fine del mondo non è un evento catastrofico distante nel tempo ma è già in atto, poco alla volta, giorno per giorno: «L’unica scienza che resti in piedi / l’escatologia / non è una scienza, è un fatto / di tutti i giorni. / Si tratta delle briciole che se ne vanno / senza essere sostituite». ⁴¹ Esemplare poi la chiusa di *In negativo*: «Non c’è stato / nulla, assolutamente nulla dietro di noi, / e nulla abbiamo disperatamente amato più di quel nulla». ⁴² Nonostante siano marcati dalla consueta ironia, rispetto al *Diario del ’71 e del ’72* i riferimenti all’apocalisse, all’estinzione e al destino/ricordo dei defunti crescono in numero, come se il poeta, con l’avanzare degli anni, sentisse il bisogno di esorcizzare ancor di più determinate tematiche.

Il *Quaderno di quattro anni* trae concretezza non solo dal racconto dell’esperienza biografica del poeta ma anche dal ricorso a immagini plastiche dal mondo naturale, spesso da quello animale; in particolare sono numerose le rappresentazioni di uccelli o volatili, anche con una certa precisione nell’indicazione della specie (*Il sabià*, *Scomparsa delle strigi*, *Fine di settembre*, *Lungolago*). Si possono ipotizzare diverse ragioni per cui

³⁸ Montale, *L’immane farsa umana*, vv. 5-6.

³⁹ Id., *Il pieno*, v. 7.

⁴⁰ Id., *La vita l’infinita*, vv. 15-16.

⁴¹ Id., *Storia di tutti i giorni*, vv. 1-5.

⁴² Id., *In negativo*, vv. 9-11.

Montale scelga di inserirli nelle sue liriche. Nella poesia *Da un taccuino* Montale invidia gli uccelli, che sono stati oggetto di studio degli ornitologi:

Passano in formazioni romboidali
velocissimi altissimi gli storni
visti e scomparsi in un baleno
così fitti
che non c'è punto di luce
in quel rombo –
saranno i più duri a sopravvivere
secondo gli ornitologi ecologi
e ciò che sappiamo di loro
è poco ma è moltissimo –
magari potesse dirsi
lo stesso
delle formazioni sub-erranti
vociferanti
dell'uomo.

Infatti ciò che si sa degli storni – e di nuovo in una prospettiva finalistica, cioè che sopravviveranno solo i più forti – «è poco ma è moltissimo», mentre il destino dell'uomo pare essere ancora un mistero; gli uccelli inoltre sono «velocissimi altissimi», in grado di volare, simbolo di un'elevazione che gli uomini, riuniti in «formazioni sub-erranti», con un chiaro riferimento alla società di massa, non raggiungeranno mai. Dall'altra parte gli uccelli più comuni, quali il merlo e i piccioni, appartengono alla quotidianità di un Montale ormai anziano e solo, tanto che nella lirica *La solitudine* vengono elevati a membri della «famiglia». Il poeta poi dà segno di prediligere gli uccelli per il loro canto, che ben si presta a divenire metafora del linguaggio umano: così ne *Il sabià* il canto degli uccelli è immagine della poesia; in *Per un fiore reciso* la voce di Annetta diventa il trillo della capinera. Nel *Quaderno* infatti non mancano le riflessioni metapoetiche, che si fanno talvolta caustiche: Montale giunge ad affermare che «In poesia / quello che conta non è il contenuto / ma la Forma»,⁴³ che può esprimere ugualmente un concetto e il suo contrario; interessante anche *La poesia*, dove l'autore invece “scende in campo” nel dibattito contemporaneo circa il contenuto della stessa:

⁴³ Id., *Un poeta*, vv. 8-9.

(In Italia)

Dagli albori del secolo si discute
se la poesia sia dentro o fuori.
Dapprima vinse il dentro, poi contrattaccò duramente
il fuori e dopo anni si addivenne a un forfait
che non potrà durare perché il fuori
è armato fino ai denti.

Montale qui si riferisce alla lirica italiana del Novecento, di cui traccia un quadro per sommi capi: nella prima parte del secolo ha prevalso una poesia i cui contenuti fossero totalmente interni all'io lirico («dentro»); è seguita poi una fase in cui ha prevalso una materia di ispirazione esterna («fuori»). Si arriva dunque ad un «forfait» che, per Bertoni e Gallerani, corrisponde «al periodo coevo alla stesura del testo: gli anni Settanta, quando le istanze private della lirica s'incontrano con nuove esperienze di contaminazione tra temi, stili del discorso e forme letterarie narrative o neoavanguardistiche». ⁴⁴ Il poeta però si sbilancia: afferma che un equilibrio non è possibile e che il «fuori» alla fine prevarrà; ed è questa, in fondo, la direzione in cui va tutta la poesia di Montale, ma in special modo da *Satura* in avanti, dove Maria Corti rinveniva già una traccia di «diario poetico». ⁴⁵

Nel *Quaderno di quattro anni*, a conti fatti, sono comunque poche le notazioni diaristiche al presente, quei testi che assumono l'aspetto di poesie “in presa diretta”: tra questi, ad esempio, *La solitudine*, *Ho sparso di becchime il davanzale*, che hanno come sfondo la casa del poeta; *Mezzo secolo fa* non sembra avere una collocazione particolare, ma si intuisce che potrebbe essere stata ispirata da un episodio vissuto all'estero, dal momento che Montale si riferisce agli *Ossi di seppia* con il loro titolo tradotto in inglese, «cuttlefishbones». ⁴⁶ Al di fuori dello scenario domestico si situano *In una città del nord*, che descrive un passaggio per Stoccolma – dove Montale ritirò il premio Nobel il 12 dicembre 1975 – e *Al mare (o quasi)*, che, complice l'assenza di punteggiatura, si configura come un'*accumulatio* degli elementi che compongono un anti-idillico paesaggio in Versilia, salvo poi chiudere con la consueta speculazione sui mali del nostro

⁴⁴ Bertoni, Gallerani, *Commento*, in Montale, *Quaderno di quattro anni*, a c. di Alberto Bertoni e Guido Mattia Gallerani, Milano, Mondadori, 2015, pp. 233-234.

⁴⁵ M. Corti, «*Satura*» e il genere «diario poetico», in *Per conoscere Montale. Antologia corredata di testi critici*, a c. di M. Forti, Milano, Mondadori, 1986, pp. 349-372: 350 (articolo apparso anche in «Strumenti critici», n. 15, giugno 1971).

⁴⁶ Montale, *Mezzo secolo fa*, v. 2.

tempo. La maggior parte delle liriche che contengono elementi biografici, tuttavia, si colloca sul piano del ricordo, in un tempo passato. Frequenti sono i ricordi d'infanzia, di piccoli episodi che coinvolgono animali (*Nei miei primi anni abitavo al terzo piano, Di un gatto sperduto, Ribaltamento, Scomparsa delle strigi*); torna la figura – sia nel presente sia nel ricordo – della domestica Gina, già presente nel *Diario del '71 e del '72*, cui si affiancano altre due donne di servizio: Aspasia, nell'omonima poesia, e una «vecchia serva analfabeta». ⁴⁷ Non possono mancare, infine, i ricordi delle donne del poeta: la moglie Mosca, Clizia, Annetta, ma anche Adelheit, la *Diamantina* del *Diario*, e Gerti. Montale continua il processo avviato nella raccolta precedente di «recupero dei miti femminili e, grazie a loro, il ritrovamento di un valore, di un ultimo miracolo indubitabile da opporre agli avversari metafisici come il nulla, il tempo, l'inidentità». ⁴⁸ In particolare acquisisce sempre più consistenza la figura di Annetta/Arletta, per la quale viene coniato il nuovo *senhal* di “capinera” e che viene accostata all'immagine del faro, riprendendo l'immaginario delle *Occasioni*. Tutte queste figure, come racconta l'autore in *Domande senza risposta*, «si addizionano, / ne formano una sola» ⁴⁹ che però si discerne a malapena: dunque è difficile sintetizzarle in un'unica immagine, ognuna ha avuto qualcosa di particolare; triste la constatazione dell'unico tratto che hanno in comune: «non c'è depositaria del mio cuore / che non sia nella bara», ⁵⁰ anche se la lirica si chiude con un ironico «A presto, / adorate mie larve!». ⁵¹

5.5 Architettura e stile del *Quaderno di quattro anni*

L'architettura del *Quaderno* è ancora meno definita rispetto a quella del *Diario*: la cronologia dei testi non è più così vincolante; non ci sono partizioni interne, nemmeno una scansione in anni, i testi scorrono ininterrottamente; la maggior parte delle liriche, infine, adotta un'impostazione monostrofica. Anche le soglie, quei luoghi topici di inizio e fine sezione o libro, non sono di immediata decifrazione, specialmente rispetto alle opere precedenti, dove invece ricorrevano «titoli espliciti o altri segnali di prologo o di

⁴⁷ Id., *Quel che resta (se resta)*, v. 1.

⁴⁸ De Rosa, *Dal quarto al quinto Montale*, cit., p. 413.

⁴⁹ Montale, *Domande senza risposta*, vv. 6-7.

⁵⁰ Ivi, vv. 24-25.

⁵¹ Ivi, vv. 27-28.

congedo».⁵² Ad esempio una poesia dal titolo eloquente quale *Per finire* occupa la centounesima posizione: dunque prima dell'effettiva conclusione della raccolta ci sono altri dieci testi; e si noti che Montale aveva già utilizzato questo titolo nel *Diario del '72*, in quel caso nell'ultima poesia della raccolta. La prima poesia del *Quaderno è L'educazione intellettuale*: «un bilancio [...] insieme emotivo, esistenziale, culturale dell'intera storia di Montale poeta»,⁵³ che vi si rappresenta come un «ragazzo col ciuffo».⁵⁴ La lirica, per Bertoni «l'ultima poesia-manifesto»,⁵⁵ anticipa temi e motivi che ricorreranno in tutta l'opera: gli echi intertestuali (sin dal il titolo, un richiamo all'*Educazione sentimentale* di Flaubert), la riflessione nichilista, la natura anti-idillica. Il brano di chiusura invece è *Morgana*, un'invocazione a questa enigmatica figura femminile dietro la quale potrebbe nascondersi Annetta; qui Montale sancisce definitivamente l'impossibilità di trovare un'identità forte, che si opponga alla massa, e ribadisce la visione nichilista riguardo la divinità: «Hanno detto hanno scritto che ci mancò la fede. / Forse ne abbiamo avuto un surrogato. / La fede è un'altra. Così fu detto ma / non è detto che il detto sia sicuro».⁵⁶ Secondo De Rosa dunque *L'educazione intellettuale* e *Morgana* «reggono egregiamente la responsabilità di *incipit* ed *explicit* del libro, e ciò nonostante il lettore può legittimamente chiedersi se la loro presenza congiunta in quelle sedi aggiunga un senso ulteriore a quello che entrambi già esprimono in se stessi, o se vi siano stati collocati solo in quanto testi particolarmente significativi.»⁵⁷ Si noti infatti che né l'una né l'altra sono la più antica e la più recente delle poesie del *Diario*: per *L'educazione intellettuale* la datazione è incerta (in questo caso Montale riporta solamente l'anno, 1973), ma per Bertoni e Gallerani è da collocarsi tra l'estate 1973 e l'inizio del 1974;⁵⁸ *Morgana* è datata 17 gennaio 1977 e, nel *Quaderno*, sono presenti liriche risalenti al giugno dello stesso anno. Nella sesta raccolta di Montale, dunque, non è immediatamente riconoscibile una particolare struttura; non si può far altro che individuarla, con Lonardi, in quella del «“diario”, che solo all'*a posteriori* demanda una sua eventuale, non pre-assicurata coerenza».⁵⁹

⁵² De Rosa, *Dal quarto al quinto Montale*, cit., p. 401.

⁵³ Bertoni, *Introduzione*, in Montale, *Quaderno di quattro anni*, cit., pp. LVII-XC: LXII.

⁵⁴ Montale, *L'educazione intellettuale*, v. 10.

⁵⁵ Bertoni, *Introduzione*, in Montale, *Quaderno di quattro anni*, cit., p. LXIV.

⁵⁶ Montale, *Morgana*, vv. 23-26.

⁵⁷ De Rosa, *Dal quarto al quinto Montale*, cit., p. 401.

⁵⁸ Bertoni, Gallerani, *Commento*, in Montale, *Quaderno di quattro anni*, cit., p. 5.

⁵⁹ G. Lonardi, *Il grande semenzaio: qualche trovata*, in Id., *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli, 1980, pp. 33-72: 71.

Quanto allo stile, sulla scia di quanto già messo in atto nel *Diario del '71 e del '72* colpisce una «impressione generale di impoverimento e quasi di risparmio dei mezzi»;⁶⁰ rispetto alla raccolta precedente però c'è un'ulteriore riduzione, che va dal dialogo verso il monologo: della cospicua fetta di omaggi, dediche e polemiche verso critici e letterati rimangono solo due campioni, *L'onore*, dedicata all'amico Guido Piovene, e *I pressepapiers* che ricorda le critiche ricevute da Alfredo Gargiulo all'uscita delle *Occasioni*; l'unico dialogo possibile è quello con i defunti. Aumenta dunque l'impressione di solitudine del poeta, sentimento che d'altra parte egli stesso dichiara più volte fin dai titoli delle liriche (*La solitudine*, *Siamo alla solitudine di gruppo*). Pochi sono gli epigrammi, i testi che si risolvono in battute puntuali di pochi versi; nella maggior parte delle liriche invece si intravede una linea prosastico-narrativa, più distesa, dove sono rare le inversioni sintattiche e quasi mai al lettore è richiesto uno sforzo interpretativo. Scompaiono quasi del tutto le rime esposte e le misure versali spesso non corrispondono a quelle tradizionali. In taluni casi si arriva all'abolizione della punteggiatura, con uno stile che richiama da vicino l'oralità: ma si tratta, come sottolinea De Rosa, di un modulo che «nasce spesso da una motivazione espressiva puntuale, cioè la mimesi di uno stato mentale di semilucidità, quando non onirico, o di un rapido appunto occasionale (come indicano anche alcuni titoli), e soprattutto è solo una simulazione grafica».⁶¹ Il lessico, infine, è tratto spesso dal linguaggio quotidiano, con qualche forestierismo, ma sempre De Rosa sottolinea che «prevale una *medietas* [...] prosastico-alta»;⁶² questo perché diminuiscono i testi di abbassamento comico, e prevalgono quelli meditativi. La perdita del plurilinguismo, dunque, non deriverebbe tanto da una precisa scelta linguistica, quanto piuttosto dall'assenza nel *Quaderno di quattro anni* dello stile comico che giustificava un lessico basso e mediocre. Anche Scrivano osserva che «in nessun caso si tratta di cercare le poesie grandi: tutto è fabbricato con gli stessi materiali».⁶³

⁶⁰ De Rosa, *Dal quarto al quinto Montale*, cit., p. 406.

⁶¹ Ivi, p. 410.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Scrivano, *Eugenio Montale: «Quaderno di quattro anni» o i modi della ragione*, cit., p. 493.

5.6 Elementi di diarismo nel *Quaderno di quattro anni*

Anche il *Quaderno di quattro anni* dunque possiede elementi che consentono di inquadrare la raccolta nel genere del diario poetico. Quanto alla struttura dell'opera si è già detto; è sicuramente riconoscibile l'«enunciazione intercalata»⁶⁴ postulata da Ghidinelli, dal momento che ogni testo è portatore di un significato autonomo e non è necessario, ai fini interpretativi, ricorrere alla lettura dei testi contigui; semmai si possono istituire a posteriori analogie, legami, “nuclei” di comune ispirazione, che favoriscono una certa compattezza della raccolta. Circa il senso complessivo dell'opera, dunque, Scrivano afferma che

[...] il senso generale è nell'idea di una ragione che è nei singoli momenti, forse non tutti, forse addirittura rari, ma che non offre alcun significato generale: una ragione che illumina il presente, ma non il totale: una ragione che se prende contorni, risultano inventati, senza riferimenti, folli.⁶⁵

Tuttavia si riscontra una minor «movimentazione della situazione enunciativa»:⁶⁶ se per Ghidinelli il diario è un genere che autorizza ad adottare una pluralità di toni per la voce poetante, nel *Quaderno di quattro anni* Montale vira verso un'univocità tonale e anche contenutistica. Rispetto al *Diario del '71 e del '72* infatti non sono più presenti pulsioni contraddittorie, slanci di vitalità che si giustappongono a toni rassegnati, ma ricorre in tutte le poesie una stessa visione nichilista della realtà, della fine del mondo, della questione religiosa; Montale ha finalmente conquistato una posizione, e mantiene la stessa linea nel corso dell'intera raccolta.

Un'altra osservazione, in parte già toccata, è che diminuiscono i referti diaristici, le liriche ambientate nel “qui ed ora” contingente, a vantaggio di poesie che piuttosto traggono spunto da ricordi o addirittura sono puramente speculative. In effetti Montale racconta meno della sua ordinaria quotidianità, privilegiando – per quanto riguarda l'aspetto autobiografico – testi che nascono dai «barlumi», dai «baleni», spesso provenienti da immagini del passato che riaffiorano nella memoria quasi casualmente, come egli stesso riconosce in *Nei miei primi anni abitavo al terzo piano*:

⁶⁴ Ghidinelli, *Genealogia di una forma di genere*, cit., p. 148.

⁶⁵ Scrivano, *Eugenio Montale: «Quaderno di quattro anni» o i modi della ragione*, cit, p. 492.

⁶⁶ Ghidinelli, *Genealogia di una forma di genere*, cit., p. 151.

Nei miei primi anni abitavo al terzo piano
 e dal fondo del viale di pitòsfori
 il cagnetto galiffa mi vedeva
 e a grandi salti dalla scala a chiocciola
 mi raggiungeva. Ora non ricordo
 se morì in casa nostra e se fu seppellito
 e dove e quando. Nella memoria resta
 solo quel balzo e quel guaito né
 molto di più rimane dei grandi amori
 quando non siano disperazione e morte.
 Ma questo non fu il caso del bastardino
 di lunghe orecchie che portava un nome
 inventato dal figlio del fattore
 mio coetaneo e analfabeta, vivo
 meno del cane, è strano, nella mia insonnia.

I ricordi dunque emergono casualmente, senza gerarchia; Montale ricorda il «balzo» e il «guaito» del cane, elementi meno importanti, si direbbe, di figure umane quali i «grandi amori / quando non siano disperazione e morte» o il figlio del fattore suo coetaneo. Il poeta riafferma con forza l'ideologia già alla base delle *Occasioni*: in *RUIT HORA che tragico pasticcio* definisce il baleno come «quel brevissimo istante che farebbe ridicolo / tutto il resto»;⁶⁷ nei testi dedicati ad Annetta torna l'immagine visiva del faro che alterna luce e buio (*Se al più si oppone il meno il risultato, Quella del faro*) e vi si sovrappone quella uditiva della «capinera che dà un trillo / e a volte lo ripete».⁶⁸ Si può dire, dunque, che il *Quaderno di quattro anni* sia un'opera più «densa» di significato, più «intensa» rispetto alla mera registrazione diaristica esperita nel *Diario*.

Quanto alle figure femminili, infine, valgono sostanzialmente le considerazioni già espresse per il *Diario del '71 e del '72*: e cioè anche nel *Quaderno* manca una «ispiratrice», il che si può annoverare tra le caratteristiche di un diario poetico. Anzi, le donne citate da Montale, in quelle rare occasioni, sono sempre più concrete: Clizia ad esempio non è più la donna-angelo dei *Mottetti* che possiede caratteri ultra-umani, ma è una figura reale, che suggerisce al poeta cosa fare (*L'eroismo*) e che acquisisce anche un'identità professionale (*Una lettera che non fu spedita*); Annetta ha una voce, parla al

⁶⁷ Montale, *RUIT HORA che tragico pasticcio*, vv. 2-3.

⁶⁸ Id., *Per un fiore reciso*, vv. 10-11.

poeta, discute con lui di retorica (*Se al più si oppone il meno il risultato*). Ne *L'immane farsa umana* il poeta descrive il processo di creazione letteraria della donna-angelo:

Ho tentato più volte di far nascere
figure umane angeli salvifici
anche se provvisori; e se uno falliva
né si reggeva più sul piedistallo
pronta e immancabile anche la sostituta
adusata alla parte per vocazione innata
di essere il *doppio* sempre pronto al decollo
alle prime avvisaglie e a volte tale
da onnubilare dell'originale
volto falcata riso pianto tutto
ciò che conviene al calco più perfetto
di chi sembrò vivente e non fu nessuno.⁶⁹

Questo poteva essere valido per le raccolte precedenti fino a *Satura*; ma nel *Quaderno* le figure femminili vanno verso l'acquisizione di una realtà biografica, da «angeli salvifici anche se provvisori» a figure concrete, anche se presenti solamente nel ricordo.

Il *Quaderno di quattro anni* dunque, pur con qualche differenza rispetto al *Diario del '71 e del '72*, rinnova l'adesione di Montale a questo genere, dove la «poesia si manifesta nell'umile, casuale succedersi della meditazione quotidiana».⁷⁰

⁶⁹ Id., *L'immane farsa umana*, vv. 11-22.

⁷⁰ Scrivano, *Eugenio Montale: «Quaderno di quattro anni» o i modi della ragione*, cit., p. 493.

CONCLUSIONI

Sono state esaminate sette raccolte poetiche novecentesche: un insieme certo non esaustivo, ma che permette comunque di evidenziare alcuni tratti caratteristici del diario poetico nella poesia italiana novecentesca.

Dall'indagine effettuata risulta evidente che sono possibili diversi esiti di diario in versi, dal momento che la contaminazione del libro lirico tradizionale con il genere del diario può verificarsi a più livelli: quello della forma, quello del contenuto o entrambi. A livello formale, un'opera assume la fisionomia del diario quando è costituita da una successione di testi corredati ciascuno da una indicazione di un luogo e di una data. Tali indici sono il primo veicolo del forte legame che si crea tra la pagina poetica e la dimensione extratestuale, di cui si dirà più avanti. Nelle opere analizzate, si rileva che gli indici spaziotemporali possono essere più o meno precisi; in linea generale, a una situazione "straordinaria" (*Il Porto Sepolto, Diario d'Algeria*) pare correlata una maggior precisione, mentre nelle raccolte composte in circostanze "ordinarie" sono ammissibili indicazioni più vaghe (Montale, ad esempio, non riporta mai il luogo di composizione). Queste indicazioni, poi, possono essere inserite in diversi luoghi dell'opera: se collocate in calce a ciascuna lirica consentono di mettere a fuoco il momento in cui essa è scaturita, enfatizzando il carattere singolativo dei testi (così in Ungaretti e Sereni); se invece, come nel caso di Montale, sono riportate solo nell'indice finale, la loro funzione pare molto attenuata. Qui, più che testimoni del legame tra poesia e occasione concreta, paiono uno strumento che il poeta lascia a disposizione di filologi ed esegeti; poco importerà infatti al lettore di confrontare ogni volta la lirica con l'indice. Non pare esserci correlazione, invece, tra la presenza dell'indicazione di luogo e data e quella di un titolo proprio di ciascuna poesia: sono ammesse tutte e due le possibilità, e anzi, spesso si verificano entrambe all'interno della stessa raccolta.

Il secondo elemento caratterizzante della forma-diario è l'ordine cronologico dei testi. O quantomeno, così dovrebbe essere in un diario reale; ma nei casi esaminati è spesso presente un intervento dell'autore, che opera qualche piccolo spostamento: il poeta non può rinunciare a una sistemazione della sua opera in vista della pubblicazione, ed è forse questo l'indizio più evidente del carattere fondamentalmente fittizio e "artificioso" dei

diari poetici, i quali, difatti, rimangono pur sempre opere strutturalmente riconfigurate secondo il punto di vista dell'autore.

Nella maggior parte dei casi studiati è già il titolo della raccolta a informare il lettore sulla forma che essa assumerà, pur se con varie sfumature: si va da *Documento*, dove è presente solamente un'indicazione della volontà testimoniale dell'opera, a termini come “diario”, “quaderno”, “serie”, “taccuino” accompagnati da una specificazione spaziale o temporale (*Taccuino del vecchio*, *Serie ospedaliera*, *Quaderno di quattro anni...*). Termini come questi suggeriscono che la raccolta sia fondata sulla giustapposizione di testi autonomi tra loro, con più (diario) o meno (taccuino, quaderno, serie) enfasi sull'aspetto dell'ordinamento cronologico. Questi titoli inoltre possono veicolare un'idea di abbassamento stilistico: il diario, il taccuino, il quaderno sono oggetti di uso quotidiano, più dimessi rispetto al “libro poetico” o addirittura al “canzoniere”. Di segno opposto il caso del *Porto Sepolto*, unica raccolta che invece possiede un titolo “pieno” e significativo.

A livello di contenuti, il diarismo consiste in una poesia fortemente orientata sull'io lirico, talvolta quasi a carattere di confessione. In ogni raccolta analizzata il protagonista è l'io; eventuali altre figure, siano connotate in senso amoroso o meno, compaiono sporadicamente nei testi, e rimangono fantasmi o poco più che semplici nomi, non assumono mai una fisionomia compiuta – o, come nel caso di Montale, devono la loro fisionomia a una somma di tratti che si ottiene dalla previa lettura delle precedenti opere dell'autore. L'io parla di sé, della sua visione del mondo, di ciò che gli capita; il contenuto personale deve però essere sempre riferito al momento presente: è possibile eventualmente muoversi su un doppio binario alternando registrazione del presente e memoria del passato, non è possibile invece che l'intera raccolta si configuri come un insieme di ricordi, pena la perdita dello *status* di diario per sfociare nell'autobiografia. Questo elemento intimistico risulta particolarmente accentuato nelle raccolte di Amelia Rosselli, dato che l'autrice si sofferma anche sulla corporeità della malattia. Nel diario infatti l'io lirico è una figura concreta immersa in un “qui e ora”, un io che vive una dimensione extratestuale. Quest'ultima può venir riportata nella poesia in due modi: da una parte tramite l'apposizione degli indici spaziotemporali a margine dei testi, dall'altra nello stesso testo delle liriche, ad esempio tramite il ricorso ai deittici o con precise descrizioni spaziali: una poesia dunque che non espunge, anzi include il dato concreto. Il diario, poi, isola sempre un determinato arco temporale, preferibilmente non troppo ampio, non più di qualche anno: e in tutte le opere considerate è infatti presente una

qualche indicazione in tal senso, in calce alle liriche o quantomeno nel titolo dell'opera. Il periodo prescelto, invece, può rappresentare alternativamente una circostanza ordinaria o straordinaria: così Ungaretti e Sereni eleggono il diario a strumento per raccontare rispettivamente il primo e il secondo conflitto mondiale; Montale invece mette in versi la sua vita di tutti i giorni. Forse nell'idea di diario è presente una certa propensione a questa seconda accezione, ossia solitamente si associa il diario al racconto della quotidianità. In entrambi i casi vige da parte del poeta l'intento di lasciare una testimonianza di sé, di fissare sulla pagina poetica ciò che avviene dentro e intorno a lui, in un'ottica quasi documentale.

Questa volontà testimoniale risulta anche nello stile che assumono le liriche: il contenuto diaristico legittima – ma non necessariamente prescrive – un tono meno sostenuto, con un lessico che attinge ampiamente al quotidiano, l'assenza di schemi strofici, la tendenza al versoliberismo; legittima anche un minor ricorso a figure retoriche di significato o di inversione. La poesia, proprio perché si fa documento dell'esperienza, tende ad essere facilmente comprensibile al lettore; uno stile piano, comunque, non implica la totale rinuncia a una ricerca formale, che si esplicita ad esempio nella musicalità dei componimenti. Proprio qui sta un altro grande nodo del diario poetico, ossia l'oscillazione continua tra un contenuto personale, che talvolta si traduce in contenuto privato, e destinazione pubblica dell'opera. In tutti i casi analizzati, le opere sono state pubblicate dagli autori stessi, dunque è indubbia la volontà di diffusione delle liriche; tuttavia non tutti i poeti sembrano disposti a “rinunciare” allo stesso modo a ciò che nasce come privato, e alcuni di loro (Rosselli, il secondo Ungaretti) scelgono di mantenere un certo livello di enigmaticità del testo applicando gli espedienti retorici a loro disposizione: potremo avere quindi diari estremamente perspicui, dove le poesie non necessitano quasi di parafrasi, e diari invece dai significati più oscuri. In ogni caso, sia esso più o meno immediatamente comprensibile, il diario è un genere che convenzionalmente si suppone veritiero: il lettore, cioè, sceglie di dar credito al poeta e assume che tutto quanto riportato nei versi risponda a verità, postulando una totale corrispondenza tra autore e io lirico, non ponendosi il problema dell'autenticità dei contenuti.

L'elemento diaristico, infine, può essere presente ad entrambi i livelli, sia nella forma sia nel contenuto dell'opera: sono questi i casi in cui la simulazione di diario è più forte, ma mai al punto da far perdere alla raccolta la propria identità di libro poetico.

Tra le opere considerate nel presente studio si possono dunque individuare diverse linee di tendenza. Si tratta comunque di distinzioni non polari, piuttosto di una messa a fuoco delle varie sfumature dell'interazione tra diario e raccolta poetica. Da un lato abbiamo il primo Ungaretti e Sereni: *Il Porto Sepolto* e il *Diario d'Algeria* possiedono un contenuto diaristico-autobiografico che consiste nel racconto della vicenda bellica così come vissuta dall'io lirico, un'esperienza estremamente intensa e significativa. La raccolta di Ungaretti appare più compatta, quella di Sereni più mossa e varia nella forma e nella materia dei componimenti, complici anche gli spostamenti geografici e dunque le varie situazioni che il poeta si trova a vivere; entrambe le opere sono caratterizzate da uno stile sostenuto. Il diario qui è principalmente la *forma* che assume il libro, una via che i due autori adottano per organizzare il materiale lirico, isolando i componimenti in una sequenza di istanti – una via che, tra l'altro, a Sereni pare non essere del tutto sufficiente, dal momento che egli opta ugualmente per una scansione della sua raccolta in sezioni. Lo stesso dicasi per il *Taccuino del vecchio*: il volume assume una fisionomia diaristica per la presenza delle marche spaziotemporali, ma il legame con la realtà extra-testuale dell'io lirico è molto attenuato, se non per la particolare prospettiva preannunciata dal titolo, quella della vecchiaia. L'espedito del taccuino-diario consente a Ungaretti di riunire in un'unica opera componimenti diversi tra loro per forma, lunghezza, tono, motivo; diversità giustificata, probabilmente, anche dalla pubblicazione di una plaquette che pare avere un tono eminentemente celebrativo.

Dall'altro lato abbiamo *Serie Ospedaliera* e *Documento*, dove l'elemento diaristico appartiene esclusivamente al contenuto. Le liriche di Rosselli parlano di una vita vissuta, di esperienze concrete, corporee, seppure luoghi e tempi non vengano specificati; si concentrano, in particolare nella prima raccolta, sul motivo estremamente intimo della sofferenza. Queste poesie sembrano nascere con l'obiettivo di registrare nero su bianco ciò che l'io prova (come emerge dalla scelta del titolo *Documento*); sono poesie in cui si sente il carattere di urgenza, come se la poetessa avesse la necessità di scrivere per poi "rimettere insieme" i pezzi delle proprie emozioni. Ne risultano testi di un'intensità pari a quella delle raccolte di argomento bellico viste sopra, se non addirittura maggiore; è presente una grande ricerca a livello linguistico, che non si traduce in un effetto di artificiosità delle liriche, ma anzi esalta la profondità e l'autenticità del contenuto, tramite la selezione di quelle parole e di quei suoni che possano veicolare nel modo migliore il messaggio di ciascun componimento. A livello formale, invece, *Serie Ospedaliera* e *Documento* non si configurano come diari: non sono presenti indici spaziotemporali; i

componenti sono disposti sì in ordine cronologico, ma il lettore non ne è avvertito e dunque ignora questo aspetto.

Infine ci sono il *Diario del '71 e del '72* e il *Quaderno di quattro anni*, opere in cui il diarismo è presente ed esplicito sia nella forma sia nel contenuto. Quest'ultimo, infatti, consiste nel "semplice" racconto della vita e dei pensieri del poeta: generalmente l'ordinarietà non viene eletta a materia poetica, preferendo concentrarsi su momenti significativi. Montale invece pare mettersi a scrivere il *Diario* e il *Quaderno* proprio con l'intenzione di registrare la quotidianità, arrivando a raccontare la vita in un condominio, la televisione, la noia, piccoli fatti di tutti i giorni. Naturalmente anche qui è presente la doppia dimensione di registrazione dei fatti esterni e interni all'io lirico, e anzi spesso Montale attinge a questi ultimi, mettendo in versi ricordi, pensieri e riflessioni. Di conseguenza le liriche del "quinto Montale" possiedono un tono più colloquiale rispetto alle raccolte precedenti, pur senza rinunciare del tutto agli espedienti retorici, in particolare per quanto riguarda la musicalità delle poesie. I testi sono generalmente brevi, il poeta non si lascia mai andare a un flusso narrativo incontrollato, preferendo concisione ed incisività dei componenti. Nelle due opere inoltre il diarismo è presente anche nella forma, a partire dalle dichiarazioni programmatiche in sede del titolo fino all'apposizione degli indici temporali (in un paio di casi anche geografici) e all'ordinamento all'incirca cronologico dei testi. Tra tutte le raccolte esaminate, dunque, quelle di Montale sono le due in cui l'elemento diaristico pare presente in misura maggiore.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI DELLE OPERE PRESE IN ESAME

E. Montale, *L'opera in versi*, a c. di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi, 1980

A. Rosselli, *L'opera poetica*, a c. di Stefano Giovannuzzi, Milano, Mondadori, 2012

V. Sereni, *Poesie*, a c. di Dante Isella, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1995

G. Ungaretti, *Il porto sepolto*, a c. di Carlo Ossola, Venezia, Marsilio, 1990

G. Ungaretti, *Il taccuino del vecchio. Con testimonianze di amici stranieri del poeta raccolte a cura di Leone Piccioni e uno scritto introduttivo di Jean Paulhan*, Milano, Mondadori, 1960

STUDI CRITICI E ALTRI MATERIALI

A. Baldacci, *Amelia Rosselli*. Roma, Laterza, 2007

P. Baldan, *Diario e divario: dal nucleo più privato alla riappropriazione storica nel ventennale percorso del Diario d'Algeria di Vittorio Sereni*, in *Le forme del diario*, «Quaderni di retorica e poetica», 2, 1985, pp. 145-150

A. Bertoni, *Gli ultimi libri*, in *Montale*, a c. di P. Marini e N. Scaffai, Roma, Carocci, 2019

P. Briganti, *La cerchia infuocata. Per una tipologia dell'autobiografia letteraria italiana del Novecento*, in «Annali d'Italianistica», 1986 (IV), pp. 189-222

F. Camon, *Il mestiere di poeta*, Milano, Lerici Editori, 1965

M. Corti, «Satura» e il genere «diario poetico», in *Per conoscere Montale. Antologia corredata di testi critici*, a c. di M. Forti, Milano, Mondadori, 1986, pp. 349-372 (articolo apparso anche in «Strumenti critici», n. 15, giugno 1971)

R. Cupo, *Il Porto sepolto (1916) di Giuseppe Ungaretti: uno studio di varianti*, in «Come portati via si rimane». *A cento anni dal Porto sepolto (1916)*, a c. di Federica Millefiorini, in «Rivista di letteratura italiana», 3, XXXV, 2017, pp. 65-75

G. De Robertis, *Sulla formazione della poesia di Ungaretti*, in Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a c. di Ossola, Milano, Mondadori, 2009, pp. 1285-1300

F. De Rosa, *Dal quarto al quinto Montale*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 2000, vol. 29, no. 3, pp. 395-421

G. Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento: Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1993

G. Folena, *Le forme del diario*, in Id., *Scrittori e scritture. Le occasioni della critica*, a c. di Daniela Goldin Folena, Bologna, Il Mulino, 1997, pp. 280-288

M. Gezzi, *Il diario in versi. Appunti preliminari per lo studio di un "genere" poetico novecentesco*, in *Le forme del narrare. Atti del VII Congresso Nazionale dell'ADI. Macerata, 24-27 settembre 2003*, a c. di S. Costa, M. Dondero, L. Melosi, Firenze, Edizioni Polistampa, 2004, pp. 1007-1016

S. Ghidinelli, *Genealogia di una forma di genere. Pianissimo di Sbarbaro come diario poetico*, in «Enthymema», XIV, 2016, pp. 144-176

S. Ghidinelli, *Simulazione di diario. Il telaio mimetico/finzionale dell'«Allegria»*, in «Strumenti Critici», XXXII, n. 3, 2017, pp. 445-464

S. Giovanardi, *Diario d'Algeria di Vittorio Sereni*, in *Letteratura italiana, Le opere*, dir. da Alberto Asor Rosa, vol. IV, *Il Novecento, II: La ricerca letteraria*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 531-547

- S. Giovannuzzi, *Notizie sui testi. Documento*, in Rosselli, *L'opera poetica*, Milano, Mondadori, 2012, pp. 1345-1377
- S. Giovannuzzi, *Notizie sui testi. Serie Ospedaliera*, in Rosselli, *L'opera poetica*, Milano, Mondadori, 2012, pp. 1311-1344
- G. Giudici, *La letteratura verso Hiroshima e altri scritti 1959-1975*, Roma, Editori Riuniti, 1976
- E. Graziosi, *Il tempo in Montale. Storia di un tema*, Firenze, La Nuova Italia, 1978
- D. Isella, *La lingua poetica di Sereni*, in Id., *L'idillio di Meulan. Da Manzoni a Sereni*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1994, pp. 263-277
- G. Lonardi, *Il grande semenzaio: qualche trovata*, in Id., *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli, 1980, pp. 33-72
- N. Lorenzini, S. Colangelo, *Giuseppe Ungaretti*, Firenze, Le Monnier Università, 2012
- C. Marras, *Aspetti autobiografici nel «Diario d'Algeria» di Sereni dalla lettera alla poesia*, in *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento*, a c. di A. Dolfi, N. Turi, R. Sacchettini, Pisa, Edizioni ETS, 2008, pp. 825-832
- L. Martellini, *Un viaggio verso le origini: l'ultimo Ungaretti*, in *La poesia italiana del secondo Novecento: atti del Convegno di Arcavacata di Rende, 27-29 maggio 2004*, a c. di Nicola Merola, Soveria Mannelli: Rubbettino, 2006, pp. 277-305. Disponibile online all'indirizzo <http://hdl.handle.net/2067/1918>
- P. V. Mengaldo, *La lettera a Malvolio*, in Id., *La tradizione del Novecento. Nuova Serie*, Firenze, Vallecchi, 1987, pp. 275-305

P. V. Mengaldo, *Il solido nulla*, in Sereni, *Poesie*, a c. di Dante Isella, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1995, pp. LXVII-LXXVI

P. V. Mengaldo, *Per Vittorio Sereni*, Torino, Nino Aragno Editore, 2013

M. Migliorati, *Esplorazione verticale e sguardo orizzontale: a proposito del Porto Sepolto 1916*, in «Come portati via si rimane». *A cento anni dal Porto sepolto (1916)*, a c. di Federica Millefiorini, in «Rivista di letteratura italiana», XXXV, 3, 2017, pp. 117-122

M. Migliorati, *Rielaborazione del mito e della biografia: La terra promessa e Il taccuino del vecchio*, in «Rivista di letteratura italiana», XXXIX, 1, 2021, pp. 157-164

E. Montale, *Diario del '71 e del '72*, a c. di Massimo Gezzi, Milano, Mondadori, 2020

E. Montale, *Quaderno di quattro anni*, a c. di Alberto Bertoni e Guido Mattia Gallerani, Milano, Mondadori, 2015

D. O'Connor, *The poetry of a patriot: Ungaretti and the first world war*, in «A.U.M.L.A.: Journal of the Australasian Universities Modern Language Association», 56, 1, pp. 201-218

L. Paglia, *L'«incendio della terra a sera»: lettura degli Ultimi cori ungarettiani*, in «La nuova ricerca. Pubblicazione annuale del dipartimento di linguistica, letteratura e filologia moderna dell'università degli studi di Bari», XII, 12, 2003, pp. 231-246

M. Petrucciani, *Le parole e i miti*, in G. Savoca, *Concordanza delle poesie di Giuseppe Ungaretti*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1993, pp. VII-IX

L. Rebay, *Ungaretti: lettere a Jone, "Prima poesia per Jone", "Canto a due voci per Jone"*, in «Forum Italicum. A Journal of Italian Studies», vol. 38, 1, 2004, pp. 45-65.

A. Rosselli, *Le poesie*, a c. di Emmanuela Tandello, Milano, Garzanti, 2020

A. Saccone, *Ungaretti*, Roma, Salerno editrice, 2012

A. Saccone, *La ricezione del Porto sepolto di Ungaretti sul fronte interno italiano e francese: Marone, Papini, Prezzolini e Apollinaire*, in «Cahiers de le Méditerranée», 97/1, 2018, pp. 69-79

R. Scarpa, *Secondo Novecento: lingua, stile, metrica*. Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011

R. Scrivano, *Eugenio Montale: «Quaderno di quattro anni» o i modi della ragione*, in «Critica Letteraria», VI, 1978. III, n. 20, pp. 466-494

V. Sereni, *Diario d'Algeria*, Firenze, Vallecchi Editore, 1947

V. Sereni, *Diario d'Algeria*, Milano, Mondadori, 1965

V. Sereni, *Gli immediati dintorni*, Milano, Il Saggiatore, 1983

V. Sereni, *Frontiera. Diario d'Algeria*, a c. di Georgia Fioroni, Milano, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore, 2013

S. Tamiozzo Goldmann, *Ungaretti, Montale, Sereni: appunti sul diario in poesia*, in *Giornate particolari. Diari, memorie e cronache*, a c. di Bianca Tarozzi, Verona, Ombre Corte, 2006, pp. 293-312

G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a c. di Mario Diacono e Luciano Rebay, Milano, Mondadori, 1974

G. Ungaretti, *Lettere dal fronte a Gherardo Marone (1916-1918)*, a c. di A. Marone, Milano, Mondadori, 1978

G. Ungaretti, *Lettere a Giovanni Papini 1915-1948*, a c. di Maria Antonietta Terzoli, Milano, Mondadori, 1988

G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a c. di Ossola, Milano, Mondadori, 2009

SITOGRAFIA

<https://www.treccani.it/vocabolario/taccuino/>

<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1975/montale/25109-eugenio-montale-nobel-lecture-1975/>