



STUDI COMPARATIVISTI

1

GENNAIO-GIUGNO 2008 – ANNO I – FASCICOLO I

SOMMARIO

Dimensioni della memoria

- Emanuele KANCEFF, Enzo Caramaschi. 9
Renato RISALITI, Ricordo di Enzo Caramaschi. 13
Alberto DESTRO, Per Enzo Caramaschi. Divagazioni
comparatistiche. 15
Annalisa BOTTACIN, Stendhal e l'Italia di Torquato Tasso
in un ricordo di Enzo Caramaschi. 27

Articoli

- Lauro COLLIARD, Montaigne, les d'Escars et les d'Estissac. . 33
Bruno DONDERI, Le preghiere alla Vergine Maria negli
Hymnes ecclésiastiques di Guy Lefèvre de la Boderie. 55
Domenico TANTERI, Maupassant "teorico" del fantastico. . . . 83
Giulia BASELICA, La figura di Casanova come metafora
della crisi nelle novelle di Schnitzler e Muratov 105
Pino MENZIO, Ungaretti, Benjamin e il mito degli inizi.
Immagini della scrittura letteraria come memoria. 139

Testi

- Daniela DALLA VALLE, *La Préface au lecteur du Torrismon
du Tasse* de Charles Vion d'Alibray. Édition et présentation. . . 173

Confronti

- Alberto CAPRIOLI, L'anima del Lied. 207
Marina ROSSI VARESE, L'Italia dei Russi. 221
Giuseppina SANTAGOSTINO, La manutenzione della
memoria. 229

- Rassegna bibliografica.* 237

*Ungaretti, Benjamin
e il mito degli inizi
Immagini della scrittura letteraria come memoria*

Il titolo stesso della prima raccolta poetica ungarettiana, *L'Allegria* (1914-1919), suggerisce il ruolo centrale che in essa ha il tema dell'innocenza, intesa come piena e spontanea adesione alla vita dell'universo. Per il suo stesso rinviare all'ingenuità e allo stupore dell'infanzia, in Ungaretti il tema dell'innocenza si struttura in un vero e proprio «mito degli inizi», che mostra una duplice valenza. Da un lato ha carattere esistenziale, cioè si riferisce all'esperienza personale del poeta, impegnato nella guerra sul Carso; dall'altro lato (e soprattutto), riguarda la più intima e specifica natura espressiva della sua poesia. In questo secondo senso, attraverso snodi e mediazioni posti lungo tutto il percorso creativo ungarettiano, tale mito degli inizi viene a farsi veicolo di una specifica funzione memoriale della scrittura letteraria. Questi temi umani e poetologici, come vedremo, non sono isolati nella cultura europea di quegli anni, ma mostrano significative consonanze con alcune coeve riflessioni di Walter Benjamin.

Nell'*Allegria*, il tema dell'innocenza assume carattere esplicito in una delle poesie conclusive (e quindi tematicamente rias-

suntive) della raccolta, *Girovago*, dove viene enunciato nei termini di un «paese innocente».

In nessuna
parte
di terra
mi posso
accasare

A ogni
nuovo
clima
che incontro
mi trovo
languente
che
una volta
già gli ero stato
assuefatto

E me ne stacco sempre
straniero

Nascendo
tornato da epoche troppo
vissute

Godere un solo
minuto di vita
iniziale

Cerco un paese
innocente¹

Innanzitutto, è facile notare come tale «paese innocente» sia connotato da Ungaretti nei termini di un inizio, di un istante nuovo e sorgivo, di un momento intimamente aurorale, con il ricorso ad espressioni che suggeriscono una vera e propria equivalenza tra tema dell'innocenza e mito degli inizi. Il poeta de-

(1) Giuseppe UNGARETTI, *Girovago*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Leone Piccioni, Milano, Mondadori, 1969, p. 85.

scrive infatti la propria aspirazione con la formula «Nascendo / tornato da epoche troppo / vissute», ovvero come un desiderio di rinascita e di emersione non tanto dal contesto bellico, quanto da una modernità consumata da troppa azione, da una storia di peso e quantità ormai estremi; e prosegue augurandosi di «Godere un solo / minuto di vita / iniziale», un attimo di palingenesi e rigenerazione posto sostanzialmente al di fuori della storia.

In secondo luogo, sempre a conferma della corrispondenza espressiva tra tema dell'innocenza e mito degli inizi, va sottolineato che il «paese innocente» di Ungaretti è innanzitutto quello della creaturalità, ovvero di una condizione primeva, iniziale, sorgiva, intrisa di meraviglia davanti alla nascita dell'universo. L'atteggiamento dominante del poeta dell'*Allegria* è infatti uno stupore quasi infantile di fronte all'esserci del mondo, uno spontaneo e pieno affidarsi al tempo e ai suoi ritmi, con un'adesione al trascorrere del giorno che si risolve in una scrittura del tutto speculare, per immagini e tono sentimentale, alle albe, ai tramonti, alle notti del Carso. Con assoluta naturalezza, il poeta rimane «docile / all'inclinazione / dell'universo sereno»², e tale adesione creaturale raggiunge uno dei momenti più alti ed evidenti ne *I fiumi*, testo che rievoca una pausa di guerra sulle rive dell'Isonzo. Come è noto, quest'ultimo è per Ungaretti il luogo geografico in cui si ricapitolano gli altri fiumi della sua vita e quindi, con coerente fluidità, la sua intera esistenza. L'immersione nelle acque dell'Isonzo («Stamani mi sono disteso / in un'urna d'acqua / e come una reliquia / ho riposato») è un atto di affidamento e di abbandono, che gli regala «la rara / felicità» di un'adesione piena allo scorrere della vita; la compenetrazione e l'identificazione con il fiume è tale da farlo divenire una creatura dell'Isonzo, se è vero che quest'ultimo «scorrendo / mi levigava / come un suo sasso».

(2) ID., *A riposo*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 26.

Questo è l'Isonzo
 e qui meglio
 mi sono riconosciuto
 una docile fibra
 dell'universo

Il mio supplizio
 è quando
 non mi credo
 in armonia³

Il fatto che il poeta divenga un sasso dell'Isonzo testimonia la profondità dell'identificazione creaturale ungarrettiana, che dunque si estende anche agli elementi di concreta durezza minerale, cosa d'altronde comprensibile in un contesto di guerra nelle montagne. In questo senso, nella poesia dall'eloquente titolo *Sono una creatura*, il poeta paragona il proprio «pianto / che non si vede» alla pietra del San Michele «così fredda / così dura / così prosciugata / così refrattaria / così totalmente / disanimata»⁴, con un'attenzione partecipativa a tutte le sfumature della roccia che risulta, di fatto, intimamente dialettica rispetto alla sua durezza minerale. Anche la ribellione alla guerra, quando c'è, ha luogo per ulteriore immedesimazione, per adesione maggiore all'esistenza del mondo; così in *Veglia* il poeta, rannicchiato in trincea accanto a un compagno ucciso, scrive «lettere piene d'amore», confessando di non essere «mai stato / tanto / attaccato alla vita»⁵.

L'atteggiamento di adesione creaturale alla vita dell'universo porta, in modo del tutto spontaneo, alla condivisione del destino umano, fondata appunto sulla comune creaturalità. Una delle poesie più esplicite in tal senso è *Fratelli*; anche qui la rivolta

(3) ID., *I fiumi*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 44. In alcuni casi l'adesione ai ritmi dell'universo sconfinava quasi nel panteismo, come accade in poesie dal titolo sintomatico quali *Annientamento* (*ibid.*, pp. 29-30) o *Trasfigurazione* (*ibid.*, p. 69). Questa compenetrazione ritornerà poi nella «stagionalità» di *Sentimento del Tempo*, ad esempio nel senso potente della forza distruttiva e metamorfica della natura, specialmente estiva.

(4) ID., *Sono una creatura*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 41.

(5) ID., *Veglia*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 25.

contro la guerra ha luogo per aumento di partecipazione.

Di che reggimento siete
fratelli?

Parola tremante
nella notte

Foglia appena nata

Nell'aria spasimante
involontaria rivolta
dell'uomo presente alla sua
fragilità

Fratelli⁶

Il termine «fratelli», nucleo espressivo della partecipazione umana, emerge qui dal nulla, quasi involontariamente, in un banale dialogo fra commilitoni, come «Parola tremante / nella notte // Foglia appena nata». Questa splendida immagine, che declina ancora una volta con evidenza il mito degli inizi, ha un duplice valore. Da un lato, lega la condivisione umana al dato creaturale e vegetale, al tremito di una foglia nel vento della notte, con una suggestione che rinvia direttamente al celebre dettato di *Soldati* («Si sta come / d'autunno / sugli alberi / le foglie»)⁷. Dall'altro lato, però, questa immagine segna uno scarto dal semplice vissuto esistenziale, dalla vicenda personale e storica del fante Ungaretti, in quanto la «Parola tremante / nella notte // Foglia appena nata» vale anche come perfetta definizione della scrittura dell'*Allegria*, come formula poetica avvicinata all'altrettanto consapevole «Ho popolato di nomi il silenzio» de *La Pietà*⁸. In altri termini, questo doppio livello di significato (questo scarto poetologico e autoreferenziale) suggerì-

(6) ID., *Fratelli*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 39.

(7) ID., *Soldati*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 87.

(8) ID., *La Pietà*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 168.

sce che l'atteggiamento di condivisione creaturale è, sì, specifico dell'esperienza umana del poeta, ma è al contempo un dato obiettivo della sua poesia, un intento tematico perseguito con piena consapevolezza. Nel senso della partecipazione, la poesia di Ungaretti si fa infatti voce corale e riassuntiva, «grido unanime» di tutti gli uomini, come è enunciato nello splendido *incipit* di *Italia*.

Sono un poeta
un grido unanime
sono un grumo di sogni⁹

Il «paese innocente» della creaturalità e della condivisione, il momento sorgivo ed aurorale che struttura il mito degli inizi, è dunque, nelle intenzioni poetiche e nel concreto dei testi ungarettiani, quello della scrittura. A propria volta, come vedremo, nell'*Allegria* la parola poetica si definisce e si attua espressamente, con piena naturalezza, come «paese innocente» e come momento aurorale. In tal modo, come è facile notare, l'equivalenza concettuale tra tema dell'innocenza e mito degli inizi si arricchisce di un terzo polo di estrema rilevanza, la poesia; e appunto la spontanea intercambiabilità (la circolarità espressiva e tematica) tra questi tre nuclei di significato rappresenta uno dei tratti più interessanti e fecondi, sia dal punto di vista letterario sia da quello teorico, dell'intera raccolta.

In quanto «paese innocente», la poesia dell'*Allegria* si fa però subito, con naturalezza e senza mediazioni concettuali, luogo della memoria, del ricordo individuale, della salvezza di ciò che altrimenti andrebbe perduto. Questa funzione memoriale si attiva innanzitutto per le persone singole, primo fra tutti Moammed Sceab, un amico egiziano «Discendente / di emiri di nomadi», morto suicida a Parigi «perché non aveva più / Patria». A lui è dedicato il dettato spoglio, quasi diaristico, della celebre *In memoria*, che recita appunto in chiusa:

(9) Id., *Italia*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 57.

Riposa
 nel camposanto d'Ivry
 sobborgo che pare
 sempre
 in una giornata
 di una
 decomposta fiera

E forse io solo
 so ancora
 che visse¹⁰

Il ricordo e la *pietas* di Ungaretti si rivolgono non solo verso le persone singole, ma anche idealmente verso tutti, con particolare riguardo per i compagni caduti in battaglia. L'esempio più alto di tale valore memoriale è dato dalla celebre *San Martino del Carso*, in cui alla nullificazione materiale dell'uomo e dei suoi segni di vita si contrappone la forza tenace del ricordo.

Di queste case
 non è rimasto
 che qualche
 brandello di muro

Di tanti
 che mi corrispondevano
 non è rimasto
 neppure tanto

Ma nel cuore
 nessuna croce manca
 È il mio cuore
 il paese più straziato¹¹

In entrambe le poesie appena citate, i versi che affermano la forza del ricordo, posti in chiusa dei testi, si riferiscono in modo specifico alla persona del poeta, in quanto soggetto che direttamente e singolarmente si fa carico della memoria di chi è scomparso. Tuttavia, in termini indiretti ed eventualmente non inten-

(10) ID., *In memoria*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 22.

(11) ID., *San Martino del Carso*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 51.

zionali, queste chiuse si prestano anche a una lettura autoreferenziale e poetologica, nel senso che sono obiettivamente le poesie in questione, *In memoria* e *San Martino del Carso*, l'unico segno che ricordi ancora le persone scomparse, travolte dal destino o dalla storia. È appunto una scrittura come quella del primo Ungaretti, «paese innocente» che è anche «grido unanime» e luogo della condivisione, l'unica che può farsi carico, in modo spontaneo e senza mediazioni concettuali, del ricordo e della *pietas* verso ogni caduto.

Un'ulteriore testimonianza dell'equivalenza espressiva tra tema dell'innocenza, mito degli inizi e scrittura poetica è data da *Pregghiera*, il testo conclusivo dell'*Allegria*. Anche qui il «paese innocente», ovvero il luogo della poesia, è descritto da Ungaretti nei termini di un istante aurorale e sorgivo, come il risveglio nel nitore di «una limpida e attonita sfera». Una volta raggiunto, in virtù della poesia, tale momento iniziale, il «primo grido» di «quel giovane giorno» (che corrisponde con precisione al «solo / minuto di vita / iniziale» di *Girovago*), il poeta non chiede altro che «Il naufragio»: che è, sì, il raggiungimento di un'innocenza capace di trasfigurare ogni altro aspetto del reale, ma è anche annullamento mistico dell'individualità, e quindi morte.

Quando mi desterò
dal barbaglio della promiscuità
in una limpida e attonita sfera
Quando il mio peso mi sarà leggero

Il naufragio concedimi Signore
di quel giovane giorno al primo grido¹²

(12) ID., *Pregghiera*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 97. Ugualmente trasfigurante (ma non altrettanto presaga di un naufragio, di un annullamento mistico della soggettività) è la chiusa di una preghiera più tarda, *Nelle vene*, scritta all'epoca della seconda guerra mondiale: «Fa, nel librato paesaggio, ch'io possa / Risillabare le parole ingenuie» (ID., *Nelle vene*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 225). Qui il «paese innocente» è ancora una volta connotato come luogo della poesia, con riferimento al carattere monadico della scrittura di Ungaretti, alla sua «poetica della parola», ma anche alla sua concreta e quasi sillabica dizione dei propri testi poetici.

Se dunque nell'*Allegria* il tema dell'innocenza, il mito degli inizi e la parola poetica sono tre nuclei ideali fra loro intercambiabili, oggetto di una continua circolarità espressiva, appare evidente che in questo orizzonte aurorale e sorgivo, che rinvia alle origini metastoriche (se non addirittura mistiche) della parola umana, il mito degli inizi si risolve nel mito della Parola Iniziatale: una parola vergine, originale, assoluta, meravigliata della propria esistenza, che, in una sfera sostanzialmente atemporale, appare estranea a qualunque storicità. Ma questo orizzonte di prima nominazione, così come altri temi che abbiamo via via evidenziato (l'innocenza creaturale, la meraviglia di fronte al sorgere dell'universo, la docile adesione ai ritmi del tempo) rinviano coerentemente, anche se non in modo esplicito, all'immagine mitica dell'Eden. A prima vista, il Paradiso terrestre può sembrare antitetico e paradossale rispetto alla condizione di Ungaretti soldato, e rispetto alla sua scrittura letteraria che è, a tutti gli effetti, fedele poesia di guerra. In realtà, al di là di eventuali spiegazioni in chiave evasiva, questa tensione metastorica corrisponde *in primis* ad una percezione della guerra come sospensione della storia, come annullamento della normale temporalità di fronte alla morte in trincea. In secondo luogo, però, tale impulso ad uscire dalla storia risponde ad una sensibilità culturale di segno palinogenetico, tutt'altro che isolata nell'Europa di quegli anni.

Una testimonianza praticamente coeva della medesima tensione si incontra nel saggio di Walter Benjamin *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*¹³, scritto negli ultimi mesi del 1916 e mai pubblicato in vita. In un certo senso, in questo scritto Benjamin esplicita tutte le suggestioni ungarettiane che abbiamo evidenziato, in quanto si occupa del mito degli inizi nel senso più proprio, ovvero della narrazione biblica della creazione del mondo; in sovrappiù, vi sottolinea con forza l'assoluta

(13) Walter BENJAMIN, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, tr. it. di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1995, pp. 53-70.

centralità metafisica della parola. Benjamin nota infatti che nella *Genesi* vi è un legame molto stretto tra la creazione e la nomina, in quanto Dio crea le cose e al contempo le nomina, o meglio le crea *attraverso la parola*, nell'atto di nominarle («Iddio disse: sia la luce, e la luce fu»). Tra il verbo creatore e il nome vi è quindi un legame costitutivo, una vera e propria coincidenza o identità. Il volere di Dio espresso nel nome è immediatamente creatore, e implica una conoscenza perfettamente compiuta della cosa creata.

In Dio il nome è creatore perché è verbo, e il verbo di Dio è conoscente perché è nome. «Ed egli vide che ciò era buono», vale a dire: lo aveva conosciuto mediante il nome. Il rapporto assoluto del nome alla conoscenza sussiste solo in Dio; solo in esso il nome, essendo intimamente identico al verbo creatore, è il puro medio della conoscenza¹⁴.

A differenza delle altre creature, Dio crea l'uomo dalla terra, cioè partendo da un materiale preesistente rispetto al suo verbo creatore. In altri termini, non lo fa sorgere nominandolo direttamente dal nulla; però gli concede la parola. A sua volta Adamo non crea le cose, ma le nomina, e con ciò le conosce, in una «lingua paradisiaca [...] perfettamente conoscente»¹⁵.

Dio riposò quando ebbe affidato a se stessa, nell'uomo, la sua forza creatrice. Questa forza, privata della sua efficacia [*Aktualität*] divina, è divenuta conoscenza. L'uomo è il conoscente della stessa lingua in cui Dio è creatore¹⁶.

Gli oggetti del mondo materiale, come è ovvio, non hanno parola; ma in quanto creati dal verbo di Dio, sono conoscibili

(14) *Ibid.*, pp. 61-62.

(15) *Ibid.*, p. 65.

(16) *Ibid.*, p. 62; la traduzione è leggermente modificata. La condizione di Adamo, come è ovvio, è fortemente inferiore rispetto a quella di Dio, perché quest'ultimo ha (o addirittura è) il verbo creatore, mentre l'uomo ha soltanto il nome. In altri termini, «ogni lingua umana è solo riflesso del verbo nel nome. Il nome eguaglia così poco il verbo come la conoscenza la creazione» (*ibid.*).

linguisticamente nel loro nome dalla parola umana. Peraltro, nominando le cose create (popolando di nomi il silenzio, oppure sillabando le parole ingenuie, verrebbe fatto di dire con Ungaretti), l'Adamo benjaminiano in qualche modo ripercorre ciò che ha fatto Dio, e ne completa la creazione. «L'intera natura è traversata da una lingua muta e senza nome, residuo del verbo creatore di Dio»¹⁷; in tale «lingua delle cose stesse [...] s'irraggia, senza suono e nella muta magia della natura, la parola divina»¹⁸. L'operazione compiuta da Adamo non è pertanto arbitraria, ma ha qualcosa di linguisticamente ricettivo; per nominare le cose, l'uomo deve in qualche modo ascoltare la loro lingua.

Questa conoscenza della cosa non è una creazione spontanea, non accade dalla lingua assolutamente, senza limiti e infinitamente come quella [la creazione spontanea]; ma il nome che l'uomo dà alla cosa dipende dal modo in cui essa gli si comunica¹⁹.

La nominazione adamica delle cose è quindi una sorta di traduzione, insieme ricettiva e naturale, dal carattere intimamente conoscitivo.

La traduzione della lingua delle cose in quella dell'uomo non è solo traduzione del muto nel sonoro, è la traduzione di ciò che non ha nome nel nome. È quindi la traduzione di una lingua imperfetta in una lingua più perfetta, e non può fare a meno di aggiungere qualcosa, vale a dire la conoscenza. Ma l'oggettività di questa traduzione è garantita in Dio. Poiché Dio ha creato le cose, il verbo creatore in esse è il germe del nome che le conosce²⁰.

La rottura di questa condizione paradisiaca avviene per opera del serpente, o meglio attraverso l'albero della conoscenza del bene e del male. Prima, tutto ciò che era stato creato da Dio era stato contemporaneamente conosciuto, e conosciuto come buo-

(17) *Ibid.*, p. 70.

(18) *Ibid.*, p. 63.

(19) *Ibid.*

(20) *Ibid.*, p. 64.

no («E vide che tutto era buono»), nel nome. Ora, invece, l'albero della conoscenza del bene e del male implica una conoscenza che *non è più legata al nome*, che è esterna e posteriore rispetto all'atto di nominazione.

Il sapere del bene e del male abbandona il nome, è una conoscenza estrinseca, l'imitazione improduttiva del verbo creatore. Il nome esce da se stesso in questa conoscenza: il peccato originale è l'atto di nascita della parola *umana*, in cui il nome non vive più intatto, che è uscita fuori dalla lingua nominale, conoscente [...]. La parola deve comunicare *qualcosa* (fuori di se stessa)²¹.

In termini linguistici, in virtù di questo passaggio la parola diventa un puro strumento, il mezzo di una conoscenza che non corrisponde più alla sua originaria funzione denominativa. Tale divaricazione della parola dalla sua natura intimamente conoscitiva, che trasforma il linguaggio in semplice segno e parola vana, rappresenta il vero e proprio peccato originale linguistico, la perdita dell'innocenza paradisiaca. Da ciò deriva, fra l'altro, la pluralità e la confusione delle lingue storiche; a tal proposito, con osservazione di straordinaria consonanza umana, Benjamin mette in luce la peculiare tristezza delle cose ad essere nominate in questo modo, ossia iperdenominate dalle lingue degli uomini.

Ciò che è triste si sente interamente conosciuto dall'inconoscibile. Essere nominato – anche se chi nomina è un beato e simile a Dio – resta forse sempre un presagio di tristezza. Ma quanto più essere nominati, non dalla sola, beata lingua paradisiaca dei nomi, ma dalle cento lingue degli uomini, in cui il nome è già sfiorito, e che pure, per decreto di Dio, conoscono le cose²².

Occorre sottolineare che per Benjamin la nominazione adamitica, in quanto riflesso e ripresa del verbo di Dio, è buona in sé, perché è lingua nominale perfettamente conoscente, che implica la cognizione diretta di ciò che nomina. La parola umana,

(21) *Ibid.*, p. 66.

(22) *Ibid.*, p. 68.

invece, proprio in quanto sorge con la conoscenza del bene e del male, e quindi veicola un giudizio esterno rispetto al nome, si configura come perdita dell'innocenza, come atto insensato che dà inizio al decadimento, e quindi come male dal punto di vista etico. «La conoscenza a cui seduce il serpente, il sapere di ciò che è bene e male, è senza nome. Essa è, nel senso più profondo, nulla e senza valore, e questo sapere è esso il solo male che conosca lo stato paradisiaco»²³. In altri termini, la parola umana frutto del peccato originale linguistico, parola esteriormente comunicante e priva di vera conoscenza, è tanto la parodia del verbo creatore di Dio, quanto la rovina irrimediabile dell'esperienza edenica, cioè dello spirito adamitico come «beato spirito linguistico»²⁴.

In realtà, come spesso accade in Benjamin, le ragioni profonde di queste riflessioni non vanno cercate soltanto nell'esegesi biblica (più specificamente, nella tradizione cabalistica mediata dagli studi di Scholem), nella gnoseologia o nella teoria del linguaggio, ma anche in preoccupazioni di ordine estetico. In altri termini, se è vero che «la lingua della poesia è fondata – anche se non solo, tuttavia pur sempre – nella lingua nominale dell'uomo»²⁵, cioè nella nominazione adamitica, nelle intenzioni o nei retropensieri di Benjamin (così come nella scrittura e nella riflessione poetologica di Ungaretti) la nominazione adamitica è in realtà metafora della parola poetica, buona in sé e innocente in quanto forma di conoscenza diretta, immediata, pienamente compiuta. Al contrario la parola umana, appunto perché legata *ab initio* alla conoscenza del bene e del male, è per Benjamin metafora del giudizio morale: che, rispetto alla parola poetica, è

(23) *Ibid.*, pp. 65-66.

(24) *Ibid.*, p. 66.

(25) *Ibid.*, p. 69. Fra i numerosi problemi interpretativi del saggio sulla lingua, vi è anche il fatto che i termini «uomo» e «umano» sono impiegati ora in riferimento ad Adamo in quanto primo uomo, ora in riferimento all'umanità successiva. L'esatto significato va quindi individuato nel singolo contesto; in questo caso, «lingua nominale dell'uomo» indica chiaramente la nominazione adamitica.

«nel senso più profondo, nullo e senza valore»²⁶ (tanto più, viene da aggiungere, se tale giudizio morale ha per oggetto proprio la parola poetica, come accade spesso nel moralismo contenutistico dell'*ethical criticism* nordamericano). Il giudizio morale è infatti, rispetto alla nominazione poetica, parola esteriormente comunicante:

Poiché in effetti, fra la parola che conosce, secondo la promessa del serpente, il bene e il male, e la parola esteriormente comunicante, c'è una fondamentale identità. La conoscenza delle cose è fondata nel nome, mentre quella del bene e del male è – nel senso profondo in cui Kierkegaard intende questo termine – «ciarla» [*Geschwätz*]²⁷.

Il giudizio morale è, in un certo senso, inevitabile, e la cacciata di Adamo dall'Eden ne è la manifestazione più necessaria e archetipica. Esso implica costitutivamente la caduta e il fallimento, appunto perché coincide con la perdita dell'innocenza linguistica, essendo sorto «quando l'uomo abbandonò, nella caduta, l'immediatezza nella comunicazione del concreto, il nome, e cadde nell'abisso della mediatezza di ogni comunicazione, della parola come mezzo, della parola vana – nell'abisso della ciarla. Poiché – bisogna dirlo ancora una volta – ciarla fu la domanda sul bene e sul male nel mondo dopo la creazione»²⁸.

Il tema dell'innocenza edenica (il mito degli inizi, la poesia in quanto parola aurorale, meravigliata della propria esistenza, enunciata come se fosse detta la prima volta) incontra però in Ungaretti, dopo *L'Allegria*, una dialettizzazione e un approfondimento teorico attraverso un secondo motivo, quello della memoria²⁹. Almeno dal punto di vista concettuale, questo sviluppo

(26) *Ibid.*, p. 65.

(27) *Ibid.*, p. 66.

(28) *Ibid.*, p. 67.

(29) Questa dialettica è stata messa in luce da Mario Diacono nella sua ottima introduzione alla raccolta dei saggi ungarettiani (Mario DIACONO, *Ungaretti e la parola critica*, in Giuseppe UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di Mario Diacono e Luciano Rebay, Milano, Mondadori, 1974, pp. XXIII-XCVI).

ha luogo intorno al 1926 in alcuni saggi militanti, in realtà varianti di un medesimo scritto, intitolati appunto *Innocenza e memoria* (o, nella versione pubblicata dalla «N.R.F.», *Innocence et mémoire*)³⁰. La dialettica fra i due temi troverà poi piena esplicazione testuale nella raccolta *Sentimento del Tempo* (1933), il cui titolo richiama appunto la temporalità dell'esistenza umana, e quindi la riflessione sulla memoria. Il tema dell'innocenza è presente soprattutto nella parte iniziale della raccolta, in poesie come *Una colomba* («D'altri diluvi una colomba ascolto», 1925)³¹ o *Stelle* (1927), ma si rinviene anche in composizioni successive come *Dove la luce* (1930) o *Senza più peso* (1934)³². All'innocenza metastorica si contrappone peraltro, come abbiamo detto, la funzione della memoria, che viene però intesa da Ungaretti non come ricordo umano e individuale ma come memoria *del linguaggio*, sia in senso oggettivo (la memoria che ha per oggetto il linguaggio del passato) sia in senso soggettivo (la memoria implicitamente contenuta nel linguaggio che usiamo). In forma più esplicita, «memoria» è per Ungaretti la secolare sedimentazione storica della parola letteraria, e quindi la tecnica poetica in tutto il suo valore di eredità culturale. Come è noto, ciò accade in un contesto politico di «ritorno all'ordine» dopo le avanguardie del primo Novecento, e in un ambito più specificamente militante che vedeva contrapposti, nella polemica giornalistica degli anni Venti e Trenta, i fautori della poesia in metrica e quelli della poesia in prosa.

Da un lato, come ha bene messo in luce Mario Diacono, la contrapposizione innocenza-memoria si reduplica in una serie di opposti (invenzione-tradizione, bellezza-durata, natura-arte, miracolo-mestiere) che innervano concettualmente tutti gli scritti teorici ungarettiani di quegli anni. Ma va soprattutto sottolineato

(30) Cfr. Giuseppe UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 129-138.

(31) ID., *Una colomba*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 113.

(32) Il tema rimarrà presente sino alle ultime poesie, e si rinviene ancora nella stupenda sezione *Croazia segreta* che chiude *Vita d'un uomo*.

che in questa impostazione di tipo dialettico la tecnica poetica, con tutto il suo valore storico, culturale ed anche professionale *serve per ritornare all'innocenza*, ovvero per recuperare l'originaria ingenuità e spontaneità espressiva. In altri termini, per Ungaretti l'innocenza può essere concretamente raggiunta per via di memoria («Il miracolo [...] è frutto, me l'aveva insegnato Mallarmé, di memoria. A furia di memoria si torna, o ci si può illudere di tornare, innocenti»)³³, con una alchemica *coniunctio oppositorum* in cui la poesia è capace di trasmutare il piombo della memoria in oro dell'innocenza³⁴. Le affermazioni di Ungaretti in questo senso sono abbastanza chiare, a patto di tener presente che per «memoria» egli intende la tradizione tecnica della poesia: «La memoria [...] ha per aspirazione e per missione di superare e abolire il passato, e di restaurare e di risollevarla nella sua integrità e unità originaria»³⁵. «Conduce la memoria alla poesia, perché essa porta l'uomo e porta la parola a quell'atto di desiderio di rinnovamento dell'universo [...]. Estrema aspirazione della poesia, è di compiere il miracolo nelle parole, d'un mondo risuscitato nella sua purezza originaria e splendido di felicità»³⁶. «Noi, e in questo vediamo riconciliabile la memoria coll'innocenza, torniamo a credere che la luce del mistero scatta ogni volta che nell'opera è raggiunto l'equilibrio»³⁷.

Negli anni di *Sentimento del Tempo*, dunque, la riflessione ungarettiana sulla memoria ha un carattere chiaramente poetologico, ed è molto presente nelle pagine di commento e di verifica teorica della poesia in atto. Nelle specifiche composizioni, il tema della memoria è in genere meno frequente di quello del-

(33) ID., *Discorso su Blake*, in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 597.

(34) Così Mario DIACONO, *Ungaretti e la parola critica*, cit., p. LXXIV.

(35) Giuseppe UNGARETTI, *Sul frammento «Spento il diurno raggio in Occidente» - II*, in *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, a cura di Paola Montefoschi, Milano, Mondadori, 2000, pp. 948-949.

(36) ID., *Indefinibile aspirazione*, in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 746.

(37) ID., *Naufragio senza fine*, in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 265-266.

l'innocenza; la chiusa di *Caino* (1928) fornisce però un esempio abbastanza esplicito del superamento della memoria nell'innocenza. La prima parte della poesia è costruita sull'equiparazione tra Caino («O pastore di lupi») e la passione umana («Hai i denti della luce breve / Che punge i nostri giorni»; «Sei fatto a immagine del cuore»); tale avvicinamento è però svolto in un contesto tematico e tonale che, già dall'*incipit*, trasfigura il passato colpevole in un'innocenza da Eden («Corre sopra le sabbie favolose / E il suo piede è leggero»). Segue poi l'evocazione diretta di un momento iniziale e aurorale, di una «mattina [...] segreta» o «primavera eterna» nella quale la memoria («La memoria è storia», commenta Ungaretti in nota)³⁸ è trasfigurata in novità e onestà. In questo senso, la fonte fresca e silenziosa che compare a metà testo è una splendida, quieta immagine di sorgività iniziale.

Come una fonte nell'ombra, dormire!

Quando la mattina è ancora segreta,
Saresti accolta, anima,
Da un'onda riposata.

Anima, non saprò mai calmarti?

Mai non vedrò nella notte del sangue?

Figlia indiscreta della noia,
Memoria, memoria incessante,
Le nuvole della tua polvere,
Non c'è vento che se le porti via?

Gli occhi mi tornerebbero innocenti,
Vedrei la primavera eterna

E, finalmente nuova,
O memoria, saresti onesta³⁹.

(38) ID., *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 540.

(39) ID., *Caino*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., pp. 172-173.

Come abbiamo detto, in questa fase dell'itinerario creativo di Ungaretti la memoria ha una valenza strettamente poetologica e linguistica, in quanto nella parola poetica rivive tutto il passato di una lingua, l'intera storia della tradizione letteraria. Questa avvertenza vale anche quando il discorso critico ungarettiano sembra decisamente concreto. Ad esempio, ancora seguendo le puntuali indicazioni di Mario Diacono, parlando di Petrarca Ungaretti gli attribuisce l'insegnamento che «le nostre azioni – tutte – non possono diventare oggetto della nostra esperienza se non sono prima divenute passato. Non potrei nemmeno esprimere la parola che ora vi dico, se prima non l'ho pensata, se non ha un passato – sia pure esso, brevissimo, fulmineo – da racchiudere. Dunque tutta l'esperienza umana, tutto il sapere dell'uomo è passato. Umanità vuol dire conoscenza del passato. Amore di Laura vuol dire amore del passato: memoria»⁴⁰. In realtà, anche in questo caso Ungaretti ha in mente non la memoria "materiale" (gli oggetti materiali del ricordo: persone, cose, eventi del passato), ma la memoria trasformata in poesia, e quindi la poesia *tout court*. In altri termini, secondo l'autore di *Sentimento del Tempo*, per ottenere un significato la materia si deve convertire in memoria, cioè in *parola poetica*: quest'ultima, nell'assolutezza del suo dettato, assume un puro valore evocativo, va incontro a una dematerializzazione semantica, acquista una vera e propria trascendenza interna. Si può cogliere con sufficiente chiarezza questo processo nel percorso che compiono le cose in *Memoria d'Ofelia D'Alba*. Il titolo della poesia si riferisce alla memoria della donna (al ricordo che ha per oggetto Ofelia D'Alba, una giovane infelice che si è tolta la vita), ma an-

(40) Id., *Idea del tempo e valore della memoria in Petrarca*, in *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 551. Questo passo, fra l'altro, richiama alla mente una celebre pagina della *Recherche*, in cui si legge appunto che la realtà diviene «vera» e autentica solo nella memoria, in quanto oggetto del ricordo: «La realtà non si forma che nella memoria, i fiori che qualcuno mi mostra oggi per la prima volta non mi sembrano veri» (Marcel PROUST, *La recherche du temps perdu*, I, *Du côté de chez Swann*, a cura di Pierre Clarac e André Ferré, Paris, Gallimard, 1954, p. 184).

che al fatto che le cose del mondo possono essere salvate solo nella memoria della morta, cioè attraverso il ricordo che la donna ha delle cose stesse. Questo processo ha luogo con una consumazione che le spoglia di ogni peso materiale, che le fa divenire «Emblemi eterni, nomi, / Evocazioni pure», cioè parole poetiche.

Da voi, pensosi innanzi tempo,
 Troppo presto
 Tutta la luce vana fu bevuta,
 Begli occhi sazi nelle chiuse palpebre
 Ormai prive di peso,
 E in voi immortali
 Le cose che tra dubbi prematuri
 Seguiste ardendo del loro mutare,
 Cercano pace,
 E a fondo in breve del vostro silenzio
 Si fermeranno,
 Cose consumate:
 Emblemi eterni, nomi,
 Evocazioni pure...⁴¹

Nella terza raccolta poetica ungarettiana, *Il Dolore* (1947), si assiste a un sensibile cambiamento di prospettiva. Questa strategia di memoria (di ricordo delle persone e delle cose) che in realtà le consuma e le fa svanire attraverso una parola poetica trascendente, dematerializzata, divenuta pura evocazione, è smascherata dallo stesso Ungaretti come produzione fantasmatica. Ciò accade in *Se tu mio fratello*, seconda di due poesie poste in apertura del *Dolore* e ispirate a un evento tragicamente reale, la morte del fratello Costantino.

Se tu mi rivenissi incontro vivo,
 Con la mano tesa,

(41) Giuseppe UNGARETTI, *Memoria d'Ofelia D'Alba*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 160. La chiusa di questa poesia, se si vuole, definisce *in nuce* la cifra stilistica di tutto *Sentimento del Tempo*, quella sorta di trascendenza segnica che ne rende la lettura così impervia.

Ancora potrei,
Di nuovo in uno slancio d'oblio, stringere,
Fratello, una mano.

Ma di te, di te più non mi circondano
Che sogni, barlumi,
I fuochi senza fuoco del passato.

La memoria non svolge che le immagini
E a me stesso io stesso
Non sono già più
Che l'annientante nulla del pensiero⁴².

Si noterà che, in contrapposto all'«annientante nulla del pensiero», in cui la memoria non svolge altro che «sogni, barlumi» e immagini vuote, la prima strofa è uno splendido e concretissimo ricordo del fratello come persona vivente. In realtà, già in *Sentimento del Tempo* la scrittura ungarettiana, accanto alla tensione verso una parola poetica trascendente ed evocativa (e verso una memoria che consiste in ciò), mostrava con altrettanta forza un'estrema materialità della parola, con effetti dialettici rispetto alla precedente tensione. Questa torsione scultorea barocca, ricca di eloquenza e di tumultuosa energia, diviene del tutto predominante nel *Dolore*, sotto la pressione di eventi storici assai più gravi di quelli del periodo *entre-deux-guerres*, ma anche di una morte divenuta esperienza personale tragicamente concreta. In *Sentimento del Tempo*, la sezione *La morte meditata* si svolge nel segno della più assoluta astrazione, in un vuoto referenziale (e storico) quasi insopportabile, che si manifesta appunto in una poesia intesa come luogo astrale e fantasmatico, come spazio metafisico di «evocazioni pure». Nel *Dolore*, la concretezza dei temi si abbina ad un intenso approfondimento personale, e segna un risultato espressivo probabilmente più pieno e convincente⁴³.

(42) ID., *Se tu mio fratello*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 202.

(43) In parallelo a ciò, nel *Dolore* anche la dialettica innocenza-memoria si fa più personale e concreta. Ad esempio ne *I ricordi*, testo che dà il titolo a una sezione della raccolta,

Proprio a questa ritrovata materialità della parola viene affidata la memoria del figlio Antonietto, morto a San Paolo del Brasile nel 1939, all'età di nove anni. Uno degli esempi più estremi in tal senso è il dettato furente e disperato di *Tu ti spezzasti*. Nella prima sezione di questa poesia, a immagini potentissime di rocce vulcaniche, fiumi tropicali e piante ricolme di vigore fanno riscontro, nel registro del meraviglioso, farfalle nell'ombra e testuggini che nuotano nelle acque marine, offerte allo sguardo meravigliato del bimbo, lieve come un uccellino. Le sezioni successive riprendono e radicalizzano il contrasto tra la grazia del bambino, figura di indimenticabile nitore, e l'immane, distruttiva forza della natura tropicale.

Grazia, felice,
Non avresti potuto non spezzarti
In una cecità tanto indurita
Tu semplice soffio e cristallo,

Troppo umano lampo per l'empio,
Selvoso, accanito, ronzante
Ruggito d'un sole ignudo⁴⁴.

Volendo riassumere quanto abbiamo detto in precedenza, la scelta di affidare la memoria delle persone scomparse alla parola poetica, alla specifica *pietas* della scrittura letteraria, era già presente in modo spontaneo e senza mediazioni concettuali nell'*Allegria*. A livello di *Sentimento del Tempo*, la memoria viene fatta coincidere con la tradizione letteraria, con la tecnica poetica; nel *Dolore* cessa però di essere una funzione poetologica, e ritorna una facoltà specificamente umana. Rispetto all'*Allegria*,

la funzione-memoria non è più poetologica, ma è concretamente incarnata da «I ricordi, un inutile infinito». Essi sono paragonati alla sabbia del mare, ma anche di una clessidra: «I ricordi, / Il riversarsi vano / Di sabbia che si muove / Senza pesare sulla sabbia». Con analogia concretezza, alla sabbia dei ricordi si contrappone, sul versante ideologico dell'innocenza, il mare: «Il mare, / Voce d'una grandezza libera, / Ma innocenza nemica nei ricordi, / Rapido a cancellare le orme dolci / D'un pensiero fedele» (ID., *I ricordi*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 237).

(44) ID., *Tu ti spezzasti*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 216.

nel *Dolore* la necessità di ricordare i propri defunti tramite la poesia si fa più urgente e diretta, perde di occasionalità ed è presente con precisa intenzione tematica. Nelle raccolte successive, *La Terra Promessa* (1950) e *Il Taccuino del Vecchio* (1960), questo procedimento verrà esplicitato in modo autoreferenziale, in alcune composizioni in cui emerge pienamente, a livello testuale, la consapevolezza della specifica funzione della letteratura come luogo della *pietas*, come spazio segnico destinato a conservare ciò che altrimenti andrebbe perduto. In tal senso, sempre in riferimento alla scomparsa del figlio, occorre rinviare a *Segreto del poeta*, penultima poesia della *Terra Promessa*.

Solo ho amica la notte.
 Sempre potrò trascorrere con essa
 D'attimo in attimo, non ore vane;
 Ma tempo cui il mio palpito trasmetto
 Come m'aggrada, senza mai distrarmene.

Avviene quando sento,
 Mentre riprende a distaccarsi da ombre,
 La speranza immutabile
 In me che fuoco nuovamente scova
 E nel silenzio restituendo va,
 A gesti tuoi terreni
 Talmente amati che immortali parvero,
 Luce⁴⁵.

Come abbiamo già visto, l'alba è uno dei momenti topici della poesia di Ungaretti; in questi versi, attraverso un *cursus* e una forma ascendenti e in qualche modo aurorali, è appunto tematizzato il distacco dalle ombre, cioè dai fantasmi di una memoria affidata a parole dematerializzate, labescenti, incorporee, puramente evocative. Nella chiusa, ciò che restituisce luce «A gesti tuoi terreni», cioè a elementi fattuali molto concreti, è certo la personale speranza del poeta; ma è al contempo, oggettiva-

(45) Id., *Segreto del poeta*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 253.

mente e con valore autoreferenziale, questa specifica poesia, «fuoco» creativo e quasi fabbrile che restituisce nel silenzio, come è tipico di Ungaretti, luce, visibilità e quindi esistenza memoriale alla figura del figlio.

Lo stesso, e con maggior chiarezza, accade in *Per sempre*, una poesia del *Taccuino del Vecchio* dedicata alla memoria della moglie Jeanne, morta nel 1958. Anche qui è la poesia, «lavoro / Che non può mai finire», a ricostruire in modo autoreferenziale, verso dopo verso, la figura della donna amata, affidando il suo ricordo alla *pietas* della scrittura. Attraverso immagini di fioritura vegetale, in cui le mani della donna si aprono come fiori o germogli in punta ai rami, in una luce aurorale di rinascita, si procede testualmente fino alla restituzione piena della figura della moglie.

Senza niuna impazienza sognerò,
 Mi piegherò al lavoro
 Che non può mai finire,
 E a poco a poco in cima
 Alle braccia rinate
 Si riapriranno mani soccorrevoli,
 Nelle cavità loro
 Riapparsi gli occhi, ridaranno luce,
 E, d'improvviso intatta
 Sarai risorta, mi farà da guida
 Di nuovo la tua voce,
 Per sempre ti rivedo⁴⁶.

È indubbio che questa poesia proponga immagini di esplicita resurrezione religiosa («E, d'improvviso intatta / Sarai risorta»; «Per sempre ti rivedo»). Al di là dell'eventuale dato confessionale, questa è la migliore conferma di un'impressione che si affaccia spesso alla lettura dei testi ungarettiani: che cioè quello che abbiamo visto declinare sempre da Ungaretti come «inizio», sia nelle poesie sia negli scritti teorici, possa essere parimenti considerato come una «fine», ovvero come un contesto di salva-

(46) ID., *Per sempre*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 286.

zione messianica che riproduce, nel futuro o in un oltre-tempo posto al di fuori della storia, la pienezza degli inizi. Un altro elemento a conferma di questa impressione, anch'esso rinvenibile nell'analisi che abbiamo svolto, è la straordinaria forza affermativa che percorre tutta la poesia ungarettiana, costituendo uno dei segreti più profondi del suo valore⁴⁷.

L'affermazione che il momento iniziale può in realtà valere come fine, ultima (ma non inattesa) metamorfosi del mito degli inizi, è tematizzata in modo esplicito con l'immagine della Terra promessa, che dà il titolo alla raccolta del 1950. Ma il punto di svolta è già nel *Dolore*, nella sequela di brevi composizioni della sezione *Giorno per giorno* dedicata alla memoria di Antonietto. Nel frammento n. 5 il ricordo del bambino è ancora declinato al passato, se è vero che, a proposito della sua «ingenua voce», viene detto che «La terra l'ha disfatta, la protegge / Un passato di favola»⁴⁸. Ma nei successivi frammenti il paradigma si evolve, e nella poesia conclusiva, la n. 17, la voce del figlio parla direttamente da un oltre-tempo di redenzione messianica, da un futuro aurorale verso cui si concentra la speranza del poeta.

Fa dolce e forse qui vicino passi
Dicendo: «Questo sole e tanto spazio
Ti calmino. Nel puro vento udire
Puoi il tempo camminare e la mia voce.

Ho in me raccolto a poco a poco e chiuso
Lo slancio muto della tua speranza.
Sono per te l'aurora e intatto giorno»⁴⁹.

Mentre in Ungaretti la trasmutazione dell'inizio nella fine, la

(47) Questo carattere affermativo ricorre anche nei testi più drammatici dal punto di vista esistenziale. Basti pensare alla forza scultorea con cui è cantato l'amore anziano nei *Cori descrittivi di stati d'animo di Didone*, senza alcuna reticenza verso le lacerazioni dell'abbandono, la disperazione della decadenza fisica, la prossimità della morte.

(48) *Id.*, *Giorno per giorno*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 206.

(49) *Ibid.*, pp. 208-209.

coincidenza tra passato mitico e futuro messianico è un'acquisizione testuale relativamente tarda, già nel primo Benjamin il momento iniziale ha un chiaro carattere escatologico. Ciò è testimoniato dal saggio *Il compito del traduttore*, scritto nel 1921 e pubblicato nel 1923 come introduzione alla traduzione benjaminiana dei *Tableaux parisiens* di Baudelaire⁵⁰. In esso Benjamin segue un percorso inverso rispetto al saggio *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*. In un certo senso, infatti, nel lavoro del 1916 si partiva dall'alto, dalla narrazione biblica della *Genesi* e dal verbo creatore di Dio, per scendere verso il basso (la parola umana, la pluralità e la confusione babelica delle lingue); nel saggio del 1923 si parte invece dal basso, dalla molteplicità decaduta delle lingue storiche, che viene concretamente colta nel rapporto fra il testo originale e le sue diverse traduzioni.

Secondo Benjamin, la traduzione di un testo è efficace quando riesce a trasmettere qualcosa di inafferrabile, misterioso, "poetico", ovvero un nucleo linguistico-espressivo centrale che va al di là degli aspetti puramente contenutistici. Questa esigenza "poetica" tende a uno scopo più alto di quello comunicativo, risponde a una finalità peculiare e diversa, posta in una sfera superiore: quella di dare espressione al rapporto più intimo delle lingue, svelando la sua natura e chiarendo il suo significato.

Così la traduzione tende in definitiva all'espressione del rapporto più intimo delle lingue fra loro. Essa stessa non può certo rivelare o istituire questo rapporto segreto; ma può *rappresentarlo* in quanto lo realizza in forma embrionale o intensiva⁵¹.

Tale «rapporto più intimo delle lingue fra loro» consiste per Benjamin nella loro *affinità*, non nella concreta *somiglianza*; e questa affinità ha carattere metastorico.

(50) Walter BENJAMIN, *Il compito del traduttore*, in *Angelus Novus*, cit., pp. 39-52.

(51) *Ibid.*, p. 42.

Ogni affinità metastorica delle lingue consiste in ciò: che in ciascuna di esse, presa come un tutto, è intesa una sola e medesima cosa, che tuttavia non è accessibile a nessuna di esse singolarmente, ma solo alla totalità delle loro intenzioni reciprocamente complementari: *la pura lingua*⁵².

Un esempio di tale «pura lingua» viene dato da Benjamin in termini molto concreti, con riferimento alle parole *Brot* e *pain*. Si tratta di due parole differenti fra loro, non intercambiabili e che anzi si escludono reciprocamente; esse tuttavia rinviano a una sorta di *x* concettuale comune, che Benjamin definisce «l'inteso» (*das Gemeinte*). Tale inteso è appunto la pura lingua, ossia una lingua superiore rispetto a quelle storiche in cui consistono l'originale e la traduzione, che può essere definita come l'armonia di tutti i modi di significato, come il contesto «in cui le lingue stesse concordano fra loro, integrate e riconciliate nel modo del loro intendere»⁵³. La pura lingua può anche essere considerata come «vera lingua»:

Ma se c'è una lingua della verità, in cui gli ultimi segreti intorno a cui ogni pensiero si affatica sono conservati senza tensione e quasi tacitamente – questa lingua della verità è la vera lingua. E proprio questa lingua, nel presentire e descrivere la quale è la sola perfezione cui il filosofo può aspirare, è intensivamente nascosta nelle traduzioni⁵⁴.

Innanzitutto, va sottolineato che la pura lingua del *Compito del traduttore* è in sostanza la lingua iniziale, paradisiaca e innocente del saggio *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, ovvero la parola delle origini mitiche contrapposta alla molteplicità decaduta dei linguaggi storici⁵⁵. A tale conclusione si può giungere, fra l'altro, notando che la pura lingua viene descritta da Benjamin in modi e con caratteri che la avvicinano

(52) *Ibid.*, p. 44.

(53) *Ibid.*, p. 47.

(54) *Ibid.*

(55) Così Giulio SCHIAVONI, *Walter Benjamin. Il figlio della felicità. Un percorso biografico e concettuale*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 80-81.

molto a quello che, nel saggio precedente, era considerato il punto in cui la nominazione adamitica realizza la più profonda immagine e la più intima partecipazione con il verbo divino, ovvero l'attribuzione del nome proprio a una persona. In proposito, occorre rammentare che questa operazione linguistica presenta due aspetti rilevanti. In primo luogo, ripropone ogni volta la gratuità della prima nominazione di Dio, che nella *Genesi* chiama le cose per nome, senza basarsi su alcunché di preesistente. Per questo motivo, il nome proprio è in qualche modo «verbo di Dio in suoni umani», è «la comunità dell'uomo con la parola creatrice di Dio»⁵⁶. In secondo luogo, l'attribuzione del nome proprio non ha funzione conoscitiva (espressamente, è l'atto linguistico in cui la parola umana «non è parola finita e non può aver luogo conoscenza»)⁵⁷. Infatti al nome che Adamo, e quindi anche i normali genitori, assegnano ai propri figli non corrisponde alcuna conoscenza personale, sociale o psicologica, tanto è vero che il nome viene dato appena i bambini sono nati.

In quest'ottica concettuale assai complessa, enunciata da Benjamin in termini mediati e criptici, l'attribuzione del nome proprio, appunto in quanto atto linguistico gratuito e non conoscitivo, è la massima espressione dell'arbitrarietà del rapporto tra significante e significato. In altri termini, il nome proprio rappresenta a tutti gli effetti *l'essenza assoluta della linguisticità*. A questo probabilmente si riferisce il saggio sulla lingua, quando afferma che «il nome ha, nel campo della lingua, unicamente questo significato e questa funzione incomparabilmente alta: di essere l'essenza più intima della lingua stessa. Il nome è ciò attraverso cui non si comunica [*mitteilt*] più nulla e in cui la lingua stessa e assolutamente si comunica»⁵⁸.

Anche la pura lingua del *Compito del traduttore*, però, si presta a considerazioni analoghe. In un contesto concettuale altret-

(56) Walter BENJAMIN, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, cit., p. 63.

(57) *Ibid.*, p. 62.

(58) *Ibid.*, p. 57.

tanto impervio, la pura lingua è infatti lingua allo stato puro, sorta di idea del linguaggio, schema operativo a priori che non veicola alcuna conoscenza. In quanto immagine «essenziale» del rapporto linguistico (sostanzialmente vuoto e gratuito) tra significante e significato, la pura lingua è per Benjamin *ausdruckslos*, priva di espressione, e tuttavia *schöpferisch*, creatrice (come il verbo divino) o creativa (come l'attribuzione del nome da parte di Adamo).

In questa pura lingua, che più nulla intende e più nulla esprime, ma come parola priva di espressione e creativa [*ausdrucksloses und schöpferisches Wort*] è l'inteso in tutte le lingue, ogni comunicazione, ogni significato e ogni intenzione pervengono ad una sfera in cui sono destinati ad estinguersi⁵⁹.

Se dunque, in virtù di tali analogie, la pura lingua è in sostanza la lingua paradisiaca delle origini, la parola adamitica prima della caduta, è altrettanto evidente che, rispetto al saggio del 1916, la pura lingua ha in più una forte connotazione escatologica e messianica: così forte che tale sfera linguistica è caratterizzata dalla pacificazione e addirittura dal silenzio, se è vero che in essa «gli ultimi segreti intorno a cui ogni pensiero si affatica sono conservati senza tensione e quasi tacitamente [*spannungslos und selbst schweigend*]»⁶⁰. In altri termini, nel *Compito del traduttore* c'è in più, rispetto al saggio precedente, una spinta alla riconciliazione e all'«integrazione delle molte lingue nella sola lingua vera»⁶¹, l'obiettivo di ricomporre armonicamente (nel futuro o in un oltre-tempo posto al di fuori della storia) la frammentazione linguistica del mondo, l'individuazione di un vero e proprio *telos* messianico implicito nell'attività del traduttore.

In termini più chiari, l'idea fondamentale di Benjamin, mai enunciata in modo esplicito o con esempi concreti, sembra esse-

(59) ID., *Il compito del traduttore*, cit., p. 50.

(60) *Ibid.*, p. 47.

(61) *Ibid.*

re la seguente. Una traduzione letteraria che opera (che risuona, che si configura idealmente) come armonia e integrazione linguistica rispetto al testo originale, realizza una prima e parziale conciliazione delle lingue storiche; questa è, a propria volta, cifra e presagio dell'integrazione ultima e definitiva, escatologica, destinata a compiersi nel tempo messianico. Ovvero, ritornando all'esempio di *Brot e pain*:

Nelle lingue singole, non integrate, il loro inteso [...] è piuttosto in un continuo divenire, in attesa di affiorare come la pura lingua dall'armonia di tutti quei modi di intendere. Fino a quel momento esso rimane nascosto nelle lingue. Ma se esse si sviluppano così fino alla fine messianica della loro storia, è la traduzione [...] a fare sempre di nuovo la prova di quella sacra evoluzione o crescita delle lingue: quanto il loro segreto sia lontano dalla rivelazione, quanto possa diventare presente nel sapere di questa distanza⁶².

Fra l'altro, per ritornare ancora una volta al parallelo con Ungaretti, in Benjamin la traduzione si limita ad accennare alla pura lingua, vi allude in cifra come a un orizzonte di adempimento ultimo (futuro o metastorico) che non può essere raggiunto. In Ungaretti, invece, la scrittura poetica può attingere direttamente un orizzonte di prima nominazione, una lingua aurorale e paradisiaca capace di farsi indice del tempo messianico. Essere poeta è appunto «un rincorrere / Echi d'innanzi nascita»⁶³:

Il miracolo è parola: per essa il poeta si può arretrare nel tempo sino dove lo spirito umano risiedeva nella sua unità e nella sua verità, non ancora caduto in frantumi, preda del Male, esule per vanità, sbriciolato nelle catene e nel tormento delle infinite fattezze materiali del tempo⁶⁴.

In Benjamin, viceversa, un compimento messianico definitivo (il raggiungimento di una lingua pura che vada oltre la provvisorietà allusiva delle traduzioni) è vietato agli uomini, o non è

(62) *Ibid.*, p. 45.

(63) Giuseppe UNGARETTI, *Il Capitano*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 155.

(64) ID., *Discorsetto su Blake*, cit., p. 597.

comunque direttamente perseguibile. «Ma, indirettamente, è la crescita delle religioni che matura nelle lingue il seme nascosto di una lingua più alta»⁶⁵, appunto perché la pura lingua rappresenta una prospettiva messianica e metastorica, resa possibile da una vera e propria mistica del linguaggio. In essa la traduzione, che «non nasconde la sua tendenza a uno stadio ultimo, definitivo e decisivo di ogni formazione linguistica»⁶⁶, accenna appunto a tale stadio conclusivo come «al regno predestinato e negato della conciliazione e dell'adempimento delle lingue»⁶⁷.

La ricomposizione messianica dei frammenti storici (cioè dei molteplici linguaggi umani) è espressa da Benjamin anche in termini concreti, con un'immagine legata tanto alla tradizione cabalistica quanto alla riflessione dei romantici.

Come i frammenti di un vaso, per lasciarsi riunire e ricomporre, devono susseguirsi nei minimi dettagli, ma non perciò somigliarsi, così, invece di assimilarsi al significato dell'originale, la traduzione deve amorosamente, e fin nei minimi dettagli, ricreare nella propria lingua il suo modo di intendere, per far apparire così entrambe – come i cocci frammenti di uno stesso vaso – frammenti di una lingua più grande⁶⁸.

Questo aspetto messianico e redentivo ha però ancora, nella prima fase del pensiero benjaminiano, un carattere endo-linguistico, ovvero è diretto alla lingua come tale, presa nella sua totalità, e rimane quindi all'interno di una mistica auto-riflessiva del linguaggio. In altri termini, l'intenzione specifica della traduzione «è rivolta a qualcosa d'altro da quella dell'opera poetica, e cioè ad una lingua nel suo complesso a partire da una singola opera d'arte in una lingua straniera»⁶⁹. Con parole più chiare, per Benjamin «redimere nella propria quella pura lingua

(65) Walter BENJAMIN, *Il compito del traduttore*, cit., p. 45.

(66) *Ibid.*

(67) *Ibid.*

(68) *Ibid.*, p. 49. Per il rapporto di queste riflessioni con il romanticismo e con il pensiero di Franz Rosenzweig cfr. Piero CRESTO-DINA, *Messianismo romantico. Walter Benjamin interprete di Friedrich Schlegel*, Torino, Trauben, 2002, part. pp. 114-120.

(69) Walter BENJAMIN, *Il compito del traduttore*, cit., p. 47.

che è racchiusa in un'altra; o, prigioniera nell'opera, liberarla nella traduzione – è questo il compito del traduttore»⁷⁰: che dunque redime e libera *la lingua*, e nient'altro.

Già a partire dallo studio sul *Dramma barocco tedesco* (1928), però, questo aspetto messianico e redentivo diventa concreto, cioè si rivolge ad oggetti specifici diversi dal linguaggio. In particolare, tutta la teoria dell'allegoria sviluppata da Benjamin nella parte conclusiva del volume è ispirata alla salvazione di persone, cose ed eventi che altrimenti andrebbero perduti; in termini molto chiari, «l'intuizione della caducità delle cose, e la preoccupazione di salvarle trasportandole nell'eterno, è [...] uno dei moventi più forti della concezione allegorica»⁷¹. Nel *Trauerspiel* barocco, infatti, l'allegorista stacca gli oggetti dal loro contesto usuale e li presenta attraverso collegamenti strani, concettosi ed arbitrari; ma quanto più fa ciò, tanto più saldamente li imprime nella memoria del lettore, e li salva nell'eterno. In tal modo la raffigurazione allegorica, anche se intende rappresentare la caducità e la finitezza del mondo, conserva necessariamente nel ricordo le cose di cui parla, e diviene a propria volta allegoria della salvezza e della redenzione, cifra di un tempo messianico posto fuori della storia. In altri termini, nell'arte barocca la caducità è «non tanto significata, rappresentata allegoricamente, quanto piuttosto offerta come allegoria, a sua volta significante. Come l'allegoria della resurrezione. Nei monumenti mortuari del Barocco – per una sorta di salto mortale all'indietro – la visione allegorica si capovolge in redenzione»⁷².

Pino MENZIO

(70) *Ibid.*, p. 50.

(71) *Id.*, *Il dramma barocco tedesco*, tr. it. di Flavio Cuniberto, Torino, Einaudi, 1999, p. 198.

(72) *Ibidem*, p. 207. Per gli sviluppi di questo tema nelle fasi successive del pensiero di Benjamin cfr. Pino MENZIO, *Orientarsi nella metropoli. Walter Benjamin e il compito dell'artista*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2002, part. pp. 143-159.