



Giuseppe

Ungaretti

Quaderns de Versàlia, III

« *Papers de Versàlia* »

Marcel Ayats, Josep Gerona, Esteban Martínez, Quilo Martínez, Josep Maria Ripoll

© 2013 d'aquesta edició: «Papers de Versàlia»

© dels textos, poemes i traduccions: els seus autors
© Il·lustració de la portada i dibuixos interiors: Leonor Bescós

© 2013 de la poesia original de G. Ungaretti:
Arnoldo Mondadori Editore S. p. A., Milano

ISBN 978-84-616-3428-6
Dipòsit Legal B.10367-2013

Casa Taulé
Carrer de Sant Joan, 35 Sabadell - 08202

www.papersdeversalia.com

Ungaretti



Quaderns de Versàlia, III
Primavera 2013

A JORDI DOMÈNECH SOTERAS (1941-2003), poeta i traductor,
en el desè aniversari de la seva mort.

Seguint els criteris per a la tria d'autors en els *Quaderns de Versàlia* –universalitat, proximitat i reconeixement–, proposem ara un monogràfic sobre un dels grans poetes contemporanis: Giuseppe Ungaretti. Si bé és cert que és un poeta sobre qui s'ha escrit molt –però encara no prou, potser– i l'obra del qual es reedita amb normalitat, calia concedir-li un nou protagonisme en l'àmbit de l'edició catalana i, per extensió, espanyola. De fet, encara no es podia trobar al nostre país un volum en què convergissin tants articles d'alguns dels estudiosos més reputats d'Ungaretti. Aquest llibre pretén oferir un corpus teòric-crític prou ampli i complet sobre les diferents facetes de l'escriptor italià: com a poeta, assagista i traductor.

Aquest primer apartat es complementa amb dos de més breus: el de traduccions i la secció dedicada a l'homenatge des de la veu de poetes contemporanis del nostre entorn, sota l'epígraf “Poemes a partir de”. Tot plegat amb la intenció fonamental d'oferir als lectors tres maneres diferents d'afrontar i confrontar la pervivència de l'obra ungarettiana, ara que es compleixen els 125 anys del naixement de l'autor.

No és la nostra intenció, tal i com queda evidenciat en l'índex, publicar Ungaretti. Ha correspost i correspon a d'altres aquesta tasca sempre encomiable. Les traduccions que presentem aquí pretenen ser una petita mostra, un incentiu. Per això hem recorregut a traductors ja avesats a l'autor. Les traduccions al català són de Lluís Calderer, que, juntament amb el nostre malaguanyat amic Jordi Domènech, ja l'havia traduït amb anterioritat. Les traduccions al castellà són majoritàriament de Carlos Vitale,¹ que els últims anys ha dedicat molt temps a oferir-nos l'obra poètica d'Ungaretti. Hi hem afegit algunes versions de Delfina Muschietti i del jove Andrés Lyon.

Així doncs, la voluntat de *Papers de Versàlia* és la de sumar. Si bé és cert que els estudiants d'italià i de qualsevol literatura romànica poden trobar en aquest llibre una bona font d'informació, ens consideràriem satisfets si aquest *Quadern* estimulés els seus lectors a redescobrir l'obra ungarettiana en la seva diversitat, alhora que els oferís algunes claus útils per anar-hi tornant amb renovat entusiasme.

¹ Ediciones Igitur està preparant l'edició en castellà de la *Poesia Completa* d'Ungaretti a càrrec de Carlos Vitale, així com la dels seus poemes francesos, a càrrec de Rosa Lentini, sota el títol *Últimos días*.



COMENTARIS

UNGARETTI, ¿AHORA?

RODOLFO ALONSO

Con la alegría no exenta de desasosiego con que pueden acogerse los dones de los dioses, ambos siempre maravillosamente inciertos, recibí la espléndida ocasión de reeditar aquella traducción de Giuseppe Ungaretti¹ (1888-1970) que, hace más de cuatro décadas, en forma tal vez no menos milagrosa le encargó, al joven inquieto que yo debía resultar entonces, esa figura consular de las vanguardias argentinas que fue Aldo Pellegrini, auténtico pionero del surrealismo en América Latina. Si su perspicacia, a la vez lúcida y magnánima, me colocó de esa manera frente a un temprano y apasionante desafío que, de un modo cierto, resultó clave para mi propia formación, lo que es sin duda mucho más trascendente permitió difundir, en el marco de la excelente colección Los Poetas por él dirigida, a una de las voces más singularmente hondas y exigentes de la poesía europea del siglo veinte. Que los lectores premiaron, ya desde un comienzo, espontáneamente, sin necesidad de promoción ni de estrategia alguna, no con una sino con varias reediciones sucesivas.

No dudo que me engaño pero, a la vista de palpables evidencias, ¿cuál será hoy la respuesta? (Y no me refiero, por supuesto, a la cantidad de ejemplares en circulación, que puede incluso llegar a ser mayor, sino a la intensidad de su recepción, a la calidad de la digestión no sólo estética sino

¹ Giuseppe Ungaretti: *Poemas escogidos* (selección, traducción y prólogo de Rodolfo Alonso), Fabril Editora, Buenos Aires, Los Poetas, 1962. Reedición reciente: *Cien poemas escogidos*, Editorial Argonauta, Buenos Aires, 2009.

Rodolfo Alonso. Poeta, traductor y ensayista argentino. Voz reconocida de la poesía latinoamericana, es autor de más de treinta libros. Primer traductor de Fernando Pessoa en América Latina, ha traducido también a Ungaretti, Duras, Pavese, Dorflès, Éluard, Drummond de Andrade, Montale, Prévert, Saba, Apollinaire, Murilo Mendes, Pasolini, Rosalía de Castro, Artaud, Bandeira, Baudelaire, Valéry, Mallarmé, Olavo Bilac, Lêdo Ivo, Breton, Schehadé, etc. Ha sido premiado en Argentina, España, Venezuela, Brasil...

El presente artículo fue publicado inicialmente en la revista mexicana de poesía *La Otra* en 2010 (www.laotrarevista.com).

también obviamente cultural que una obra de semejante calibre estaría llamada a generar). Aunque soy dificultosamente optimista, o más bien escéptico apasionado, como —salvando las distancias— se aludió a un gran humanista,² no resisto la tentación de reproducir algunas reflexiones que, ya en 1966,³ el mismo Ungaretti puntualizó sobre estos temas, acuciantes sin duda: “Hay algo en el mundo de los lenguajes que ha acabado definitivamente. [...] El hombre, me parece, no atina más a hablar. Hay una violencia en las cosas que se convierte en su propia violencia y le impide hablar. Una violencia más fuerte que la palabra. Las cosas cambian y nos impiden nombrarlas, y por lo tanto fundar reglas para nombrarlas y permitir a los otros gozar de ellas. [...] Podría ser éste el apocalipsis. Es cierto que al no poder imitar más al pasado ni unirse a él, hemos perdido la ciencia de las cosas.” Para concluir, no menos dramáticamente: “Somos hombres que han sido arrancados de su profundidad... [...] No, las palabras no nos sirven. Las palabras de las viejas retóricas son palabras sin suficiente fuerza de secreto.” Y si tal era, para un extremado artista de la palabra, hace casi cuatro décadas, la desolada situación de la poesía en un mundo desolado, ¿cuál sería hoy su perspectiva al respecto, en estas áridas y ácidas circunstancias?

Fue Luis Cernuda quien, citando nuevamente palabras de Bécquer en su prólogo a *La soledad* de Augusto Ferrán (la obra poética “adquiere las proporciones de la imaginación que impresiona”) me hizo presente que, más allá de los valores objetivos implícitos en una obra concreta, es difícil que ésta acceda a ser justipreciada cabalmente por sus presuntos destinatarios si ellos carecieran por ejemplo de *oído*. Pero bien sabemos, nos consta que, ante tanta incertidumbre, estamos partiendo desde una absoluta certeza: la poesía de Giuseppe Ungaretti es sin duda alguna, si las hay, una evidencia cabal, más que lograda, y por lo tanto todo está dispuesto para que “el rayo de la comunicación” (esa magnífica alusión de un gran semiólogo, Roman Jakobson, con respecto al instante en que el lenguaje humano se realiza) se perpetúe.

² A. Wood: *Russell. El escéptico apasionado*, Aguilar, Madrid, 1967.

³ «De las palabras extrañas y del sueño de un universo de Michaux y quizá también mío», de Giuseppe Ungaretti. En *Giuseppe Ungaretti*, Il Nuovo, Vecchio Stil, Córdoba, 1990.

Aunque él mismo llegara a vislumbrar, y denunciar en su momento, como acabamos de ver, dolorosos síntomas de decadencia, la aguda experiencia poética de Ungaretti tuvo una temprana y calurosa recepción, no sólo en su país sino en la misma Europa. Los grandes críticos de la gran crítica literaria italiana percibieron entonces su inusitado alcance, su verdadera dimensión, desde un comienzo. Giuseppe De Robertis lo vio “poeta tan absoluto, tan esencial, tan incógnito”. Y fue Francesco Flora quien primero aludió a Ungaretti como hermético, un término de rica polisemia, acaso al mismo tiempo peyorativo y prestigioso, bautizando de ese modo a toda “una gran estación poética” de su lengua, que incluyó más tarde, como su único par, a Montale, y luego a toda una generación subsiguiente que, como suele ocurrir, no atinó sin embargo a superar ambas cimas. Hasta ese mismo contemporáneo ilustre, Eugenio Montale, aunque algo más joven no vaciló en afirmar: “Él solo, en su tiempo, logró aprovechar la libertad que ya estaba en el aire, los otros no supieron qué hacer con ella, y cambiaron de oficio o gimieron incomprendidos...”

¿Pero ha de ser casual que fuera hace poco un latinoamericano, es más, un brasileño, Haroldo de Campos,⁴ quien casi como al pasar haya aportado cierta agudeza a estos enfoques, al percibirlo, no sin lucidez. “desértico y barroquizante al mismo tiempo”? (Tan poco casual como la propia relación de Ungaretti con Brasil: después de participar en Buenos Aires de un congreso del Pen Club Internacional, fue invitado a dar clases en la Universidad de São Paulo, donde permaneció desde 1936 a 1942, y donde en 1939 sufrió uno de los más grandes dolores de su vida: la muerte de su hijo Antonietto, de sólo nueve años.) Y ese mismo Ungaretti fue capaz de hacer evidentes, con su obra, las implicancias de ejercer “la fe de que no puede concebirse el mundo si no es por la revelación de una palabra inolvidable”.⁵

“Miglior fabbro”, sí, sin duda, tanto o más que el Pound a quien Eliot dedicó de esa manera su *Waste land*, pero también “uomo di pena”. Fue el

⁴ Haroldo de Campos: «Juan L. Ortiz: la retórica seca de un poeta fluvial», en *Poesía y Poética*, n. 30, México, verano de 1998, p. 48.

⁵ *Vida de un hombre, ensayos e intervenciones de Giuseppe Ungaretti* (traducción de Mária Russotto), Monte Ávila, Caracas, 1977.

mejor artífice porque quizá ningún otro en su tiempo, no sólo por supuesto en su propia lengua sino acaso en toda Europa, llevó más lejos y más alto aquella “prolongada oscilación entre sonido y sentido” con que, tan cabalmente, Paul Valéry logró aludir al poema. Pero fue también, al mismo tiempo, ineludiblemente, *hombre de pena* porque nunca hubo para él palabra, por más dignísimamente elaborada, de la que no pudiera asegurar: “*cavada está en mi vida / como un abismo*”. Y no sólo en un sentido existencial, individual, tan legítimo, sino también para muchos no sin cierta sorpresa con un inusitado alcance colectivo, no apenas por supuesto cultural, sino de especie, genérico, humanísimo.

Si en *L'Allegria* (1919), el primero de sus grandes, pocos, indelebles libros, donde fueron a reunirse los poemas iniciales que venía dando a conocer desde *Il porto sepolto* (1916), un tocante, esencial escandido viene a cumplir, y a superar, en el mejor sentido, los horizontes de “parole in libertà” del mejor futurismo (por supuesto que más bien el de su admirado Apollinaire antes que el de sus bulliciosos compatriotas), sin dejar de hacerlas reverberar en un más que expresivo silencio, él mismo supo enunciar con respecto a aquel libro inicial que “Mi poesía ha nacido en realidad en la trinchera... Imprevistamente la guerra me revela el lenguaje. Yo debía decir rápidamente porque el tiempo podía faltar y en el modo más trágico... lo que sentía y por lo tanto lo debía decir con pocas palabras, lo debía decir con palabras que tuvieran una extraordinaria intensidad de significado.”⁶

Tuvo que ser un poeta de varias generaciones posteriores (incluso en sus comienzos bellamente dialectal, para nada aquejado de hermetismo, y más cercano a un realismo que no se privaba de lo político-social), que era también un intelectual tan desinhibido como incisivo, Pier Paolo Pasolini, quien pudo ampliar cierta visión del gran poeta: “la historia de la poesía de Ungaretti se despliega [...] por definición en el centro de la historia de la poesía del siglo XX”⁷

⁶ Giuseppe Ungaretti: «Ungaretti commenta Ungaretti», en *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, Mondadori, Milán, 1974, p. 810.

⁷ Pier Paolo Pasolini: «Un poeta e Dio», en *Passione e ideologia*, Garzanti, Milán, 1977 (1ª ed., 1960), p. 368.

Mi propia inmersión juvenil en el intento casi utópico de traducir gran poesía, y de traducir nada menos que a Ungaretti, llevado a cabo al mismo tiempo con tenacidad y beatíficamente, tanteando en los dominios simultáneos del sonido y del sentido, a través del razonamiento y del instinto, tanto las mil y una posibilidades significativas como los múltiples, riquísimos efectos encarnados de tono, densidad, ritmo, me colocó directamente en un estado de empatía, que desde entonces siento esencial para encarar tan ardua, tan fecunda tarea, que tiene a la vez algo de Prometeo y algo de Sísifo. Tan acuciante en sus detalles, tan enriquecedora en sus vivencias, que tampoco estas palabras conseguirían describir cabalmente sus alcances. Si algo puede conseguirlo es su propio resultado, la versión en nuestra lengua, después de todo asediada, colmada por los mismos abismos y las mismas riquezas que, como ser soberano y autónomo de lenguaje, implica el original.

Sólo agregaré al respecto una circunstancia, tal vez reveladora. Mi primera intuición de los textos escritos por Ungaretti, con respecto a su eventual lectura oral por el autor, fue la de imaginarlos dichos como secretos, hacia adentro, susurrados, casi íntimos. Pero ya a partir de las primeras grabaciones de su poesía que pude escucharle y luego, en 1967, al recibirlo en mi casa durante su nueva visita a Buenos Aires, pude comprobar que en realidad él decía sus poemas como un grito, que se me hizo una dolorosa, tensa, trágica imprecación contra los cielos desde tierras desiertas, como nuestra auténtica baguala escuchada en plena Puna, en trance, a solas, sin mediación posible de espectáculo alguno, o como el no menos dignamente ajeno a cualquier tipo de proscenio “cante alto” del mejor cante jondo, viva voz en silencio, sin música, “a palo seco”.

Después de todo, fue el mismo Ungaretti quien incorporó, a la edición de su poesía completa, sus propias traducciones de Mallarmé y de Góngora (le tocó ser el primero en verter al italiano al gran poeta español) y de sonetos de Shakespeare. Y en el volumen de sus *Poesie disperse*,⁸ más de cuatro quintas partes de sus doscientas cincuenta páginas están dedicadas a reproducir escrupulosa, cronológicamente, “el aparato crítico de las variantes de todos sus poemas”. ¿Por qué asombrarse

⁸ Giuseppe Ungaretti: *Poesie disperse*, Mondadori, Milán, 1954 (1ª ed., 1945).

entonces de que vacile, dude o se angustie en el feliz, grave intento un simple traductor?

La gran poesía de Giuseppe Ungaretti se sabía viva, no congelada, no concluida. Tras una vida entera destinada a no “caer en servidumbre de palabras”, está todavía abierta, disponible, ofrecida para cada uno de nosotros, temblorosa y latente, si somos dignos de ella, si estamos a su altura, porque sigue realmente encarnada, en sus magníficos poemas, la posibilidad de “conducir las palabras”, como él quería, como él supo, “a una tensión que las colme de su significado.”

GIUSEPPE UNGARETTI: MAESTRO DEL LENGUAJE POÉTICO CONTEMPORÁNEO

VICENTE GONZÁLEZ MARTÍN

Ungaretti fue el más insinuante, penetrante, e influyente maestro de poesía (si así puedo decirlo) que Italia haya tenido en este siglo¹

El siglo XX en la literatura italiana se abre con la necesidad inexcusable de encontrar un lenguaje poético más amplio y capaz de plasmar las vivencias más íntimas del poeta o las exquisiteces de una literatura encaminada a ensalzar las virtudes y el hábitat del nuevo hombre o superhombre. Esta tarea la llevarán a cabo magistralmente Giovanni Pascoli y Gabriele D'Annunzio, cada uno en su vertiente, pero confluendo en unos mismos objetivos de renovación lingüística, que los poetas posteriores retomarán desde nuevas perspectivas.

El camino iniciado por Pascoli y por D'Annunzio será seguido fundamentalmente por los tres grandes poetas más representativos de la llamada poesía hermética: Giuseppe Ungaretti, Umberto Saba y Eugenio Montale, quienes se situarán en una posición enfrentada al lenguaje poético anterior, no sólo al retórico y grandilocuente de D'Annunzio, sino también al discursivo de los crepusculares, con la pretensión de elaborar un lenguaje poético que restituya a la palabra su primitiva esencialidad y la descargue de

¹ Luciano Anceschi, *Da Ungaretti a D'Annunzio*, Il Saggiatore, Milán, 1976, p. 67.

Vicente González Martín es actualmente Catedrático de Filología Italiana y Decano de la Facultad de Filología de la Universidad de Salamanca. Ha sido Presidente de la Sociedad Española de Italianistas, cuya Revista "RSEI" dirige. Le han sido concedidos diversos premios como el María de Maeztu a la Excelencia Científica, el Premio Martoglio, el Premio Corrado Alvaro y el título de "Ufficiale dell'Ordine al Merito della Repubblica Italiana". Ha publicado: *La cultura italiana en Miguel de Unamuno* (1978), *La literatura italiana contemporánea* (1985), *Ensayos de Literatura Comparada Italo-Española* (1979), *Las teorías lingüísticas de Giacomo Leopardi* (1979); *Tecniche della narrativa breve di Ada Negri* (2007), *La "Nuova Questione della Lingua" en Vincenzo Consolo* (2008); *La misoginia nel teatro italiano del Settecento* (2012), *Luoghi reali e immaginari nella poesia di Saba* (2009), etc.

cualquier tipo de connotación extrapoética: “Sirviéndose de tales palabras, rescatadas, substraídas al uso que de ellas hace la tribu... , el poeta hermético, propenso con lúcida consciencia hacia una expresión libre de excrecencias gratuitas, concentrada, apiñada casi, busca destellos líricos para expresar lo inexpresable, para hacer visible fragmentos (indicaciones, relaciones recíprocas, correspondencias) de esta respuesta sustancia de la realidad”.²

La poesía, pues, se convierte en testigo privilegiado de los afanes existenciales del hombre por descubrir, de forma histórica y a través de la evocación, las razones de la propia vida, tanto interior como en relación con la sociedad y la naturaleza. Para conseguir tal objetivo hará uso de una lengua en su momento inicial, que repudiará la sintaxis y las formas métricas, a la vez que el sentimentalismo y el compromiso con los valores externos al poeta, como la moral o la política, dirigida a plasmar la realidad personal y externa de forma esencial, de manera que la palabra desnuda, generalmente por medio de la analogía, retomará sus capacidades primitivas de evocar y revelar.

En este momento de florecimiento de gran poesía, Giuseppe Ungaretti (1888-1970) ejerce un magisterio incuestionable en la búsqueda de la esencialidad poética, a través de un lenguaje caracterizado por su pulcritud estilística, por la sencillez y la eficacia lingüística y por su capacidad de asimilar las experiencias de las diversas corrientes literarias y artísticas de principios del siglo XX, como la renovación lingüística pascoliana, y algunas de las técnicas del crepuscularismo, futurismo, de los componentes del grupo “La Voce”, de los escritores de la revista *La Ronda*, del simbolismo y del impresionismo, cuyo punto de unión más significativo era el deseo de romper con los módulos expresivos anteriores y crear un nuevo lenguaje, pero que ya no encajaban en las nuevas necesidades expresivas.

Es cierto que, a simple vista, su poesía, como la de cualquier otro poeta hermético, para el lector o el crítico poco avisado que se deje guiar apriorísticamente por el significado común de “hermético”, pueda parecer difícil e incluso oscura; pero una lectura sin condicionantes previos descubre en la escritura de Ungaretti un entramado de símbolos sencillos y fáciles de interpretar, que permiten naturalmente la comprensión y posibilitan el goce estético.

² *Guida al Novecento*, Principato, Milán, 1971, p. 213.

En realidad, la poesía que cultiva Ungaretti, como iremos viendo, responde a una presencia más viva y personal en el ámbito intelectual y humano, que la distingue de los demás poetas de su generación y por ello necesita, aun compartiendo técnicas y recursos estilísticos con éstos, un nuevo lenguaje poético que refleje su rico mundo interior y sus múltiples experiencias.

Las variadas e intensas experiencias vitales adquiridas en su continuo caminar por el mundo hacen que las obras de Giuseppe Ungaretti nazcan prácticamente maduras. Su aprendizaje poético se plasma en las líricas de los versos publicados en *Lacerba* y en sus dos primeros libros: *Il Porto sepolto* (1916) y *Allegria dei Naufraghi* (1919) que responden a una característica esencial del amplio itinerario poético de Ungaretti: la estrecha relación entre la experiencia biográfica y su obra literaria. Así, estas obras responden en general a una poética del yo que surge de los áridos paisajes africanos y del frente del Carso y de las vicisitudes personales del poeta en estos “desiertos”. Ungaretti comprueba que la guerra no tiene la magnificencia de la que la adornaron D’Annunzio y los futuristas y que ante ella sólo cabe el rechazo porque condena al hombre a la soledad y a la consciencia de su pequeñez, aunque también lo obliga a no abandonarse a las delicias del sentimiento, a descubrirse e identificarse dentro de los horrores de la guerra.

Para plasmar esta experiencia vital e intransferible, Ungaretti necesitaba un lenguaje nuevo, en el que la palabra naciera de una tensión expresiva. No tendrá sentido, pues, la palabra puramente decorativa, sino aquella desnuda que reflejaba puntualmente el estado de ánimo del poeta, y para lo cual buscará aquí la sensación de canto, exprimiendo al máximo las potencialidades musicales intrínsecas de la palabra y el verso.

La esencialidad poética, por otra parte, se manifestará, en esta primera actividad lírica de Ungaretti en la elección de un lenguaje corriente, conscientemente alejado del retoricismo elevado de una gran parte de la poesía italiana, una métrica interna caracterizada por versos libres muy cortos y en estrofas que encierran un solo pensamiento lógico, delimitado por pausas muy enfatizadas: *Abí está la niebla que nos borra / Allá abajo quizá nazca un río / Escucho el canto de las sirenas / del lago donde estaba la ciudad.*³

³ G. Ungaretti, «Nasce forse», del libro *L’Allegria*, en G. Ungaretti, *Poesie*, Corriere della Sera, Milán, 2004, p. 8.

Aparentemente, Ungaretti necesita y lleva a cabo en este momento poético una destrucción de las formas métricas existentes en la literatura de su tiempo y vuelve la mirada a la larga y rica tradición de la lengua literaria italiana para volver a modularla en sus infinitas posibilidades; para reconstruirla y modernizarla con un nuevo verso similar al de los grandes poetas italianos, válido para expresar las inquietudes y sentimientos del hombre de su tiempo y los nuevos contenidos morales..

Un paso muy importante en la historia de la poesía ungarettiana es la justificación de 1933 de *Sentimento del tempo*, que comprende poemas escritos a partir de 1919: “La mia poesia –nos dirá el propio Ungaretti– stava per non accorgersi più di paesaggi, di accorgersi invece con estrema inquietudine, perplessità, angoscia, spavento, della sorte dell’uomo”. Sus versos tenderán a cantar conflictos existenciales externos, porque se producen en todos los hombres de todos los tiempos, con un sentimiento de confraternidad y de coparticipación en el dolor humano no exento de religiosidad.

Con *Sentimento del tempo* no se produce solamente un cambio en el contenido, sino también en la forma. Ungaretti intenta encontrar sus modelos expresivos en la “tradición sintáctica y armónica que se remonta a las formas de los siglos de una *esperienza inigualabile*”.⁴ El lenguaje poético y la historia literaria italiana –Petrarca y Leopardi, sobre todo– serán adoptados por el poeta porque en ellos se recoge la memoria literaria de Italia, y, por tanto, son eternos. El endecasílabo, el heptasílabo, el eneasílabo son retomados sin polémica, frente a los versos polimétricos o irregulares del período anterior.

Ungaretti justifica sus nuevas apuestas estilísticas como consecuencia de un proceso natural de retorno a la gran tradición artística europea que se ha producido en todas las ramas artísticas, desde Paul Valery a Strawinsky, pasando por Picasso y De Chirico, y en la necesidad de hacer una poesía que primase esencialmente el canto: “... y releía humildemente a los poetas, los poetas que cantan”.⁵ Entre esos poetas ocupan un puesto privilegiado Jacopone da Todi, Dante, Cavalcanti, Petrarca, Leopardi, que

⁴ «Il nostro destino di scrivere versi», *Fiera Letteraria*, Roma, 18-XII-1955.

⁵ G. Ungaretti, *La Gazzetta del Popolo*, 1930. En Leone Piccioni, «Giuseppe Ungaretti», en AAVV, *Letteratura Italiana*, II, Marzorati, Milán, p. 887.

sirven de modelo ahora a Ungaretti, no por el empleo de un determinado verso, sino por lo que el conjunto de sus versos significarán para la creación del gran lenguaje poético de la tradición literaria italiana: “No era el endecasílabo de alguien determinado, no el heptasílabo de otro, era el endecasílabo, era el eneasílabo, era el heptasílabo, era el canto italiano, era el canto de la lengua italiana lo que buscaba en su permanencia a través de los siglos, a través de las voces tan numerosas y tan diversas de timbre..., era el latido de mi corazón lo que quería sentir en armonía con el latido del corazón de mis mayores de una tierra desesperadamente amada”.⁶

En este nuevo lenguaje poético se vuelve a una actitud más clasicista, como será el retorno al uso de la puntuación, el abandono parcial de la frase breve y el uso de frases subordinadas, el empleo predominante del endecasílabo y de los versos que le acompañaban en la historia literaria italiana, como el eneasílabo, el heptasílabo o el pentasílabo; preferencia por el uso de los tiempos verbales de presente y aumento de la segunda persona, frente al omnipresente yo de la primera fase, como manifestación de un deseo de diálogo o incluso de coralidad en algunos poemas.

La tercera etapa de la actividad ungarettiana se caracteriza por un retorno en el contenido a la experiencia personal y, en la forma, por la búsqueda de nuevos caminos lingüísticos. De esa nueva tensión poética surgirán *Il dolore* (1947); *La terra promessa* (1950); *Un grido e paesaggi* (1952); *Apocalisse* (1965); *Il taccuino del vecchio* (1960); *Proverbi* (1966-69); *Dialogo* (1968) y *Nuove* (1968-69).

En algunos poemas de estas obras se encuentran las cimas más altas de la poesía de Ungaretti. La temática del dolor y del tiempo inapresable no serán nuevos elementos poéticos, sino sentimientos plenamente asumidos por el poeta, que se siente perdido en un mundo que golpea con frecuencia al hombre y necesita asideros seguros para no caer en la desesperación.

Poseedor ya de un lenguaje poético propio, Ungaretti continuará aportando innovaciones, haciendo más precisas sus técnicas y llevando a cabo una cada vez más rigurosa selección de su léxico, adecuándolo a los momentos vitales de su existencia...

Así, en *Il Dolore* y en *Un grido e paesaggi* abordará la nueva realidad de los paisajes brasileños, la pérdida personal y el dolor de la guerra, a través de

⁶ *Ibid.*

un léxico más bien restringido, pero ceñido a la realidad circundante; los medios expresivos son sobrios, abundan las instantáneas descriptivas, que recogen un momento lleno de intensidad humana suspendido en el tiempo y que producen una especie de destello que ciega la visión y el entendimiento: *La memoria no despliega más que las imágenes / Y a mí mismo yo mismo / No soy ya más / Que la anuladora nada del pensamiento.*⁷

Desde el punto de vista del lenguaje, se produce un avance hacia la sobriedad expresiva, conformando un canto contenido e íntimo, capaz de reflejar sin aspavientos el dolor mismo. El colofón a esta etapa esencialmente brasileña es la advertencia de Ungaretti a los poetas para que desnuden su lenguaje, si quieren sobrevivir y ocupar un lugar en la literatura: *Poetas, poetas, nos hemos puesto / Todas las máscaras.*

Con *Terra Promessa* y las obras ya citadas que la continuarán, se abre la tercera y última época de la poesía de Ungaretti, tanto en el aspecto temático como en el formal. Sus versos se llenarán de contenidos otoñales, que simbolizan la decadencia vital y preanuncian la muerte, pero que buscan escapar de ella a través de la memoria y de convertir en mito siempre viviente su propia experiencia vital. A través de un lenguaje musical y coral, los personajes representarán el mito de Dido y Eneas, símbolo de Italia, la tierra prometida.

Continuación de esta orientación hacia la musicalidad y la coralidad es también *Il Tacchino del Vecchio*, aunque se diferencia en la tendencia a componer aquí fragmentos que no necesitan una estructura previa, sino que nacen libremente, porque el poeta, ya en su vejez, se siente pleno dominador del lenguaje con el que consigue casi espontáneamente encontrar la palabra justa y llegar a hacer la poesía más alta y perfecta, ateniéndose a un gran rigor métrico y a una gran sobriedad léxica.

Formalmente es el período en el que continúa con su entusiasmo por un concepto muy personal del barroco, que se pondrá de relieve de forma muy señalada con acercamientos recurrentes a la poesía de Luis de Góngora, tanto por las traducciones de sus poemas, como por servirse del concepto de barroco y de lo que significa poéticamente para crearse una visión de la poesía en la que el dominio de la métrica, la depuración de la

⁷ «Se tu mio fratello», G. Ungaretti, *Il Dolore*, en Poesie, Corriere della Sera, Milán, 2004.

técnica, la pureza del canto, permite abordar con eficacia la representación multiforme de la realidad cambiante. Por esa razón, en momentos de crisis y de percepción de que se cierran algunas vías poéticas, expresará su confianza en la línea seguida: “¿Será también el barroco el que me ayude ahora?”, se pregunta. Sin embargo, ese barroquismo de sus últimas etapas poéticas no debe entenderse, en absoluto, desde el punto de vista de la acepción negativa del barroco, entendido como recargamiento de las formas o buscador de refinamientos estilísticos y de significados oscuros o sensaciones sublimes y solamente reservadas a los iniciados. Esa es sólo una visión restringida de la crítica italiana de los años treinta, que fue rápidamente superada.

Ungaretti, deseoso siempre de escudriñar el universo y representarlo de la forma más precisa y visiva, se encamina, en esta etapa final, a construir versos de gran cadencia musical, agrupados en estrofas como el madrigal, de raigambre literaria y musical, a los ejercicios de métrica como generadores de nuevos lenguajes poéticos y de nuevas ideas, que recuerdan el significado de la ‘rima generatrice’ propugnada por Giosuè Carducci.

La normal evolución del quehacer poético de Giuseppe Ungaretti, como hemos señalado, implica la elaboración de un lenguaje poético que está continuamente ‘in fieri’, haciéndose, y que se basa, no obstante, en algunos rasgos recurrentes que caracterizan al escritor y a su producción literaria. Entre ellos, la gran rigurosidad con la que Ungaretti compone sus poemas y su interés por construir un lenguaje limpio y preciso, libre de cualquier tipo de excrecencia extrapoética. Nuestro autor no confía para la bondad de su producto solamente en la inspiración, sino que funciona como un artesano del verso, que corrige y pule una y otra vez en busca de la expresión, de la palabra, de la rima, de la metáfora más adecuada, sabiéndose situar en el momento de la creación para recrear el poema. Ungaretti ha dejado, pues, en sus ediciones y en sus manuscritos un cúmulo de variantes que han servido para desentrañar muchos de los mecanismos de su forma de hacer poesía.

Otro rasgo definidor es el dominio de las técnicas lingüísticas, el conocimiento profundo de los resortes de la lengua italiana; lo que posibilita a su poesía un alto grado de expresividad y a él aprovechar los diferentes elementos que la integran, como es el uso magistral del sustantivo como portador principal de la imagen y conservador de la memoria significativa de la palabra; sustantivos a los que da frecuentemente un aire de indeterminación mediante el recurso de añadirles un epíteto abstracto, o

también a través de la recurrencia de demostrativos, que inciden en la inmediatez de la realidad que se describe y de las sensaciones y sentimientos que provoca. Igualmente magistral es el uso de los tiempos verbales, especialmente del futuro, del artículo indeterminado, de los epítetos formados mediante perífrasis preposicionales, de las abundantes y variadas sinestesias, y, sobre todo, de la analogía.

Este recurso estilístico ha estado muy presente en la reflexión sobre el arte en la época contemporánea y muy especialmente en Ungaretti, para quien las relaciones de semejanza y de afinidad entre cosas diversas que aporta la analogía es un recurso que le permite hacer más visible su pensamiento y colorearlo con matices siempre nuevos y originales. La comparación analógica no es nada rebuscada en nuestro autor y se dirige a la imaginación y a la realidad interior de nosotros mismos; es, como señala Ioan Gutia: "...una especie de resonador que convierte en eco todo lo que toca nuestra afectividad y sensibilidad. Por lo tanto, la analogía es de naturaleza afectiva y no intelectual".⁸

Por otra parte, la realidad es tal cual es, con sus accesorios y excrecencias que, a veces, nos impiden conocerla; mientras que la analogía nos muestra la palabra en su esencialidad más genuina en relación con el universo verbal, verdadero material de la poesía.

No es, pues, una casualidad que nuestro autor se sintiese copartícipe y continuador de la gran historia literaria que, partiendo fundamentalmente de Petrarca, llega hasta Leopardi y abre los caminos más certeros para la poesía del siglo XX. Tomando a esos grandes poetas italianos y universales como modelos, logra dejar atrás, aprovechándose de ellos y superándolos, los múltiples experimentos poéticos que pululan a lo largo del siglo XX para, después, proponer una nueva manera de hacer poesía.

Con ello, Ungaretti cumple perfectamente la tarea que se impuso en su primer quehacer poético: dotar a la lengua italiana de un lenguaje trabajado y rico, apto para continuar expresando los contenidos de la mejor tradición poética italiana y la nueva temática que día a día el mundo moderno ofrece al poeta. Por eso, nuestro autor sigue siendo hoy un magnífico representante del literato italiano y europeo enamorado de la palabra, de la cultura humanista y de la nobleza de la forma.

⁸ *Linguaggio di Ungaretti*, Felice Le Monnier, Florencia, 1959, p. 66.

DURACIÓN, RECUERDO Y MEMORIA, O LOS ESPACIOS DEL DOLOR

AURORA CONDE

El lector que tenga en sus manos este libro y aún no conozca la poesía de Ungaretti va a descubrir a una de las mayores voces del siglo XX y a sentir una intensa emoción, un impacto indeleble contenido en los densos, contundentes versos que siguen sonando nuevos y vigentes a casi 100 años de sus primeras ediciones.

Para el especialista, afrontar la obra de este imprescindible poeta representa, a la vez, un riesgo, un reto y una innegable derrota, que hay que admitir desde el comienzo.

Empecemos por ella: la crítica muy pocas veces logra parafrasear con acierto a los más grandes, especialmente a los poetas, cuya palabra y cuya voz se basta y se sobra para explicarse y, cuando es universal y en cierto sentido atemporal, no necesita glosas para alcanzar su objetivo.

Ungaretti está en el grupo de esos grandes, y el mejor consejo que cualquier crítico debería dar es simplemente animar a su lectura, admitiendo con humildad que es difícil proponer un análisis que añada en verdad algo a unos versos a veces casi perfectos en su trabajada, inmediata identidad. Ninguna introducción a las poesías de Ungaretti logra, casi nunca, aumentar la intensidad de la experiencia de su lectura, o la de la confrontación directa con sus textos breves y cincelados, cuyo mero título tan a menudo encierra ya la clave de su sentido y de su hermosa ambigüedad significativa, como es el caso de la muy conocida «Soldados».

De ahí el riesgo: el riesgo de apesadumbrar la lectura y el contacto

Aurora Conde Muñoz es profesora del Departamento de Filología Italiana de la Universidad Complutense de Madrid. Es especialista en literatura italiana contemporánea. Ha trabajado los temas del espacio, de la otredad y de la fragmentación del yo en los autores y obras de las vanguardias y de la posmodernidad y tiene publicados numerosos ensayos dedicados a estas temáticas en poetas y narradores del XX. Entre ellos destacan los trabajos sobre Pier Paolo Pasolini, Giovanni Pascoli, Salvatore Quasimodo, Antonio Tabucchi, Michelangelo Antonioni. W. G. Sebald.

con estas líricas, capaces de crear con esa *perfección de la palabra*, invocada por otro grande, imágenes imborrables, cuya belleza reside, en parte, justamente en su contenida y aparente ligereza formal, en su calculada y eficaz brevedad, que causa un fulminante impacto casi visual, aspectos textuales todos ellos que soportan mal un comentario crítico excesivo.

Hay además de este, otro riesgo no menor: el de repetir, de un modo u otro, las ideas y observaciones que otros muchos críticos ya han hecho sobre la poética de Ungaretti; siendo necesarias y a menudo esclarecedoras, son también voluminosas, dada la importancia del autor, su centralidad ineludible en el panorama poético del siglo XX, no solo en Italia. Este riesgo es más asumible porque todas esas lecturas críticas que preceden a esta edición se transforman en el fondo de conocimientos que permiten entrar en los textos con instrumentos de comprensión más afilados. Retomar alguno de esos análisis puede ser, a veces, una forma de homenaje a quienes, con acierto, han abierto camino y a cuya lectura sin duda hay que remitir al lector interesado en profundizar en la compleja lírica del italiano.

Estos riesgos son, justamente, los que constituyen el reto mayor, mencionado al principio: el deseo de acompañar esta lectura de Ungaretti con unas palabras que encierren algo de originalidad y, al mismo tiempo, no interfieran en exceso en la experiencia de la lectura directa de su poesía, que es siempre el mejor camino para su comprensión e interiorización más veraces.

Intentaremos pues no interferir demasiado en esa lectura, y por ello estas páginas van a abordar muy someramente algunos aspectos de su obra desde una perspectiva en cierto modo liminal como es la de las escenografías y el sustrato filosófico que enmarcan los dos temas axiales de toda la poesía de Ungaretti: la memoria (expandida en sus correlatos, el tiempo y los espacios) en cuanto proceso de pérdida, y la desolada conciencia de orfandad con la que el poeta, como todo testigo sensible del primer tercio del siglo XX, emprendió la reconstrucción y búsqueda de una identidad, personal y colectiva, que se tambaleaba y deshacía como una estatuilla de yeso, junto al resto de las otras grandes creencias y certidumbres.

Pese a sustanciales variantes de tipo sobre todo formal, Ungaretti no abandonó nunca estos ejes que se instituyen ya desde su primera producción, *L'Allegria* de 1916, y que atraviesan toda su obra, incluso en los momentos en los que ésta intensifica y concentra la experiencia del dolor, biográficamente experimentado, hacia vertientes más íntimas.

Para Ungaretti, como para tantos otros representantes de las vanguardias de comienzos del pasado siglo, la orfandad no era solo la existencial, derivada de la simbólica “muerte de Dios” de amplios y ramificados sentidos, sino la de la propia expresión poética, y de su extenuada forma. Ungaretti, poeta profundamente italiano, se forma en París, ciudad en la que vivió durante los años de juventud, años activamente integrado en el mundo intelectual y artístico francés de los comienzos del XX. Profundo conocedor y en parte heredero de Mallarmé, amigo de la generación lírica que surge a la sombra gigantesca de éste, Ungaretti aprende en Francia todo el sentido de esa doble orfandad con la que el siglo afrontaba un vacío que era existencial y a la par, estético. Sus versos, desde el comienzo, unen en efecto a la desasosegante expresión de fragilidad y soledad, la lacerante búsqueda de una renovación del lenguaje, que en él genera la calculada y escueta brevedad de su forma. Sus versos son fulminaciones, relámpagos de angustia que van tejiendo una arquitectura textual fragmentada, dolorida, que señala simbólicamente la balbuciente conciencia de soledad del yo, reflejada en la dificultad de la expresión.

La gran crisis existencial y estética llegó también a Italia y fue recogida y expresada por otras voces líricas, mucho más vehementes en la búsqueda de renovación, como es el caso, por ejemplo, del Futurismo. A posturas tan radicales y a la vez tan declamatorias y ruidosas, Ungaretti opuso una alternativa tácita, reivindicando el silencio como núcleo del verso, un vacío, también gráfico que simboliza el gran espacio que se interpone entre la conciencia, escritural y existencial, y la voz. Tal vez por ello sus versos, como los de los otros Herméticos, son aún válidos y suenan aún nuevos también en sus formas, depuradas de toda ampulosidad retórica, de todo exceso declamatorio, de toda superficialidad ornamental. Y en ello, como en otras muchas cosas, se descubre de nuevo la larga sombra de Mallarmé, y del clima lírico y estético francés, surgido del naufragio de todos los modelos de la modernidad y que apuntaba a la disolución y a la renovación más radicales, pero también más profundas, de todas las formas, asuntos de los que sin duda Ungaretti pudo hablar con sus amigos: Braque, Picasso, Jacob... y, destacado entre ellos, Apollinaire.

Además de esas amistades, Ungaretti conoció y estudió en los años parisinos el pensamiento y las propuestas de algunos de los más influyentes pensadores del momento, entre ellos las de Henry Bergson, a cuyas clases

el poeta asistió con regularidad. Es el propio Ungaretti quien afirmará en varias ocasiones que su poesía tenía “un grande debito”, una gran deuda con la filosofía del francés, objeto de su interés y atención a lo largo de toda su vida, a menudo citado entre líneas, y a quien dedicó un ensayo monográfico, hoy contenido en la sección «Saggi e Interventi» de *Vita di un Uomo*.

Bergson es el padre de dos nociones extraordinariamente contemporáneas en relación a la memoria y al tiempo, ambas de evidente y sustancial influencia y calado estético y literario, como demuestra, entre otros muchos posibles ejemplos, la tantas veces señalada semejanza entre el pensamiento bergsonianos y la obra de Proust. Ungaretti conoció de primera mano las teorías de Bergson y fue atento lector y comentarista de la *Recherche*, hasta el punto que ese texto, tan aparentemente alejado de la poética del italiano, podría sin duda apuntarse como uno de sus más remotos pero sólidos sustratos.

En 1912, año en el que Ungaretti llega a París, Bergson era ya catedrático del Collège de France y había publicado sus obras más famosas, una de las cuales le había otorgado una extraordinaria popularidad: *Materia y memoria* de 1896 seguida por otras, entre ellas su trabajo más sistemático y sólido, *La evolución creadora* de 1907.

Bergson ya había establecido también la base de su más célebre teoría, la del tiempo de la conciencia entendido como duración, en la que pasado y futuro se funden en esa conciencia que los consolida en el presente, como un continuo fluir, semejante al movimiento de mar, en el que cada instante es distinto, irreversible y nuevo. Es el tiempo psicológico e interno del sujeto, un tiempo dinámico, en duración, fugitivo e irrepitable, muy distinto al mecánico y cuantificable de la física, y estrechamente relacionado con los procesos de la memoria. El yo conserva, a través de la memoria, una huella de su propio pasado, pero en este nunca dos momentos son repetibles de forma idéntica (como puede pasar en un experimento físico, por ejemplo). La memoria conserva la totalidad de esas huellas, informes y vagas que coinciden con la conciencia misma, la zona más profunda y al mismo tiempo más lejana y fragmentada del yo. Esta memoria/conciencia se diferencia del recuerdo, es decir, de aquellas experiencias muy concretas que a lo largo de nuestra vida seleccionamos voluntariamente, y que son sustancialmente pocas, y por ello no colman ni coinciden con esa otra amplia memoria espiritual, que es la que de verdad identifica al yo y que es, en buena medida, irrecuperable. Esa es una de las tragedias del

ser, condenado a una continua búsqueda de su huidiza identidad.

Es el recuerdo, las imágenes que el yo selecciona del pasado, el que orienta, pero no agota ni colma, la percepción que tenemos de nosotros mismos y de lo otro, en el presente. Memoria y percepción se identifican respectivamente con conciencia y cuerpo y “todo –dice Bergson– debe acontecer como si una memoria independiente recogiera todas las imágenes a lo largo del transcurso del tiempo conforme estas se van produciendo, y como si nuestro cuerpo, y aquello que lo rodea, fuera una de estas imágenes; la última de ellas es la que se obtiene a cada momento efectuando un corte transversal en el devenir general”. La memoria funde en una totalidad la vida ya vivida, mientras que la percepción en cambio, lo hace de momentos concretos, aislados de esa unidad en duración que es la conciencia. La percepción, o el recuerdo, no es más que una selección que permite a la inteligencia observar lo otro a través de esos cortes en la duración; es como una película que fijara algunos momentos, sin interrumpir su movimiento pero en cierto modo obviándolo. Para Bergson, la existencia es como una ola formada en un río, que se propaga desde un centro y se arresta en los límites. Para el filósofo, adscrito a la corriente vitalista de su época, solo la humanidad logra superar el “obstáculo que impide la propagación de esa ola.”¹

Estas, muy someramente reducidas, son las ideas esenciales de la filosofía de Bergson que Ungaretti escuchó y, a tenor de lo que expresan sus propios versos, hizo en buena medida, suyas. Es a través de estas indicaciones y de estos marcos filosóficos, tan fuertemente relacionados con los aspectos existenciales y vivenciales del sujeto contemporáneo, como se puede desentrañar una de las temáticas más centrales de la obra de Ungaretti y ampliar el valor de algunos de sus símbolos más recurrentes.

Para el poeta, al contrario de lo que concluirá el sustancial optimismo del pensamiento de Bergson, la tragedia del ser contemporáneo reside justamente en su conciencia de fuga del tiempo, que proyecta la vida como un proceso de continua pérdida y revela la incapacidad del ser de recu-

¹ Todas las citas de Bergson están libremente extraídas de la más conocida de las obras del filósofo, publicada en 1896: *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Editorial Cactus, 2006.

perar esa conciencia absoluta y total, de franquear ese obstáculo representado por unos límites implícitos a la existencia misma y que Bergson juzga, en cambio, superables. Para Ungaretti, los recuerdos del pasado, generalmente desencadenados por imágenes del presente, son retazos sorudos y rotos, se yerguen como símbolos que expresan lo absoluto de la soledad y de la profunda confusión y fragilidad ontológica del ser.

No hay que olvidar, naturalmente, que Ungaretti empieza a escribir en los primeros años del siglo XX, que vive las tremendas experiencias de la gran crisis, de la Primera Guerra Mundial, y que percibe con una sensibilidad intelectual extraordinaria la profunda conmoción que el mundo iba a atravesar a partir de ese momento.

El sujeto ungarettiano, cercano y contemporáneo, es aquel que debe afrontar una soledad que va más allá de lo cósmico, o religioso, porque afecta a la propia, desarraigada identidad, a la balbuciente e incompleta travesía que representa la vida en el interminable proceso de reconocimiento del yo respecto de sí mismo. Incapaz de reconocerse como unidad, roto en los mil espejos que la otredad le devuelve y revela, el yo contemporáneo busca trágicamente unos anclajes existenciales que den sentido a la existencia. Ungaretti hará del dolor, y de sus espacios y geografías, el único elemento constante y común entre el yo y lo otro, un dolor universal, presente y continuo, que da una trágica conciencia de duración a la propia vida (*la mia squallida vita / si estende...*) que en sus versos intenta una desesperada, y fracasada, confrontación con algún momento del pasado a la búsqueda de alguna isla de felicidad que permita al yo náufrago obtener momentos de quietud y paz.

Todo ello es rastreable con mayor evidencia en su primera obra, *L'Allegria* (1914-1919),² cuyas cinco secciones pueden entenderse como trasposiciones poéticas de los cuatro ejes del pensamiento de Bergson: duración/recuerdo, memoria/conciencia y son, a la vez, la demostración de la postura más radicalmente negativa del poeta.

En esta primera obra, Ungaretti va a la búsqueda de una unidad del yo, de una identidad profunda y en cierto modo fija y estable que rescate

² Todas las citas de las líricas de Ungaretti están extraídas de: *Vita di un Uomo. Tutte le Poesie*, Arnoldo Mondadori Editore, 1992. Junto a los versos se señala el título del poema y la fecha de composición.

la existencia de la inestable y trágica fragilidad que el ser contemporáneo reconoce como su condición (*Nell'aria spasimante/ involontaria rivolta/ dell'uomo presente alla sua/ fragilità*;^a «Fratelli», 1916). Ese reconocimiento es el centro de su dolor (*attonimento in una gita folle [...] che se va in fumo*,^b «Melanconia», 1916), metaforizado a menudo en estos primeros versos del poeta, a través de la experiencia de la guerra, biográficamente experimentada y vivida, y de su dura fisicidad que induce al recuerdo y, a través de este, a la conciencia (*sono lontano colla mia memoria / dietro a queste vite perse*,^c «Risvegli», 1916).

En *L'Allegria*, Ungaretti, como hemos dicho, establece la búsqueda de ese pasado que de algún modo pueda compensar el dolor presente, a través de una forma de oposición dialógica entre la irrefrenable y huidiza duración del tiempo del sujeto, y los quiebras que el recuerdo establece sobre este, reforzando el dolor de las pérdidas, de la vanidad del pasado en relación al presente solitario y desgarrador del sujeto. Estas oposiciones son, muy a menudo, construidas sobre referencias de tipo espacial, todas ellas de alta carga simbólica, que se repiten en idéntica función a lo largo del poemario. Lo líquido y fluido (especialmente el mar y los ríos) representan en el poeta la conciencia espiritual, esa intuición de unidad que Bergson coloca como distintiva y propia del ser y que Ungaretti equipara a los pocos, huidizos e inaferrables, momentos de plenitud del yo, incluso cuando esta intuición se revela como dura conciencia de fracaso: *col mare/ mi sono fatto/ una bara / di freschezza*,^d «Universo», 1916.

El elemento líquido, la acuosidad, es, a veces, transformada en inmóviles y reflectantes espejos (*un occhio di stelle / ci spia da quello stagno / e filtra la sua benedizione ghiacciata / su questo acquario / di sonnambula noia*,^e «In Galleria» 1914-15), otras invocados como tales, casi pidiendo esa solidificación del fluir *Tornate antichi specchi / voi lembi celati d'acqua [...]*,^f «Popolo», 1914-15).

^a *En el aire espasmódico / involuntaria rebelión / del hombre presente a su fragilidad* (trad. Oreste Frattoni).

^b *Aturdimiento / en loco remolino [...] que se deshace en humo.*

^c *Estoy lejos con mi memoria / detrás de esas vidas perdidas.*

^d *Con el mar / me he becho / un ataúd / de frescura.*

^e *Un ojo de estrellas / nos espía desde aquel estanque / y filtra su helada bendición / dentro de este acuario / de aburrimiento sonámbulo.*

^f *Volved antiguos espejos/ ob vosotros bordes escondidos de agua [...].*

Lo líquido y los paisajes relacionados con este concepto son el espacio más acorde y adherente al tiempo en duración de la conciencia, y acompañan sus momentos expansivos e intuitivos. Del mismo modo, la tierra, los objetos y el propio cuerpo se unen al recuerdo perceptivo, el más duro e instantáneo, el más vinculado al presente trágico, que se interpone y limita la expansiva y dinámica unidad. A menudo, esta tensión es propuesta dentro de un mismo poema, llevando al extremo la dualidad conciencia/recuerdo, fisicidad/espíritu, presente/pasado. Valgan como ejemplo los versos del poema «Fase d'Oriente», de 1916: *Nel molle giro di un sorriso / ci sentiamo legare da un turbina / di germogli di desiderio / Ci vendemmia il sole / Chiudiamo gli occhi / per vedere nuotare in un lago infinite promesse / Ci rinveniamo a marcare la terra / con questo corpo / che ora troppo ci pesa.*^g

Poemas semejantes al citado ejemplifican esa tensión dialógica entre el pasado perdido y el presente que se debate y desgasta en el anhelo de recuperarlo. Las fulguraciones de ese pasado llegan en Ungaretti a través de objetos repetitivos y fuertemente simbólicos, asociados, como ha sido a menudo y acertadamente notado, con las imágenes de su primera infancia vivida en Alejandría. El sol, la luz, la blancura deslumbrante, algunos elementos de fuerte poder evocador (naranjas, palmeras...), y el mar, asociado con la imagen del desierto, conformarán esas otras geografías del pasado, redundando en la fugacidad e inconsistencia del recuerdo (*Il tempo è muto*), marcando la deriva hacia la nada de ese pasado evanescente: *I ricordi, [...] echi brevi protatti, / senza voce echi degli addii / a minuti che parvero felici...*,^h «I Ricordi», 1944.

Pero la dominante conciencia de duración no es resuelta en los poemas solo con el recurso a apoyaturas espaciales, sino conscientemente marcada en el plano significativo.

En *L'Allegria* las soluciones léxicas, semánticas y —muy señaladamente— las sutiles paráfrasis verbales, van tejiendo una doble oposición entre duración e instantaneidad como fijación fragmentada en el presente. La

^g *En el blando giro de una sonrisa / nos sentimos atar por un torbellino / de brotes de deseo // El sol nos vendimia // Cerramos los ojos / para ver nadar en un lago / infinitas promesas // De vuelta nos encontramos marcando la tierra / que ahora nos pesa demasiado / con este cuerpo.*

^h *Lo recuerdos, [...], / Breves ecos prolongados, / Ecos sin voz de los adioses / A minutos que parecieron felices* (Trad. Carlos Vitale).

conciencia apunta a la duración, y el instante limita y fosiliza ese desgarrador esfuerzo. Los ejemplos son continuados y múltiples y señalamos algunos de modo aleatorio, proponiendo al lector su búsqueda contextual en los textos.

Entre los recursos más utilizados por el poeta, destaca el uso de tiempos verbales en infinitivo cuando se apela a la duración y suspensión temporal (*Morire come le allodole assetate / [...] ma non vivere di lamento [...]*),ⁱ «Agonia», 1914-15), frente al uso del presente o pretérito compuesto cuando irrumpe la imagen material, contingente y fija: *Ha bisogno di qualche ristoro / il mio buio cuore disperso / [...] reggo il mio cuore / che s'icaverna / e schianta e rintrona / come un proiettile / nella pianura [...]* ¡«Perché?», 1915-16).

La disyuntiva entre la intuición de la conciencia, su saberse unidad en perpetua transformación y en permanente y mutable duración, y la limitación de la experiencia contingente, lejos de resolverse en una forma de equilibrio del ser, arrojará en las obras posteriores a *L'Allegria* resultados cada vez más desolados.

El dolor, aderezado a lo largo de la vida del poeta por duras experiencias personales, se transforma en la única certidumbre del presente, consolida la certeza de fracaso, la incapacidad de recuperación de la esencia del pasado y de lo que perteneció al pasado (los muertos, por ejemplo, la más contundente entre las pérdidas) y por lo tanto la insuficiencia irremediable de la memoria que sustenta la identidad y a través de ella la conciencia de la vida. La desolación de la profunda soledad del yo, su desesperado anhelo de hallar un anclaje a esa *gita folle*, la enloquecida errancia con la que comienza el devenir existencial, se revela como fracaso y engaño y adquiere un matiz de experiencia vivencial, que hace más desolador su sentido: *le usate strade / -folli i miei passi come d'automa- [...]*

La ira sorda, desesperada, con la que Ungaretti a menudo propone esta trágica conclusión hace de su voz poética una voz reconocible y cercana, nos permite compartir y entender su grito. *Il Dolore*,³ el poemario que recoge las poesías compuestas entre 1937 y 1946, es uno de los textos

ⁱ *Morir como las alondras sedientas/[...] Pero no vivir del lamento* (trad. O. F.).

^j *Necesita un descanso / mi oscuro corazón disperso / [...] Sostengo mi corazón / que se encaverna / y se quiebra y retumba / como un proyectil / en la llanura* (trad. O. F.).

³ G. Ungaretti: *Vita di un Uomo*, cit, pp.197-238

de mayor intensidad y explícita remisión al problema del tiempo, de la existencia como proceso de irreducible pérdida (*Tutto ho perduto*, y *Il tempo è muto* se titulan dos de sus secciones más significativas), y en sus poesías todos los temas ya planteados en *L'Allegria* y *Sentimento del Tempo* se intensifican y exasperan. De nuevo la apoyatura simbólica sobre el paisaje y el espacio domina la solución de la mayoría de los poemas, mientras que la forma métrica cambia levemente. El cerrado, puramente hermético verso “de bolillos” del primer poemario, cede en *Il Dolore* a formas más discursivas y, en cierto modo, clarificadoras, reforzando la conciencia de trágico y sordo monólogo del yo frente a sus propios, inconexos, fragmentos.

La culminación de esta derrota es contenida en uno de los poemas que más directamente se relacionan con el tema de la memoria: el célebre y ya citado «I Ricordi», que da título a la sección de *Il Dolore* que contiene los textos escritos entre 1942 y 1946.

Remitimos al lector a su lectura íntegra, esclarecedora sin duda respecto de la postura de Ungaretti y sobre todo del nuevo tono de su desolación, expresada con la contundencia de la convicción y que casi glosa las teorías bergsonianas, oponiendo una vez más a la inmensidad de la conciencia, el fracaso del instante, y por tanto de la única experiencia recordable del ser: *I ricordi, un inutile infinito, / ma soli e uniti contro il mare, intatto / in mezzo a rantoli infiniti... // Il mare, / voce d'una grandezza libera, / ma innocenza nemica dei ricordi, / rapido a cancellare le orme dolci / d'un pensiero fedele...*^k

El trazado espacial, en éste como en otros poemas de *Il Dolore*, matiza y rompe el dominio del paisaje líquido, tan nitidamente perceptible en *L'Allegria*; en sus poemas se filtran imágenes muy vinculadas a la naturaleza, con otras, de mayor intensidad en el uso y en el efecto, referidas al campo semántico y simbólico de la muerte (tumbas, ceniza, tierra, nocturnidad...) como es de esperar en un poemario que coloca centralmente una de las tragedias personales de Ungaretti. El dolor adquiere una fisicidad, y una contundencia que, por otra parte, renueva el espacio simbólico,

^k *Los recuerdos, un inútil infinito, / Pero solos y unidos contra el mar, intacto / En medio de estertores sin fin.. // El mar, / Voz de una inmensidad libre, / Pero inocencia enemiga en los recuerdos, Rápido en borrar las dulces huellas / De un pensamiento fiel...* (Trad. C. V.).

cada vez más claramente identificado con el vacío, como demuestran estos versos y la mayoría de estos poemas, en los que emerge un espacio sin fondo y sin marcas que lo hagan reconocible, desprovisto y desnudado de toda contextualidad, surgido del huidizo —y a la vez insoslayable— paisaje interior del más oculto yo, un desierto del que surgen sombras informes, barridas por el viento, como se recoge en la magnífica «Terra», de 1946.

El lector recorrerá a lo largo de su lectura de Ungaretti un camino difícil y a la vez intenso y extraordinariamente hermoso, desde la perspectiva estrictamente lírica, hacia el descubrimiento del dolor, la condición del ser, *el sentimiento del tiempo* como inexorable tránsito hacia la muerte. Los versos de Ungaretti no minimizan ese proceso, no esconden la fuerza poderosa del dolor de la existencia, ni consuelan respecto de la valoración final que apunta al fracaso y al absurdo de la existencia. Su único consuelo, y no es poco, está implícito en su belleza formal, en esa forma precisa e impactante, con la que el poema ordena la angustia y, al hacerlo, sigue brindándonos apoyos para una reflexión que es aún un camino.

Sus geografías, sus paisajes y los espacios de sus recuerdos son aún válidos hoy, y su desolada pero incesante búsqueda de una isla que nos proteja y nos cobije en el inmenso y oscuro mar de la existencia no deja de ser el ejemplo más valioso de una de las formas para oponerse a ese mal del vivir, que otro gran poeta, Montale, también señalaba como constante ineludible de la vida.

Ungaretti nunca cesó en esa búsqueda y en sus composiciones ya maduras, pese al balance deficitario de esos múltiples intentos, su palabra revela el juego de la existencia en su única, posible solución que es a la vez parte de su belleza, y no olvida, ya adulta y madura, la lección aprendida de Bergson, posible consuelo del dolor absoluto: *agglutinati all'oggi / i giorni del passato / e gli altri che verranno. // Per anni e lungo secoli / ogni attimo sorpresa / nel sapere che ancora siamo in vita, / che scorre sempre come sempre il vivere, / dono e pena inattesi [...]*¹ «Ultimi cori per la terra promessa», 1952-60.⁴

⁴ Ungaretti: *Vita di un Uomo*, cit., «Il Taccuino del Vecchio» pp. 271-286.

¹ *Cumulados al hoy / Los días del pasado / Y los que han de venir. // Por años y por siglos / Cada instante sorpresa / De saber que seguimos aún en vida, / Que el vivir fluye siempre como siempre, / Don y pena impensados...* (Trad. Tomás Segovia).



UNGARETTI I MONTALE: ANGOIXA PEL NO-RES I NOSTÀLGIA DE L'ABSOLUT

ERNESTO LIVORNI

Considerats pols oposats de l'Hermetisme, Ungaretti i Montale constitueixen bons exemples dels diferents camins que els poetes hermetics van seguir en la seva cerca de l'Absolut. Alguns poemes dels seus respectius primers llibres són molt reveladors de les seves diferents actituds. Prendré en consideració les següents composicions de *El port sepultat* (1916), d'Ungaretti, titulat després *L'alegria*: «Etern», «El port sepultat» i «Comiat», i els compararé amb els següents poemes d'*Ossos de sípia* (1925, 1928), de Montale: «*In limine*», «*Merigiare pallido e assorto*» («Sestejar, esbalaït i absort») i «*Forse un mattino andando in un'aria di vetro*» («Potser un matí, caminant en un aire de vidre»)¹. Sostinc que tots dos poetes comparteixen una noció de l'Absolut com a no-res, una idea central en la seva concepció de la poesia. Tanmateix, la seva postura ètica i filosòfica es regeix per l'acceptació o el rebuig de les ja esmentades metàfores del viatge per mar, el naufragi i l'illa.

¹ Segueixo les traduccions de Jordi Domènech, en el cas d'Ungaretti (*L'alegria*, Edicions del Mall, Barcelona, 1985); en el de Montale, la traducció és meua, a partir de la versió dels poemes de Fabio Morábito (*Poesia completa*, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2006). [Nota del traductor].

Ernesto Livorni és professor de Llengua i Literatura Italianes, i de Literatura Comparada, a la Universitat de Wisconsin-Madison. Les seves publicacions acadèmiques inclouen *Avanguardia e tradizione: Ezra Pound e Giuseppe Ungaretti* (1998) i *T. S. Eliot, Montale e la modernità dantesca* (en preparació). Ha traduït a l'italià i editat *Cave-Birds: Un dramma alchemico della caverna* (2001), de Ted Hughes. Ha publicat articles en italià i en anglès sobre literatura italiana medieval, moderna i contemporània, literatura anglesa i americana, literatura italo-americana i literatura comparada. Livorni és l'editor fundador de *L'ANELLO che non tiene: Journal of Modern Italian Literature*. També ha publicat tres llibres de poesia: *Prospettiche illusioni (1977-1983)* (1987), *Nel libro che ti diedi. Sonetti (1985-1986)* (1998) i *L'America dei Padri* (2005).

«Etern», d'Ungaretti, i «*In limine*», de Montale

«Etern», d'Ungaretti, i «*In limine*», de Montale, situats al principi dels seus respectius poemaris, són peces programàtiques, manifestes del concepte de poesia de cada autor. La disposició fragmentària, que evidentment caracteritza el text d'Ungaretti, el transforma en una expressió gràfica del que el poema afirma: *l'inesprimibile nulla* capturada *tra un fiore colto e l'altro donato* és l'«Etern» del títol, l'Absolut, que fluctua entre les reflexions filosòfiques de Bergson de les dècades anteriors a la Primera Guerra Mundial i la temptació nihilista. La “nulla” és la Poesia, la màgia de la qual rau en el procés alquímic que condueix d'un poema a un altre, segons una molt antiga i popular interpretació de la flor metafòrica en qüestió. Poesia i Silenci, Eternitat (Absolut) i fragment són el mateix, per tal com el text flota un instant en la pàgina en blanc abans d'enfonsar-se, una altra vegada, en el mar del silenci.

La poesia d'Ungaretti se submergeix en el viatge metafòric, fins i tot reconeixent la impossibilitat de la cerca (*l'inesprimibile nulla*), perquè, per a aquest poeta, la cerca mateixa és la resposta immediata a la pregunta de l'ésser. Ungaretti elabora el seu discurs poètic movent-se entre l'efímer de la immanència i l'etern de la transcendència, conscient que és impossible conquerir l'Absolut, i, malgrat això, convençut que l'Absolut habita en els intersticis de l'existència.

«*In limine*», de Montale, situa el lector en un context molt diferent: és un lloc ben definit, on el que canvia es el valor del lloc mateix, determinat per la presència o l'absència del vent, la força rejuvenidora. El lloc és una presó per al jo líric, car la salvació només s'atorga a un desconegut i anònim “tu”. No obstant, s'entén que les transformacions d'*aquesta solitària franja de terra* són possibles únicament perquè es converteix en *un gresol*, en el qual el procés alquímic no requereix cap element ni metall, llevat del gresol mateix, amb l'ajuda de la veu del vent, que el remou. A més, la darrera estrofa constitueix una invitació al viatge que el jo líric adreça al tu en qüestió: *una malla trencada en la xarxa*, necessària per emprendre la travessia, suggereix, així mateix, la dimensió submarina, la transformació dels dos actors de l'escena en sengles peixos, un d'ells dispostat a sacrificar-se per salvar l'altre.

Aquest poema inaugural de Montale revela fins a quin punt el jo líric és conscient de la naturalesa redemptora de la cerca (*busca una malla*

trencada en la xarxa), encara que no pugui dur-la a terme. Hi ha una valoració negativa de l'Absolut i de la possibilitat d'assolir-lo: en un altre poema del mateix llibre *Non chiederci la parola che squadri da ogni lato* (*No ens demanis la paraula que de bat a bat exhibeixi*), el jo líric clou la breu composició amb la següent afirmació: *Codesto solto oggi possiamo dirti: / ciò che non siamo, ciò che non vogliamo* (*Només això podem dir-te avui: / el que no som, el que no volem*). Montale s'identifica com un poeta interessat en la metafísica; tanmateix, la seva aproximació metafísica és la pròpia de la teologia negativa, centrada en la definició d'allò que l'Absolut *no* és, i *no* pas en la d'allò que és.

«El port sepultat», d'Ungaretti, i «Sestejar, esbalaït i absorbt», de Montale

Ungaretti s'embarca en el viatge per mar, però la seva travessia no és necessàriament una experiència en la superfície fluïda: si en «Alegria de naufragis» admet que el naufragi és la fi ineluctable de la cerca, a la qual segueix una nova cerca, en altres poemes subratlla l'impuls vertical del viatge. En «El port sepultat», aquesta verticalitat invita el jo del poeta a transformar-se en un nou Orfeu i submergir-se en l'abisme marí per tal de retornar a la superfície i espargir els seus cants. L'únic que li queda al poeta i profeta és, un altre cop, *quel nulla / d'inesauribile segreto*. El do de la poesia posa el poeta i el receptor en contacte amb l'abisme de l'Absolut; no obstant, no pot sadollar la seva set de coneixement. El poeta experimenta la nostàlgia de l'Absolut i es condemna a repetir el viatge fins a les profunditats marines. Només posseeix el no-res, que, tanmateix, és l'essència de l'Absolut: és inexhaurible i, més important encara, és un secret. Aquest terme immediatament suggereix que la poesia és un codi xifrat, accessible només als iniciats que disposen de la clau per desxifrar-lo i penetrar en el seu reialme. En aquest context particular, resulta interessant considerar l'etimologia de “secret”: hi ha una condició inherent a aquest no-res que no pot dissoldre's, que està destinada a romandre irresolta, un misteri, per moltes vegades que s'intenti desvetllar.

El poema de Montale que situo al costat del d'Ungaretti és «Sestejar, esbalaït i absorbt». Aquesta composició, que és la primera escrita d'*Ossos de sípia*, ja conté el paisatge que es repeteix a «*In limine*». No obstant, en els darrers versos de «Sestejar...» el paisatge es reconeix com una al·legoria de

l'existència: s'hi observa una separació ineluctable entre *il palpitare / lontano di scaglie di mare i un rovente muro d'orto*, en el qual el jo està atrapat i del qual no pot escapar-se. El jo, doncs, reconeix inequívocament la vida i els seus treballs com quelcom separat de qualsevol Absolut transcendent, materialitzat aquí en la metàfora del mar que, des de Dant fins a Leopardi, encarna *il mar dell'essere*, l'infinit. El mur és una pantalla que impedeix qualsevol contacte entre la immanència i la transcendència, qualsevol possibilitat de conèixer el que, per definició, es troba lluny i destinat a romandre aliè al jo i més enllà de la seva esfera de comprensió. El vel de Maia no pot retirar-se, i el jo només intueix una experiència de vida que, en descartar qualsevol comprensió del que hi ha a l'altre costat del mur, queda impregnada d'una trista meravella: *sentire con triste meraviglia*.

«Comiat», d'Ungaretti, i «Forse un mattino andando in un'aria di vetro», de Montale

Força diferent és el sentit de la meravella que Ungaretti consigna en «Comiat», un poema que es va titular així el 1942, substituint el títol de 1916, «Poesia», que, al seu torn, va ser eliminat en l'edició de 1923. De fet, la poesia és *la limpida meraviglia / di un delirante fermento* (*la limpida meravella / d'un ferment delirant*), segons una imatge oximorònica que aspira a reconciliar l'ebullició incontrolable del procés imprevist de la inspiració amb l'esbalaiment cristal·lí que la poesia comunica a l'audiència. Però, abans d'arribar al darrer estadi, la poesia s'identifica amb altres elements essencials: *poesia / è il mondo l'umanità / la propria vita / fioriti dalla parola* (*poesia / és el món la humanitat / la pròpia vida / florits de la paraula*). La destil·lació que és la poesia es mou i retorna als seus elements bàsics, que són els d'una percepció efímera i immanent del món, entès individualment i universalment. Més important encara, la meravella a què es refereix Ungaretti és la que il·lumina la cerca de la paraula, que no només té èxit, almenys algunes vegades, sinó que és cisellada de forma que reconcilia el jo amb l'Absolut. De fet, el descobriment de la paraula poètica implica la identificació del silenci i la vida (tots dos amb el suport de l'adjectiu possessiu) mitjançant la comparació: és la paraula que no solament es troba en l'abisme, com es diu a «El port sepolc», sinó que és l'abisme; és la paraula que rau en el silenci, més que no pas en la negació del silenci; és la paraula, en fi, que deixa cicatrius a la vida, que la marca i li dona significat, tot

identificant-la amb l'abisme que no és, però que, paradoxalment, acaba contenint, en abastar la paraula poètica.

Una atmosfera cristal·lina sembla impregnar el poema de Montale «Potser un matí, caminant en un aire de vidre». No obstant, aviat esbrinem que “el miracle” que “es complirà” és la negació de la realitat amb l’afirmació suprema del “no-res”. En una inversió irònica del mite platònic de la caverna, el jo gaudirà del privilegi que no tenen *els homes que no miren enrere*: el vel de Maia es retirarà, per descobrir que no amaga res. L’Absolut apareixerà en la seva terrorífica perspectiva de vacuïtat i buidor. El que tranquil·litza el jo és que aquest moment visionari i utòpic del futur serà només això: un moment. Després, la pantalla de les aparences de la realitat tornarà, amb les seves aparicions espectrals (*arbres cases turons*), *per a l’engany de sempre*. El jo és també un profeta; ell també *se n’anirà en silenci / entre els homes que no miren enrere, amb el meu secret*: és un profeta menor, un que no creu que es pugui lliurar el missatge de la veritat al món, un que rep la visió, però que nega el coneixement com una opció compartida.

En conclusió, Ungaretti i Montale mostren dues cares diferents, i a vegades oposades, de l’Hermetisme. Tots dos responen a la crida d’una poesia que doni solució a la pregunta fonamental de l’èsser, però assumint actituds i poètiques diferents. Ungaretti creu fermament que la poesia permet dur a terme la necessària cerca de l’Absolut. A més, per a Ungaretti, l’Absolut es troba en aquest viatge metafòric, que representa l’experiència de la vida. La paraula i el silenci no s’oposen, sinó que la paraula pronuncia el silenci, obrint la possibilitat de dir el que no es podria dir altrament. Per fer-ho, el poeta ha de decantar la paraula en un delicat procés de destil·lació, mitjançant el qual el llenguatge es purifiqui de tot residu d’existència i ofereixi la visió incontaminada de l’Absolut que és la poesia, encara que preservant l’origen del seu esdevenir. En aquest sentit, es pot dir que la poesia d’Ungaretti és vitalista, àdhuc fins a l’exageració: especialment en «Comiat», el risc de la teoria de Gentile de l’Esperit com a pur acte està en joc: de fet, igual que Gentile manté, en la seva teoria, que la consciència d’un mateix es troba en l’origen del coneixement de l’Absolut, en el poema d’Ungaretti únicament el jo és responsable de la cerca reeixida de la paraula i de la connexió de la identitat del poeta amb l’experiència col·lectiva. D’altra banda, Montale segueix, més cautelosament, una aproximació immanentista i agnòstica, tot limitant-se a observar la

realitat tal com és i evitant qualsevol afirmació metafísica del que oculta. Montale mai nega l'Absolut, però li interessa afirmar-lo amb el que no és: evidentment, una posició arriscada, que pot conduir al nihilisme i l'escepticisme. En aquest sentit, no obstant, la poesia de Montale se salva amb la dialèctica dels distints de Croce: el poeta comparteix la convicció del filòsof que la poesia ha de comunicar mitjançant imatges un estat mental, per tal de guanyar valor teòric, però també creu en la separació entre immanència i transcendència.

Els poetes hermètics, com hem il·lustrat amb els exemples d'Ungaretti i de Montale, fan de la seva poesia la veritable qüestió de l'ésser, tot desafiant la tasca metafísica, encara que proposen solucions diferents per a la cerca de l'Absolut. Les respectives solucions troben la seva base històrica en les diferents branques del Neidealisme que Croce i Gentile van desenvolupar a Itàlia en la primera meitat del segle XX, i tenen també en compte les obres inicials de l'Hermetisme, per vincular la seva paraula poètica a una plena comprensió de la paraula visionària que s'hi exposa.

[Traducció d'Eduardo Moga]

UN ITALIÀ DE NOSTÀLGIA

MARIA ANTONIETTA TERZOLI

Nascut l'any 1888 a Alexandria d'Egipte, fill d'emigrats luquesos, alumne d'una escola de llengua francesa (l'École Suisse Jacob) i estudiant a la Sorbona entre el 1912 i el 1914, Ungaretti és un escriptor dividit entre moltes cultures. Com a mínim fins a la seva anada cap a París, als vint-i-quatre anys, l'italià parlat a casa és en competència contínua amb l'àrab, que parlava a la perfecció, tal com declarà molts anys més tard,¹ i sobretot amb el francès, llengua de l'escola i dels companys de joc. És simptomàtic que la primera poesia que va escriure fos un sonet en francès,² composició

¹ Cfr. “Em va dir alguna cosa en llengua àrab; això em va sorprendre i va fer que preguntés: –també parla àrab, professor?– Ara el parlo malament, com pot veure –va respondre tot somrient– fa més de quaranta anys que no parlo àrab; abans el parlava perfectament” (I. I. Naouri, *Ungaretti nel mondo arabo*, a *Atti del Convegno Internazionale su Giuseppe Ungaretti*, a cura de C. Bo, M. Petrucciani, M. Bruscia, M.C. Angelini, E. Cardone, D. Rossi, Edizioni 4 venti, Urbino, 1981, II, pp. 1227-33, cit. A p. 1232).

² Cfr. L. Rebay, *Le origini della poesia di Giuseppe Ungaretti*, pròleg de G. Prezzolini, Roma, Edizioni Storia e Letteratura, Roma, 1962, pp. 35-36.

Maria Antonietta Terzoli ha exercit la docència a les universitats de Ginebra i de Zuric. Des del 1991 és professora associada de Literatura italiana a la Universitat de Basilea. Ha estudiat autors dels segles xv al xx, de manera especial Piccolomini, Parini, Alfieri, Monti, Foscolo, Leopardi, Ungaretti i Gadda: com a filòloga (edicions crítiques i estudis; filologia d'autor) i com a intèrpret del text literari i de les seves estratificacions culturals, també en clau de literatura comparada. Forma part del comitè científic de nombroses revistes. El 2005 va obtenir el Premi “Moretti” per a la filologia italiana. Des de 2002 dirigeix una recerca sobre els textos de dedicatòria i la revista *Margini* (www.margini.unibas.ch). En aquests moments està preparant el comentari complet del *Pasticciaccio* de C. E. Gadda.

Recullo aquí algunes consideracions ja desenvolupades en l'assaig «Déracinement et nostalgie d'appartenance: le choix d'une identité culturelle chez Foscolo et Ungaretti», publicat a *Chroniques italiennes*, 2000, 61, 1, pp. 147-73.

en la qual la contaminació de cultures s'expressa de manera quasi paradigmàtica en l'adopció d'una forma mètrica característica, per bé que no exclusiva, de la tradició italiana. Ben al contrari del que, després, podem indicar pel que fa a la seva poesia: recurs a formes mètriques lliures, d'ascendència francesa, expressades en italià. La possibilitat d'utilitzar ambdós registres lingüístics, malgrat la tria a favor de l'italià, és evident en textos de 1919 i de 1925, successius al seu èxit com a poeta italià.

El fet que la llengua dels pares fos un dialecte toscà va tenir conseqüències importants en la consciència lingüística d'Ungaretti. Li feia l'efecte que posseïa l'italià, com a mínim com a llengua parlada si bé no com a llengua escrita, quasi com tret d'una pertinença a la vegada cultural i biològica ("garantia de l'espècie", per fer servir paraules seves): "Fins a aquell moment només sabia d'Itàlia allò que en llegia als llibres o que n'havia après a casa o a l'escola. Coneixia Itàlia sobretot perquè parlava italià, perquè tot el que m'estimava era en la meua llengua. No són coses que s'expliquin, la llengua m'era un lligam que em portava fins al bressol dels meus en temps llunyans".³ L'assimilació indeguda entre el dialecte luquès, parlat per emigrants humils poc alfabetitzats, i l'italià escrit –llengua d'altra banda mai artificial i literària– impedeix a Ungaretti una consciència precisa de la pròpia diferència lingüística. Un resultat paradoxal, però comprensible, és una competència perfecta pel que fa a l'escriptura en prosa, que roman també en els escrits de maduresa, i és molt evident en les cartes privades dels anys de joventut, especialment en la correspondència amb Papini entre 1916 i 1921.

Podem recordar per exemple el fet de recórrer a paraules franceses per completar llacunes de frases italianes: "al lloc d'aquella 'camelote' de nacre", "una part rancuniosa de *ratés*", "amb un somriure 'troublant'"⁴ on la inserció és percebuda com a lleugerament arbitrària o esnob, i subratllada per la cursiva o per les cometes. Són fins i tot més interessants els gal·licismes morfològics, lèxics i sintàctics freqüents: des de l'ús del

³ «Notes» a cura de l'Autor i de A. Marianni, a G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura de L. Piccioni, Mondadori, Milà, 1974 (7), pp. 495-584, cit a pp. 508-509.

⁴ Cfr. G. Ungaretti, *Lettere a Giovanni Papini 1915-1948*, a cura di M. A. Terzoli, Introducció de L. Piccioni, Mondadori, Milà, 1988, carta 138, pp. 142-43, cit. a p. 142 (cfr. nota 3); carta 246, pp. 259-61, cit. a p. 260.

prefix *–trans* en lloc de *–tras* (“et semblen menys *transponibil?*”, “*transfusione* lírica de la realitat”, “*transfonderla* en el seu aspecte genu?”),⁵ fins al calc de paraules franceses transportades a l’italià: “L’art d’avui és una transfusió de la realitat: però mai una al·legoria *placcata* (*banyada*) ‘à coté’”, on el mot *placcata* està construït des del mot francès *plaquée*, en el sentit d’“afegit de manera artificial”.⁶ És freqüent –com a confirmació d’una consciència fràgil de les fronteres lingüístiques– el recurs a paraules italianes emprades en un sentit no documentat, usual en canvi en francès: “ens posen només a la sang un *pimento* de desitjos”,⁷ on “pimento” és emprat en sentit figurat com a la frase “Pour assaisonner l’aventure d’un *piment* d’indépendance et d’exotisme” de R. Martin du Gard. Es donen casos fins i tot més evidents d’aquests gal·licismes semàntics, els quals interfereixen amb paraules italianes de significat diferent, com a la frase “pel seu caràcter *romanesco* capaços d’interessar qualsevol públic”,⁸ on el calc del francès *romanesque* –usat al lloc de *romanzesco* (novel·lesc) per indicar una modalitat narrativa– crea una interferència, fins al límit de fer-ho incompreensible, amb la designació geogràfica de l’italià *romanesco* (romà).

No només el francès empeny damunt l’italià d’Ungaretti: en la seva escriptura de vegades aflora una barreja de dialecte i de francès. Per exemple a la frase “è terminato stamani, 4 aprile, quest’altro *sciambrotamento* in tradotta” (ha acabat aquest matí, 4 d’abril, aquest altre *sciambrotamento* al tren militar), el mot d’origen luquès *sciambrottare* –emprat per l’amic Pea a *Spaventacchio* per indicar el soroll de l’aigua– sembla contaminat amb el francès *chambouler*, *chamberder*, en el sentit de “sacsejar, posar damunt davall”.⁹ I en una carta rica de toscanismes (“bontà nostrale”, “dicano” com a present d’indicatiu) i de gal·licismes (“tutto si tormenta”, “ferocia di bacteri”, de *bactérie*; “sulle spalle di sermonista” [damunt les espatlles de

⁵ Carta 31, *ibid.*, pp. 30-32, cit. a p. 30 (cfr. nota 5); carta 84, pp. 80-81, cit. a p. 80; carta 97, pp. 101-104, cit. a p. 102. Cfr. també “transmuto” d’«Annientamento», v. 28, a *Porto sepolto* (Udine, 1916), p. 15, després corregit per “trasmuto” a *Tutte le poesie*, p. 30.

⁶ Carta 61, *ibid.*, pp. 61-62, cit. a p. 62.

⁷ Carta 119, *ibid.*, pp. 125-26, cit. a p. 125.

⁸ Carta 246, *ibid.*, p. 260.

⁹ Carta 192, *ibid.*, pp. 192-95, cit. a p. 192.

sermonejador], de *sermonneur*) no hi falta una contaminació entre el francès *fourmillements* (en el sentit d'irritacions epidèrmiques, prurits, formigueig) i l'italià *fornicare*. “era un amor que li venia de *formicbeggiamenti*”.¹⁰

Si en la prosa aquest contacte de llengües diferents en alguns casos es configura com una incertesa expressiva, en la poesia, ben al contrari, pot convertir-se en un instrument d'invenció i de creativitat extraordinari. Alguns exemples, trets de *L'Allegria* i de *Sentimento del tempo*, han estat assenyalats per Gianfranco Contini amb textos inclosos a la *Letteratura dell'Italia unita*. Al poema «Annientamento», per exemple, *mi sono colto / nel tuffo / di spinalba* (vv. 19-21), damunt l'italià *tuffo* (capbussada) s'insereix la memòria del francès *touffe* (mata), com un increment inesperat de sentit. D'aquesta manera a «L'isola» enriqueix el valor, *a una proda ove sera era perenne / Di anziane selve assortite* (vv.1-2),^a *anziane* enriqueix el valor de 'vetustes' gràcies a l'eco del francès *ancien*. A «Ogni grigio», vv. 1-3, *Dalla spoglia di serpe / Alla pavida talpa / Ogni grigio si gingilla sui duomi...*,^b la paraula *duomi* és “un eco directe del francès *dôme*, segons el gust de la composició, d'un simbolisme que ja es dirigeix cap al surrealisme”.¹¹ A «Pellegrinaggio», *ho strasciato / la mia carcassa / usata dal fango / come una suola / o come un semee / di spinalba* (vv. 5-10), l'adjectiu *usata* assumeix també el significat del francès *usée* (gastada). Al poema «Italia», *Ma il tuo popolo è portato / dalla stessa terra / che mi porta / Italia* (vv. 7-10), el verb *portare* es carrega del sentit més profund del francès *porter*, emprat per a l'embaràs i la maternitat. A «Trasfigurazione», *Sto / addossato a un tumulo / di fieno bronzato* (vv. 1-3), *bronzato* és un calc del francès *bronzé*.¹²

La tendència a la contaminació cultural es manifesta també en forma d'interferències textuais. Cal que recordem aquí una de les primeres poesies publicades per Ungaretti, «Il paesaggio d'Alessandria d'Egitto», publicada a

¹⁰ Carta 97, *ibid.*, pp. 101-104, cit. a pp. 101-102 (cfr. notes relatives).

¹¹ Cfr. G. Contini, *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Sansoni, Firenze, 1968, notes a les pp. 800, 804 i 806.

¹² *Tutte le poesie*, pp. 46, 57, 69.

^a *Per una proa on la tarda era perenne / D'antics boscos absorts*. (Numerem amb lletres les notes de traducció de Lluís Calderer).

^b *De la despulla de serp / Fins al talp temorenc / S'atarda cada gris damunt les cúpules...*

Lacerba el febrer de 1915, que recull una cançó popular egípcia, tal com l'autor confessa quan l'envia a Papini: “Si trobes que valen la pena, les publiques. L'estrofa de la tornada és la traducció, autèntica, d'un fragment d'una invitació habitual dels meus àrabs d'Egipte. (*Taali li, ia batta. Uanani ali, hì, etc.*)”:¹³ *Il fellà canta/ gorgoglio di passione di piccione innamorato / nenie noiosa delizìa / –Anatra vieni. / –E chi se ne frega. / –Al letto di seta colore di sfumature di poesia. / –E chi se ne frega./ –T'insegnerò la frescura di tramonto delle astuzie. / –E chi se ne frega./ –Lo possiedo duro grande e grosso. / E chi se ne frega.*^c

Percebre la llengua italiana com una garantia de pertinença –esdevinguda encara més precària a causa de la mort precoç del pare– a una terra llunyana, coneguda només després dels vint anys,¹⁴ comporta la necessitat de censurar la pròpia debilitat en aquella llengua i l'esforç per amagar llacunes inevitables. És quasi commovedora la tenacitat amb què Ungaretti, en la correspondència dels primers anys amb els amics escriptors, recorre al mot *rilettura* (relectura) referit a textos dels quals podem suposar de manera raonable que no va conèixer més enllà del títol fins a aquell moment. En un assaig de 1992 vaig demostrar com la formació escolar italiana incompleta d'Ungaretti va ser compensada, durant els anys de la guerra, per un exercici epistolar obstinat amb els representants de la cultura militant, Prezzolini, Papini i Soffici, i per una lectura febril de revistes d'avantguarda, concretament de la *Voce* de Giuseppe De Robertis, esperada amb ànsia des de la trinxera i sotmesa a una lectura integral i minuciosa. La *Voce* representa la lent a través de la qual la tradició italiana arriba a un

¹³ Carta 1, in *Lettere a Papini*, p. 3; la poesia a *Tutte le poesie*, p. 369. Vegeu també la descripció de la festa musulmana de l'ashura a la poesia «Monologhetto» (F. Gabrieli, *Ungaretti e la cultura araba*, a *Atti del Convegno*, I, pp. 655-65, especialment pp. 661-62).

¹⁴ Cfr. «1914-1915», vv. 1-27: *Ti vidì, Alessandria, / Friabile sulle tue basi spettrali / Diventarmi ricordo / [...] / La delusione che tu sia, straniera, / La mia città natale. / [...] / Chiara Italia, parlasti finalmente / Al figlio d'emigranti* (*Tutte le poesie*, pp. 161-62).

^c *El pagès canta / borboll de passió de colom enamorat / nènia tediosa delícia / –Anatra vine. / –Hi ha qui se'n fot. / –Al llit de seda de color matisat de poesia. / –Hi ha qui se'n fot. / –Et mostraré la frescor del declivi dels ardits. / –Hi ha qui se'n fot. / –La tinc dura, gran i gruixuda. / –Hi ha qui se'n fot.*

lector tan afamat com dejú d'aquella literatura. Però més encara, precisament per la condició lingüística i cultural especial d'Ungaretti, les pàgines de la revista, concretament les del seu director –llegides en una perspectiva del tot pragmàtica, quasi una didàctica de fer poesia destinada a una norma de confecció dels propis versos– tenen una funció maièutica per al naixement mateix de la seva poesia. Una eficàcia ben especial, només possible en el cas d'un lector que es presentava quasi amb la ment verge per aquella recuperació ràpida de lletres italianes, per part d'un escriptor per al qual compondre en italià exigia un aprenentatge lingüístic i literari ben dur.¹⁵

Al poema que porta el títol tan emblemàtic d'«Italia» la barreja de cultures diverses i l'artificialitat que en resulta és expressada per la metàfora botànica de l'injert i de la serra: *Sono un frutto / d'innumerevoli contrasti d'innesti / maturato in una serra* (vv. 4-6)^d. L'antítesi entre lloc artificial i terreny natural torna en una carta d'abril de 1920, enviada a Papini, Prezzolini i Soffici des de París (més endavant inclosa a *Altre poesie ritrovate*), que oposa un territori de cristall, no natural, a un terreny on arrelar i créixer: “No tenir proïsmes; es podria poblar el món de confidents imaginaris; però no haver crescut en cap terra; però no portar enlloc l'aire familiar de l'origen; però vagarejar sempre en exili. M'he creat un país de cristall, perquè m'hagués d'adonar de manera fatal, des de qualsevol racó, que no era natural. [...] La vida és una disputa dura moguda per entrebancs concrets, i cal un terreny on arrelar, i cal l'escalfor que maduri i perfumi”.¹⁷ L'antítesi torna en una carta a Papini d'uns mesos més tard: “no tinc les arrels en cap terra; sóc com una raça dispersa; una cosa que pertany a tothom i que no és de ningú; que viu de nostàlgies que li han deixat, com es dóna una consigna per a una venjança; que no sap com brota una esperança, i vomita i adopta totes les que pot”.¹⁸ Es poden

¹⁵ Cfr. M. A. Terzoli, «Collaborazione alla poesia: il critico e il suo poeta», a *Per Giuseppe De Robertis*, a cura de G. Tellini, Bulzoni, Roma, 1992, pp. 51-71.

¹⁶ *Tutte le poesie*, p. 57.

¹⁷ *Ibid.*, p. 399.

¹⁸ Carta 273, de la tardor de 1920, a *Lettere a Papini*, pp. 298-300, cit. a pp. 298-99.

^d *Sóc el fruit/ de nombrosos contrastos d'injerts/ madurat en una serra.*

extrapolar dels seus escrits altres declaracions de pertinença artificial, de recerca treballada de la pròpia cultura i identitat. Cito aquí només una confessió de la seva relació especial amb la tradició, feta pública en un article del 1935, represa en un assaig programàtic de 1949, «Ragioni di una poesia», anteposat el 1969 a l'edició completa de les poesies: “No era l’hendecasil·lab del tal, tampoc el vers de 9 síl·labes, ni l’heptasil·lab del qual, allò que buscava: era l’hendecasil·lab, era el vers de 9 síl·labes, era l’heptasil·lab, era el cant italià, era el cant de la llengua italiana allò que buscava en la seva constància a través dels segles, a través de veus tan nombroses i tan diferents de timbre i tan geloses de la pròpia novetat i cadascuna tan singular a l’hora d’expressar pensaments i sentiments: era el batec del meu cor allò que volia sentir en harmonia amb el batec del cor dels meus grans d’una terra estimada desesperadament”.¹⁹

Ungaretti se situa constantment com a mediador cultural, amb una consciència precisa d’aquest paper. Autor de textos en francès, fou traductor de diverses llengües modernes: del francès (la *Fedra* de Racine), de l’anglès (Shakespeare) i el castellà (Góngora). I sembla obsessionat durant tota la vida del fet de traduir, sentit com una forma d’apropiació i de transmissió cultural. Recordo, per exemple, el projecte, mai realitzat però llargament assaborit, de traduir al francès obres del molt estimat Papini: “Espero d’acomplir el meu vot, –no avui–, per tu; et traduiré al francès [...]; ho faré millor que la meua pròpia poesia, faré viure amb la llengua amb què he sil·labejat, i que m’ha quedat com la més estimada, la flor de la meua poesia, la teua poesia, Papini”.²⁰ Però també podem esmentar les propostes de traduccions enviades a Vallecchi des de París el juny de 1919: “He enviat a Vallecchi un llistat de traduccions per a *Distinta*; és el millor de la prosa artística francesa dels darrers 100 anys [...]. M’esforço per aportar una traducció cada mes, mecanografiada i del tot d’acord amb l’original, des del punt de vista de l’estil i del vocabulari –allò que des del punt de vista de la traducció seria una novetat a Itàlia. [...] Tinc altres projectes: en parlarem en el moment oportú”.²¹

¹⁹ Ara a *Tutte le poesie*, pp. LXV-CI, cit. a pp. LXXI-LXXII.

²⁰ Carta 88, de gener 1917, a *Lettere a Papini*, pp. 86-87, cit. a p. 86.

²¹ Carta 246, *ibid.*, p. 260.

D'aquesta mediació cultural incansable en donen testimoni durant la primera postguerra les conferències parisenques sobre la literatura italiana contemporània, de les quals hi ha informació a les cartes 227 i 229 a Papini, i el compromís de promoure el projecte de les *Anthologie des poètes italiens contemporains*, inicialment emprès per ell i després fet per Jean Chuzeville (París, Éditions de la Bibliothèque Universelle, 1921), segons les seves indicacions i suggeriments.²² I al contrari, forneix minucioses actualitzacions de la vida artística i literària francesa als amics italians de manera regular: des de l'informe de la mort d'Apollinaire a la presentació de noves revistes com *L'Action*, *L'Europe nouvelle*, *Littérature*, de la ressenya del darrer llibre de Gide a l'informe de vetllades literàries i vernissatges artístics a la capital, a l'anunci del naixement del Surrealisme i altres moviments artístics i literaris d'avantguarda.²³

Pertànyer a cultures diverses, d'altra banda, comporta per a Ungaretti la necessitat de justificar la seva presència a la cultura d'adopció, tot indicant una sèrie d'"avantpassats", feta de personatges històrics i familiars, ajornada de manera progressiva: "Vet aquí la tria [...] dels meus avantpassats: Villon, Papini, Dostoievski, Fulla bent ami, Leopardi, Maria Lunardini, la meva mare, Mallarmé, Maurice de Guérin, Cellini".²⁴ És emblemàtica la seva relació amb la tradició, feta de la recerca constant de reconeixements i d'identificacions en nom d'un descendència espiritual complementària a la biològica,²⁵ el mot 'avantpassats' és a més assumit a títol d'un projecte lírico-narratiu: "*els meus avantpassats* és la cosa que en aquests moments em remou l'ànima. [...] En un primer capítol parlaré de la meva mare luquesa, i de l'Àfrica àrab; un altre el dedicaré a Sceab [...]; després voldria dir alguna cosa pertinent sobre Nietzsche, per treure-me'l definitivament del cor;

²² Cfr. carta 227, *ibid.*, pp. 227-30, sobretot p. 228 i nota 11; carta 228, pp. 230-33, en partic. p. 231 i nota 6; carta 275, pp. 303-304, sobretot p. 303 i nota 2.

²³ Cfr. com a mínim carta 234 i 265 a Papini, *ibid.*, pp. 242-45 e 287-90.

²⁴ Carta 136, de l'estiu de 1917, *ibid.*, pp. 140-41, cit. a p. 140.

²⁵ Cfr. «Notes» a cura dell'Autore: «l'uomo è misteriosamente chiamato a sopravvivere nell'ordine spirituale mediante la parola, nell'ordine naturale mediante la progenie» (*Tutte le poesie*, p. 526) (L'home està misteriosament cridat a sobreviure's en l'ordre espiritual mitjançant la paraula, en l'ordre natural mitjançant la descendència).

després parlaria, en dos capítols, de Leopardi i de Mallarmé, i també de Soffici i de tu, i potser també de la guerra; [...] anècdotes, paisatges, ciutats, camps, rius, mars, el món tal com l'he sentit, com de mica en mica he après a sentir-lo; com s'ha de sentir, nosaltres que ens hem de posar una careta d'ironies damunt la cara".²⁶

El registre exhibit d'Ungaretti comporta també el cens de les diverses etapes geogràfiques, com a testimoniatges implícits o explícits d'identitats culturals. En aquest sentit és exemplar un dels seus poemes més celebrats, «I fiumi» (Els rius), que assimila espais geogràfics i reconeixements culturals.²⁷ Aquí una gestualitat oriental, lligada al passat egipci, s'insereix en el paisatge del tot occidental de l'Isonzo i de la guerra: *Mi sono accoccolato / vicino ai miei panni / sudici di guerra / e come un beduino / mi sono chinato a ricevere / il sole* (vv. 21-26).²⁸ Al final la relació amb mons i cultures diverses la confia al terme *nostàlgia*: *Questa è la mia nostalgia / che in ognuno / mi traspare* (vv. 63-65). De la mateixa manera que més endavant en una carta a Papini d'octubre de 1918: "Vaig néixer lluny, en una metròpoli, en una antiga forja de civilitzacions contraposades. He travessat com un

²⁶ Carta 175, del 20 de gener de 1918, a *Lettere a Papini*, pp. 177-79, cit. a p. 178.

²⁷ Etapes que després foren incrementades afegint-hi el Tevere, al qual va dedicar un poema de la maduresa, *Mio fiume anche tu* (*Tutte le poesie*, pp. 228-30). Una sèrie de rius més àmplia figura en una redacció precedent, inèdita durant molt de temps, ara a Id., *Poesie e prose liriche*, a cura de C. Maggi Romano i M. A. Terzoli, Introducció de D. De Robertis, Mondadori, Milà, 1989, pp. 29-30.

²⁸ «I fiumi», a *Il porto sepolto*, ara a *Tutte le poesie*, pp. 43-45. Cfr. també un poema del mateix mes (agost de 1916), no comprès a *Porto sepolto: Il ragazzo / che nelle vene ha i fiumi / di tante umanità diverse / è scappato* («Notte», vv. 1-4, *ibid.*, p. 398). Papini reprèn la metàfora aquàtica a la primera, ben precoç crítica a *Porto sepolto*, apareguda a *Resto del Carlino* el 4.2.1917: "È cresciuto in Egitto e s'è formato a Parigi. La Toscana, l'Africa, la Francia. In una lirica delle prime questa confluenza delle tre polle mi sembra più naturale" (ara a G. Papini, *Opere*, a cura de L. Baldacci i G. Nicoletti, Mondadori, Milà, 1977, pp. 709-14, cit. a p. 713). Ungaretti després l'aplicarà a un altre desaratat ben estimat, Guillaume Apollinaire, en una carta a Giuseppe Raimondi de novembre de 1918: "Attinta alle 3 polle essenziali, la sua poesia" (G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura de M. Diacono i L. Rebay, Mondadori, Milà, 1974, p. 895).

*guerrin Mesquino** els quatre punts cardinals a la recerca tremendament i deliciosament obstaculitzada de la meva consanguinitat. Sóc un italià de *nostàlgia*".²⁹

En «I fiumi» s'insisteix en l'experiència de la guerra com a garantia de pertinença, com a preu a pagar per aquest reconeixement: *Questo è l'Isonzo / e qui meglio / mi sono riconosciuto / una docile fibra / dell'universo* (vv. 27-31). El poema «Italia» acaba, a la vegada, amb l'associació explícita i quasi oximorònica entre "uniforme" i "bressol", emblema de la guerra i d'una identitat adquirida de manera treballosa: *E in questa uniforme / di tuo soldato / mi riposo / come fosse culla / di mio padre* (vv. 11-15).^{30 e} Tot comentant «I fiumi» el propi autor confessa: "Finalment durant la guerra vaig tenir un carnet d'identitat: els signes que em serviran per reconèixer-me [...] i dels quals en aquell moment vaig prendre'n consciència com dels 'meus' signes: són rius, són els rius que m'han format. És en aquesta [...] poesia on finalment sé de manera precisa que sóc un luquès, i que també sóc un home sortit dels límits del desert i al llarg del Nil. I també sé que si no hi hagués hagut París, no hauria posseït la paraula; i sé que si no hi hagués hagut l'Isonzo, no hauria posseït paraula original".³¹

Més enllà de l'exhibició d'una geografia intel·lectual complexa i de la recerca d'ideals confirmats d'identitat, l'obsessió pel registre es manifesta en la relació amb el propi nom. Ungaretti durant els anys d'Egipte, publicant en diaris locals italians, firmava Giunga o Unga, ambdós noms caiguts en desús després d'haver anat a París. Però durant els darrers anys, a causa d'una sèrie de poemes d'amor –diàleg en vers amb una jove– reapareix el nom Unga dels anys de joventut egípcia.³² Al capdavall a

²⁹ Carta 224, a *Lettere a Papini*, pp. 224-25, cit. a p. 224.

³⁰ *Tutte le poesie*, p. 57.

³¹ «Ungaretti commenta Ungaretti», a *Saggi e interventi*, pp. 815-28, cit. a p. 821.

³² La part d'Ungaretti a *Tutte le poesie*, pp. 295-308; la de la dona a pp. 309-17.

^e *I en aquest uniforme / del teu soldat / riposo / com si fos bressol / del meu pare.*

* *Guerrin Mesquino* és el títol d'una obra italiana en vuit volums, a mig camí entre la faula i la novel·la cavalleresca, escrita pels volts de 1410 pel trobador toscà Andrea da Barberino i publicada el 1473. (N. de la T.).

Ungaretti li agraden les figures de substitució, dobles marcats per complicacions anagràfiques. Pensem per exemple en la forta identificació, *post mortem*, amb Apollinaire, present al recull *La guerre* de 1919 a Mohammed Sceab, *suicida / perché non aveva più / Patria*^f, el company dels anys egipcis i dels primers mesos a París, al qual va dedicar el poema «In memòria» que obre *Il Porto sepolto*.³³ Per a ell, dividit entre dues cultures, substituir el nom àrab pel francès de Marcel no havia representat una garantia de salvació: *Si chiamava / Moammed Sceab // Discendente / di emiri di nomadi / suicida / perché non aveva più / Patria // Amò la Francia / e mutò nome // Fu Marcel / ma non era Francese / e non sapeva più / vivere / nella tenda dei suoi* (vv. 1-14)^g. És emblemàtica del *déracinement* d'Ungaretti, mesurat pel destí tràgic de l'amic, una carta lírica enviada a Prezzolini la tardor de 1914 (publicada el 1980 per Domenico De Robertis), on el poeta declara: “Sóc un extraviat”. A qui pertanyo, d'on sóc? No tinc lloc al món, no tinc proïsme”.³⁴

La nostàlgia de la terra d'origen, on ja no és possible viure, el sentit d'un desarrelament necessari i no reparable aflora amb insistència entre les pàgines d'Ungaretti. Són molts els llocs en la prosa i en la poesia, en cartes privades o en textos creatius, on l'escriptor expressa aquesta condició de *déraciné*, d'estranger: *In nessuna / parte / di terra / mi poso / accasare // [...] // E me ne stacco sempre / straniero* («Girovago», vv. 1-17).³⁵ Aquesta matèria biogràfica, mai pacificada del tot, aflora quasi de manera involuntària, fins i tot on no s'explicita de manera precisa: mitjançant l'ús recurrent de paraules com “exili”, “estranger”, “vagabund”, “foraster”, “vagarejar”, i en la insistència d'imatges de moviment: “Tornaré a agafar el camí del món. Aniré on sóc foraster”, “No tinc res més que camins, camins,

³³ *Tutte le poesie*, pp. 21-22; la cit. successiva a p. 21. Cfr. de qui escriu «Reticenza e memoria allusiva nella ‘Guerre’ di Ungaretti», a *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*, pp. 453-72.

³⁴ *Almanacco dello Specchio*, 9, Mondadori, Milà, 1980, pp. 23-27, cit. a p. 23.

³⁵ *Tutte le poesie*, p. 85.

^f *suicida / perquè ja no tenia / Pàtria*

^g *Es deia / Moammed Sceab // Discendent / d'emirs de nòmades / suicida / perquè ja no tenia / Pàtria // Estimà França / i es canvià de nom // es va dir Marcel / però no era Francès / i ja no sabia / viure / a la tenda dels seus*

camins; el gris pèrfid d'aquest camí sense conclusió".³⁶ Fins a transformar-se en alta poesia, que expressa i rescata aquesta condició difícil, com Ungaretti mateix confessa en una pàgina de 1918: "Vaig néixer en aquella ciutat [Alexandria d'Egipte]; però entre els homes hi era *foraster*. No hi ha cap punt de la terra on no em senti una mica d'una altra raça amb els homes. I això i tot, em sembla que en la paraula de vegades se m'hi ha modulat el cant unànime d'aquelles innombrables humanitats diverses acostades, posseïdes, foses, enyorades en mi".³⁷

[Traducció de Carme Arenas Noguera]

³⁶ Cfr. carta 250 e carta 270, a *Lettere a Papini*, p. 267, i pp. 294-96, cit. a p. 295.

³⁷ «Dieci anni», a *Poesie e prose liriche*, pp. 62-65, cit. a p. 62.

SOBRE EL RECITATIVO DE PALINURO DE UNGARETTI

RICARDO H. HERRERA

Del acervo de formas fijas de las literaturas de las lenguas romances, ninguna más ardua y árida que la sextina. Por un lado, la compleja rotación de las seis palabras-rima que articulan el movimiento de la forma tiene las características de un delirio de inercia; por otro, el constante retorno de la voz sobre los mismos vocablos genera un efecto bastante próximo al de la ecolalia. Hay algo de obsesionante y de opresivo en el desmesurado juego con los límites a que obliga la sextina. Parece una forma fastuosa, pero en realidad es extremadamente pobre, muy proclive al tormento por lo que tiene de tortuosa. La libertad, en cualquier forma, se consigue al hacer coincidir la obligación con la necesidad, pero con la sextina la operación no es simple, la sextina no se entrega fácilmente. En un espacio que tiene las características de un celda giratoria ha de desarrollarse una meditación, una meditación hecha de pocas palabras, seis de las cuales han de repetirse siete veces cada una, al tiempo que —de una estrofa a otra— cambian de posición, aproximándose y distanciándose entre sí, siguiendo la línea curva de una espiral, para acabar confluyendo en un remate de tres versos donde las seis palabras se sueldan estrechamente. El conjunto puede llegar a funcionar como un caleidoscopio, como un surtidor de imágenes cambiantes construidas con escasos elementos, o bien convertirse en un trabalenguas.

A las complicaciones de base que supone la adopción de la sextina como medio expresivo, Ungaretti agrega otra: la tentativa de desarrollar un argumento, de narrar un suceso. O sea: pretende avanzar, cuando de hecho la dinámica de la forma obliga al merodeo. En ese esfuerzo por

Ricardo H. Herrera dirige desde 1999 la revista literaria *Hablar de poesía*. Lo esencial de su obra poética está recogido en la antología *El espíritu del páramo*. Ha publicado cuatro libros de crítica literaria (*La ilusión de las formas*; *La hora epigonal*; *Espera de la poesía*; *Lo entrañable*) y cuatro cuadernos de traducciones poéticas (*Stabat nuda Aestas*; *Copia, imitación, manera*; *Instantes italianos*; *Secreto del poeta*).

avanzar en contra de la tendencia centrípeta de la forma, Ungaretti logra un símil muy ajustado tanto de sus dificultades expresivas como del desesperado braceo de Palinuro por alcanzar la nave de Eneas. Al igual que Dante, Ungaretti concibe la sextina como exasperación de la conciencia artística; pero en su caso, tras la ardua prueba, no hay *Comedia*. Con una lógica algo perversa, la forma se le presenta a la imaginación auditiva del poeta cuando su desolación es poco menos que absoluta; cuando, paradójicamente, planea un libro concebido como ‘opus magnum’ –*La Tierra prometida*– en el cual habría de cristalizar su poética; pero el trabajo quedó en estado de esbozo, de ahí que lleve un subtítulo que advierte su precariedad: “Fragmentos 1935-1953”. Peregrinación y petrificación son las dos caras de esta aventura poética: un fracaso heroico perseguido con fervor a lo largo de casi dos décadas.

El «Recitativo» narra la metamorfosis de un naufragio: Palinuro, piloto de la nave de Eneas en su viaje hacia el Lacio, transformado en peñasco por obra y gracia de la ejemplar fidelidad a su deber. El propio Ungaretti, en las notas introductorias al texto (que incluimos al final, a continuación de nuestra versión de la sextina), nos invita a hacer un repaso de su obra, citando dos poemas muy anteriores al «Recitativo». Con ese convite nos sugiere que su punto de arribo tiene historia, tanto en su poesía como en su vida. Y así es, en efecto. De hecho, la poesía de Ungaretti comienza con un naufragio y una metamorfosis: «Alegría de naufragos», poema escrito durante la Primera Guerra Mundial, inicialmente titulado «Filosofía del poeta». Dice el brevísimo texto: *Y rápido reem- prende / el viaje / como / un sobreviviente / lobo de mar*. En esta suerte de arte poética, Ungaretti, al igual que Palinuro, se define por su fidelidad a la vida, por su voluntad de sobreponerse a la adversidad, y lo hace con un trazo ágil, brillante, merced al hallazgo de una imagen zoomorfa extremadamente dinámica.

El tema del naufragio reaparece durante la Segunda Guerra Mundial, vuelve en un poema de *El dolor* (1947) titulado «El tiempo está mudo»: *No supo* [se refiere a sí mismo en tercera persona] // *Que idéntica ilusión es mundo y mente, / Que en el misterio de sus propias olas / Toda palabra terrenal naufraga*. Una zozobra del lenguaje poético, un naufragio literario en el marco de una crisis religiosa. Cabe notar que la fuerza de reacción ha menguado con el paso del tiempo, la palabra prueba ahora la amargura de su impotencia.

Simultáneamente, las aguas donde acaecen los sucesivos naufragios se tornan cada vez más hostiles. Veamos una estrofa de «Los recuerdos», también de *El dolor. El mar y sus caricias desganadas*: / *Qué crueles son, y cuán, cuán esperadas. / Y cuando ellas se acaban / Retorna siempre, siempre se renueva / En el entendimiento la agonía...* En «Final», el poema que cierra *La Tierra Prometida* (1950), el mar ha dejado de constituir una fuente de vida, su oleaje “ni brama ni susurra”, sino que refluye hacia el Aqueronte: *A una humareda cede el lecho el mar, / El mar. // También él está muerto, ves, el mar, / El mar.*

Dijimos antes que peregrinación y petrificación son el anverso y el reverso de la aventura ungarettiana emprendida en el «Recitativo de Palinuro»: búsqueda de paz —de “un país inocente”— no bien empieza su vida literaria con *La alegría*, y petrificación del ser en el padecer cuando accede a la madurez poética. Peregrinación del “nómada de amor” hacia un nuevo comienzo, hacia una zona edénica de la mente, que permitiría recuperar el aliento inicial, las palabras vírgenes, embestidas de modo constante por la fuerza arrolladora de la historia, e, inmediatamente después, proliferación de un dolor que va adquiriendo la forma de una clausura elocutiva, de una afasia expresionista. *Y la piedad se crispa en grito pétreo...*, escribe en uno de los grandes poemas de «Roma ocupada» (capítulo medular de *El dolor*), ya casi fundido al mito de Palinuro. Este proceso de petrificación tiene su larga historia en la poesía de Ungaretti. En un poema muy temprano («Soy una criatura») de *La alegría* escribe el poeta soldado: *Como esta piedra / del S. Michele / así de fría / así de dura / así de seca / así de refractaria / así de inanimada // Como esta piedra / es mi llanto / que no se ve...* En *El dolor*, con motivo de la muerte de su hermano y de la inminencia del estallido de la Segunda Guerra Mundial, la imagen de la piedra se carga de una fuerza alucinante, cuajando en una imagen de impotencia de extrema expresividad, casi un epítome del libro que la contiene: *Desesperación que incesante aumenta, / La vida ya no es más, / Trabada en el hondón de la garganta, / Que una roca de gritos.*

En «Recitativo de Palinuro», ambos procesos, la peregrinación y la petrificación, confluyen y forman un nudo inextricable. Con mayor evidencia que en ningún otro poema de *La Tierra Prometida*, la impronta del genio de Virgilio es ostensible en este texto, ya que de la *Eneida* se desprende su argumento. Sin embargo, al leer la obra de Ungaretti (especialmente *El desierto y después*, que recoge sus prosas de viaje) da la sen-

sación de que esa filiación ha tenido que ver tanto con la devota lectura del libro extraordinario como con el descubrimiento de los lugares del itinerario virgiliano. Hay asimilación intelectual, no cabe duda, pero también una fuerte impresión telúrica. Todo parece comenzar con un viaje realizado en 1932 a la región de Paestum, Cabo Palinuro, Herculano, Pompeya y Nápoles. Transcribo a continuación algunos pasajes de «La pesca milagrosa», nota publicada en la *Gazzetta del Popolo* de Turín en mayo de aquel año:

[...] son lugares que visitó Virgilio; era tan atento, sensible y preciso que es difícil no tomar aquí en préstamo su mirada. De Virgilio suele decirse que es ejemplar la finura de su oído, también yo lo hubiera afirmado, entendiendo que nadie mejor que él transmitió la música del alma; aunque debiera agregarse que también fue pintor inalcanzable. Si me asiste esta vez la buena vista, todo el mérito debe atribuirse a los cantos V y VI de la *Eneida*. [...] Desde la altura de Velia miré a la izquierda a Palinuro con el estupor que produce siempre una piedra enorme convertida en aérea debido a la distancia. [...] De golpe, en un momento el mar se estremece: es una bandada de ánaes que reinicia su travesía. Llegaron al alba, y ahora que comienza a oscurecer, se van. Así desapareció ese Dios Sueño enviado a traicionar a Palinuro, empujándolo a la ruina con el timón destrozado. Y a las olas, ahora repentinamente enfurecidas, ¿las mueve acaso el brazo desesperado del fiel piloto de Eneas? [...] Nunca vi aguas de tal transparencia como las que descubro acercándome al puerto. Vemos la arena del fondo como peinada suavemente, y las cintas de las algas transformar en serpientes agitadas la hermosa cabellera. [...] ¿Fue esta clarísima pupila de Medusa la que petrificó en esa alta roca a Palinuro? ¿Fue la desesperada fidelidad la que lo condujo a tanta altura? Testimonian su sufrimiento las huellas que desde el fondo a la cima señalan el sobrehumano ascenso; me hacen doler los dedos, parecen tajos hechos por un ciclópeo hachero demente.

Sorprende en esta prosa la violencia que alcanza el lenguaje de Ungaretti al evocar el destino de Palinuro; se vislumbra, en estado embrionario, la volcánica fuerza expresiva que se desencadenará en el «Recitativo». Y es que la fidelidad de Palinuro está encastrada a la difícil-

tad ungarettiana de darle continuidad a su lírica personal, lírica concebida al modo de Virgilio, esto es: como búsqueda de un nuevo comienzo, refundación en la cual la palabra debe necesariamente poseer un valor decisivo. Dicho con los términos del poeta: “el único deber de la poesía es encontrar en las palabras un eco del ser” (*Defensa del endecasílabo*, 1927). La ligazón entre la fidelidad a ese deber y la dificultad de darle cumplimiento, toma cuerpo en la imagen ascensional del atormentado escollo nacido de las profundidades oceánicas, casi un granítico torso humano. Ungaretti convierte la piedra en piedra sufriente que lastima a quien roza sus desgarraduras (“me hacen doler los dedos”, dice); hasta tal punto identifica la hiriente infinitud a la que accede Palinuro con su propia clausura existencial, siempre a la escucha de un eco del ser.

La piedra también es símbolo de la aridez, de la sed. La tensión interna de la palabra cargada de angustia metafísica –presionada tanto por el natural desgaste temporal como por la desmesurada misión que le ha sido encomendada– convierte la catástrofe humana en un cataclismo geológico. En el poema «Aguafuerte» (fechado en 1934, incluido en *El desierto y después*), encontramos un testimonio similar del proceso de petrificación del ánimo: *Pulida por el agua hay una roca / Mordida todavía por la furia / Del fuego de su origen. / [...] / No flaquea sino al cambiar la luz; / [...] / Alcanzada en su vida más secreta / Al disiparse el valle con la noche / Son desgarrantes sus lastimaduras*. Nuevamente el poeta se funde con la “vida más secreta” de la piedra, ésa que de un modo tácito alude a la fidelidad y a la dificultad que alternadamente nutren o roen su poética, sustrato oscuro –nocturno– que anima y torna eficaz la violencia analógica. La sextina ungarettiana se inscribe de lleno en la tradición de las *rime petrose* dantescas, ya que la dificultad de acceder al núcleo de la experiencia coincide con el uso de una forma en la que la dificultad es la nota dominante del vehículo expresivo.

En la nota preliminar a la segunda edición de *Sentimiento del tiempo*, publicada en 1935, el poeta anuncia que está trabajando en un poema titulado «La fidelidad de Palinuro». Cabe pensar que la visita a Nápoles y alrededores (lugares donde Virgilio vivió exiliado de la corte augusta por decisión propia) dejó una profunda huella en su sensibilidad. En la prosa que transcribimos fragmentariamente hay dos pasajes donde Ungaretti cree percibir a Palinuro reencarnado en la forma de un pez;

detengámonos en uno de ellos: “...mientras bordeamos Pisciotta, se nos aparece, salido del mar, Palinuro, como un escualo desmesurado, cargado de oro.” ¿Cómo no pensar en el ‘lobo de mar’ de «Alegría de naufragos»? ¿Cómo no ver una auténtica simbiosis entre el destino de Palinuro y el destino del propio poeta en esa sorprendente aparición zoomorfa del piloto de Eneas? Si hacemos las cuentas, comprobamos que entre el proyectado poema titulado «La fidelidad de Palinuro» (1935) y la primera publicación en revista del definitivo «Recitativo de Palinuro» (1947) han transcurrido doce años. En esos doce años las aguas del Tirreno se fueron enturbiando progresivamente, hasta el punto de que nada queda en la redacción final del poema de la transparencia y la luminosidad marina de la prosa de 1932 que presumiblemente está en su origen. Ya sólo se oye “el eco de aflicción de la ola muerta”.

A todo esto, los lectores ingenuos de Ungaretti nunca fueron más allá del verso libre de *La alegría*, como si el desarrollo posterior de su obra poética fuese una regresión. Por su parte, “el viejísimo obseso” seguía excavando en la herencia literaria del idioma, seguía ensayando incontables variantes de los pocos endecasílabos que lograba articular, adentrándose en la selva oscura de su estilo tardío, sugestivo de ritos y mitos antiguos. Como lo hemos comprobado en nuestra lectura, la sola llegada a Cabo Palinuro le basta a Ungaretti para entrar en estado de poesía. Los lugares virgilianos se presentan a su mirada como lugares cargados de fuerza de transformación. Queda claro, pues, que en su mente el mito se articula como un lenguaje de máxima condensación, un medio expresivo en el que los primordiales modelos de la conducta humana ofrecen un núcleo de realidad que permite dilatar el entendimiento a la hora de enfrentar el fin. Palinuro encarna el arquetipo de la fidelidad, está poseído por la energía de la civilización. Ese modelo trabaja en Ungaretti tanto a nivel ético como estético: le proporciona fuerza de metamorfosis a su psiquismo y plasticidad a su lenguaje, permitiendo que lo que puede haber de indescifrable en su naufragio personal llegue a verse esclarecido por la luz que emana del naufragio arquetípico.

Desde el título mismo la sextina de Ungaretti se presenta como canto, ya que la palabra “recitativo” significa “cantar recitando”. Toda *La Tierra Prometida*, como es notorio, tiene las características de un drama musical, o, incluso, de una recreación de la tragedia antigua, con el clamor

de sus coros y el canto de sus héroes en estado de desgracia. Como ninguna otra forma fija, la rígida sextina se adecua perfectamente a la función que le ha sido encomendada en *La Tierra Prometida*. El poema dice lo suyo, pero, por lo que de arcaico mana del hierático discurrir de la forma, no deja de constituir un enigma. Es en la forma difícil y enérgica, que constriñe la elocución a una anómala complejidad sintáctica (y por ende semántica), donde se petrifica la fuerza del enigma existencial. Las limitaciones del léxico y el enrarecimiento de la sintaxis pautan el *hostinato rigore* de la excavación que ha de realizar la voz en la meditación de su agonía. Los límites lingüístico-temáticos se ponen de manifiesto en las seis palabras-rima elegidas por el poeta; son ellas: “furia”, “sueño”, “olas”, “paz”, “emblema”, “mortal”. La mera secuencia permite intuir el conflicto que invadirá el poema. Por la afinidad que algunas guardan entre sí, las seis palabras pueden reducirse a tres binomios: “furia”-“mortal”, “sueño”-“olas” y “paz”-“emblema”. El punto de inflexión de la sextina lo señala el verso que comienza diciendo *Non seppi più...* (“Al fin no supe...”), situado sobre el final de la tercera estrofa. Tras la clausura gnoseológica, comienza la katábasis.

Del verso endecasílabo usado por Ungaretti en el «Recitativo» –tenso, turbulento– puede decirse lo mismo que dijo el poeta acerca del decasílabo valeryano de *Le cimetière marin*, composición con la cual el «Recitativo» guarda afinidades formales y espirituales: “Es un verso escandido nerviosamente, esculpido mediante incisiones bruscas en una piedra durísima.” Se echa de menos en el «Recitativo», sin embargo, eso que abunda en *Le cimetière*: cada verso realizándose con la plenitud de una revelación. En otro pasaje del *Discurso sobre Valéry* que acabamos de citar, Ungaretti recuerda la definición de la “italianidad” hecha por el poeta francés (de madre italiana) en los apuntes sobre Génova incluidos en *Rhumbs*, y lo hace como si la definición le atañera de modo personal: “Tendencia a los límites. – Pasaje ad infinitum.” La palabra ‘límites’, aplicada al verso, hace referencia a la cantidad silábica, al número; es el número el que proyecta la significación ad infinitum. Sonoridad y número tienen idéntica importancia en el verso y, para ilustrarlo, Ungaretti saca a relucir el nombre de Virgilio. Tanto Virgilio como Valéry son dos referentes constantes del poetizar ungarettiano, dos ejemplos de consumada destreza verbal. La convicción de fondo radica

en el siguiente axioma: cuanto mayor sea la destreza verbal del poeta tanto más amplio será su registro expresivo. Destreza quiere decir “más espíritu, más sensualidad, más combinaciones, más disimulaciones de las penosas necesidades; más inteligencia, profundidad y, en definitiva, un mayor conocimiento del hombre [...] Virgilio es el tipo.” (Valéry, *Rhumbs*).

Ahora bien, la concisión y la solidez del verso deben coincidir con una hábil administración del silencio para evitar el riesgo de lo declamatorio. Sin embargo, el «Recitativo» apela a la dimensión oratoria desde su título mismo, proponiendo de modo programático la impostación de la voz: busca ser canto, canto inteligentemente organizado, a medio camino entre la épica y la lírica. Se trata de una opción formal totalmente atípica dentro del modo expresivo ungarettiano, por lo general tendiente a la brevedad, a lo discontinuo. Con la sola excepción del simple «Canto beduino» de *Sentimiento del tiempo* (dos cuartetas de arte menor) no hallamos antecedentes que anuncien esta adhesión incondicional a una forma canónica de alta complejidad, acompañada de la decisión de cumplirla acabadamente. Incluso en el interior de *La Tierra Prometida* el caso es excepcional, ya que ni la «Canción» ni los «Coros» pueden considerarse formas fijas. Sólo el «Recitativo» propone una forma fija arcaica, en la cual el número no sólo obsesiona al verso, sino también a la estrofa y a la totalidad de la composición, llegando a transformar la obra en un problema cuasi matemático.

El verso en la sextina no admite el uso del encabalgamiento, ya que esa licencia neutraliza la eficacia expresiva que se deriva del valor de posición de las palabras-rima, encargadas de cargar con casi todo el peso semántico del verso. De modo que el poeta que se siente destinado a transitar la forma de la sextina debe someterse al ritmo mesurado que impone su acompasado desarrollo. No es el caso de Ungaretti, cuyo ritmo podría marcarse con la siguiente indicación musical: *vivacissimo e senza tregua*. “La desmesura hay que apagarla más que un incendio”, decía Heráclito, “pero –agrega de inmediato Ungaretti– ella es uno de los dos elementos fatales de la belleza”. Fiel a esa consigna, el poeta carga de violencia a la medida endecasílaba desde la primera hasta la última sílaba, exigiendo un rendimiento inusual de la forma. Un furioso huracán es el telón de fondo que circunda la radical soledad de Palinuro en su travesía hacia la Tierra Prometida. Desmesurada es la meta, utópica, e invencible el obstáculo: un

sopor luctuoso que aniquila incluso al más esforzado e inocente hombre de mar. Cae Palinuro; no logra culminar la empresa. Un único encabalgamiento en la quinta estrofa –“emblema / De desesperación”– acentúa eficazmente el vértigo trágico: la esperanza se vuelve hacia su oscuro envés. Por otra parte, de las seis palabras-rima elegidas, una –*mortale* (“mortal”)– por ser trisílaba y no admitir la sinalefa, tiene un peso sonoro que supera al de las otras cinco: un peso opaco, sordo, que el poeta subraya. No es casual, por ende, que la rotación de palabras-rima concluya con ella. Con su fúnebre sonido el círculo ritual se cierra y, en términos del mismo autor, el héroe debe resignarse a asumir la “irónica inmortalidad” de una piedra.

Ante el poema concluso, no cabe hablar de una fe defraudada, ya que Ungaretti seguirá encontrando refugio en la palabra tras la escritura del «Recitativo», pero sí de una fe esforzada en la derrota, apenas rozada por el sople de la gracia. Del “campo abierto a libertad de paz” al que aspiró el poeta, de la ciudad justa a la que dedicó tantos años de búsqueda afanosa, sólo sobrevive la fidelidad verbal del impulso –inmovilizado en su máxima tensión– que tiende hacia ella. Y sin embargo, eso que sobrevive del fracaso tiene tal fecundidad que basta para tornar inolvidable el poema. Hay un núcleo de irreductible autenticidad en el ardor que dicta sus versos, un núcleo que resiste. Han pasado cuarenta años desde que descubrimos el «Recitativo de Palinuro», y nunca hemos dejado de escuchar el llamado del naufrago. En sucesivos momentos de nuestra vida lo hemos leído, lo hemos aprendido, lo hemos olvidado, lo hemos imitado, lo hemos traducido y hoy, finalmente, lo comentamos, intentando transmitirles a otros su potencia críptica, eso que Ungaretti llama “un eco del ser”.

RECITATIVO DE PALINURO

*El tifón en el clímax de su furia
Me impidió oír que se acercaba el sueño;
Fue aceite serenando saña de olas,
Espacio abierto a libertad de paz,
Con su flujo infinito el falso emblema
En mi nuca asestó un golpe mortal.*

*Tal revés para el cuerpo fue mortal:
Caí en el sueño de una ambigua furia
Que enmascaraba abismos en su emblema
Y, amnesia artera, enmudecido sueño,
Remota resonancia hostil, sin paz,
A mi fatiga sólo le dio olas.*

*A cambio no hubo tregua entre las olas,
Tornándose su guerra más mortal
No bien fingió una pausa en mí la paz;
Al erguirse con odio aquella furia,
Al fin no supe si el tifón o el sueño
Era lo que me abogaba en yermo emblema.*

*De augur el ojo descifró el emblema,
Sacrificándome a sidéreas olas;
Con su arte virginal fue ángel en sueño,
De ciencia acrecentó el ansia mortal;
El corazón sufrió en el beso furia,
Y sin dudas caí, caí sin paz.*

*Para siempre extravié así la paz;
Por mi tenaz lealtad me volví emblema
De desesperación; y rebén de furia,*

*Golpeado por la ira de las olas,
Me agigantaba de ímpetu mortal,
Más loco que ellas, desafiando el sueño.*

*Más me esforzaba, más me ataba el sueño,
Tras de la nave rota de la paz
Minó mi vista una crueldad mortal;
Nauta vencido por un vacuo emblema,
Lo perseguí imitando vanas olas;
Pero en las venas pétrea fue la furia*

*Creciendo de un arcano, último sueño,
Más que emblema de paz entre las olas,
Transformándome en furia no mortal.¹*

¹ RECITATIVO DI PALINURO

*Per l'uragano all'apice di furia / Vicino non intesi farsi il sonno; / Olio fu diligante a smanie d'onde, /
Aperto campo a libertà di pace, / Di effusione infinita il finto emblema / Dalla nuca postrandomi
mortale. // Avversità del corpo ebbi mortale / Ai sogni sceso dell'incerta furia / Cbe annebbiava
sprofondi nel suo emblema / Ed, astuta amnesia, afono sonno, / Da echi remoti iviperiva pace / Solo
accordando a sfinitezze onde. // Non posero a risposta tregua le onde, / Non mai accanite a gara
più mortale, / Quanto credendo pausa ai sensi, pace; / Raddizzandosi a danno l'altra furia, / Non
seppi più chi, l'uragano o il sonno, / Mi logorava a suo deserto emblema. // D'augure sciolse l'occhio
allora emblema / Dando fuoco di me a sideree onde; / Fu, per arti virginee, angelo in sonno; / Di
scienza acrebbe l'ansietà mortale; / Fu, al bacio, in cuore ancora tarlo in furia. / Senza più dubbi
caddi né più pace. // Tale per sempre mi fuggì la pace; / Per strenua fedeltà decaddi a emblema / Di
disperanza e, preda d'ogni furia, / Riscosso via via a insulti d'onde, / Ingigantivo d'impeto mortale, /
Più folle d'esse, folle sfida al sonno. // Erto più su più mi legava il sonno, / Dietro allo scafo a pezzi
della pace / Struggeva gli occhi crudeltà mortale; / Piloto vinto d'un disperso emblema, / Vanità per
riaverlo emulai d'onde; / Ma nelle vene già impietriva furia // Crescente d'ultimo e più arcano sonno, /
E più su d'onde e emblema della pace / Così divenni furia non mortale.*

Nota de Ungaretti al «Recitativo de Palinuro»

Evoca el episodio de Palinuro tal como nos lo muestra la *Eneida*. La *Eneida* está siempre presente en la *Tierra Prometida*, junto con los lugares que fueron los suyos. El promontorio de Palinuro, casi en frente de Elea, después de Pesto, es ese escollo agigantado en el cual la desesperada fidelidad de Palinuro ha encontrado su forma a través de los siglos. Es la mía una narración, una composición de tono narrativo. Va Palinuro, al timón de su nave, en medio del furor desencadenado de la empresa en la cual participa, la loca empresa de encontrar un lugar de armonía, de felicidad, de paz: un país inocente, dije una vez.

La primera sextina comienza cuando el tifón generado por las pasiones, en el colmo de su furia, impide oír acercarse con sus seducciones el kief, como dirían mis queridos árabes, la deseada modorra saboreada en los ocios, el deleitoso sopor del ocio.

La segunda sextina narra la resistencia corporal a las seducciones del sueño, y muestra cómo se suceden el ataque y la resistencia, y la sutileza del ataque

solo acordando a sfnitezze onde...
[a mi fatiga sólo le dio olas...]

La tercera sextina muestra, entre los halagos del sueño y la zozobra de la acción, la perplejidad de Palinuro.

En la cuarta sextina sueño y ciencia –la ciencia es la acción en su actividad más refinada– sueño y ciencia, aliándose, parecen entretejer horas inefables; pero se da cuenta Palinuro, cuando esa alianza se hace íntima en él, que ella también lo corrompe y lo roe; y, agotado, cae de la nave.

La quinta sextina es la estrofa de la desesperada lucha de Palinuro que persigue su nave destrozada, siempre en poder de sus dos enemigos, y fiel, desesperadamente fiel, a la *Tierra Prometida*.

La sexta estrofa y el terceto final narran desesperadamente la metamorfosis de Palinuro en la irónica inmortalidad de un peñasco. Como en mi viejo himno *La Piedad*, el final nos muestra una piedra, señalando la vanidad de todo, esfuerzos y halagos; de todo lo que depende de la desventurada trayectoria histórica del hombre.

UNGARETTI, FAUTRIER I L'APOCALIPSI

NIVA LORENZINI

Com a obertura de la meua breu nota crítica, vull destacar el poema que Ungaretti va col·locar al costat de *Taccuino del Vecchio*, la seva darrera antologia poètica formada per uns escassos textos («Ultimi cori per la Terra Promessa», Roma, 1952-1960; «Cantetto senza parole», octubre de 1957; «Canto a due voci», «Altra voce», «Per sempre», maig de 1959).¹ Es tracta d'«Apocalissi», datat a Roma, 3 de gener-23 juny de 1961, publicat a la revista *Paragone* l'agost de 1961 i reproduït l'any 1964 dins el volum *Ungaretti-Poesie* a cura d'Elio Filippo Accrocca amb una didascàlia que precisava «Quattro Cori inediti in volume», quasi subratllant la contigüitat d'aquell text amb els «Ultimi cori».² La cito aquí:

1

Da una finestra trapelando, luce
Il fastigio dell'albero segnala
Privo di foglie

¹A les citacions de les antologies poètiques i dels versos que tot seguit s'esmentaran, faig referència al volum Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura i amb una introducció de Carlo Ossola, Mondadori ("I Meridiani"), Milà, 2009.

² *Ungaretti-Poesie*, edició d' E.F. Accrocca, Nuova Accademia, Milà, 1964.

Niva Lorenzini és professora de Poesia Italiana del Segle xx i Literatura Italiana Contemporània a la Universitat de Bologna. Entre els seus treballs, cal destacar l'edició comentada de D'Annunzio de "I Meridiani" (*Versi d'Amore e di Gloria*, I, 1982 i *Prose di romanzi*, II, 1989). Entre els estudis de poesia: *Il presente della poesia 1960-1990* (il Mulino, Bolonya, 1991) i *La poesia italiana del Novecento* (ibid., 1999 i 2005). Estudis recents: *Corpo e poesia nel Novecento italiano* (Bruno Mondadori, Milà, 2009); *Sanguineti e il teatro della scrittura. La pratica del travestimento da Dante a Dürer* (Franco Angeli, Milà, 2011); *Giuseppe Ungaretti* (amb Stefano Colangelo: Le Monnier, Florència, 2012).

2

*Se unico subitaneo l'urlo squarcia
L'alba, riapparso il nostro specchio solito,
Sarà perché del vivere trascorse
Un'altra notte all'uomo
Che d'ignorarlo supplica
Mentre l'addenta di saperlo l'ansia?*

3

*Di continuo ti muovono pensieri,
Palpito, cui, struggendoli, dai moto.*

4

*La verità, per crescita di buio
Più a volarle vicino s'alza l'uomo,
Si va facendo la frattura fonda.³*

En aquest text, el poeta representa un paisatge psíquic, tot exposant amb una síntesi extrema un contrast temàtic basat en les antítesis de llum i tenebres, crit i afàsia, espai i la seva abolició, temps i la seva fragmentació. L'ús de l'hipèrbaton, de la prolepsis, obliguen la sintaxi a perdre la seva pròpia linealitat i a retorçar-se per restituir les coordenades d'un món apocalíptic marcat per l'excés, que penetra fins a l'interior de la paraula, dins les seves junctures internes, lacerant-les, entre percepció física i visionària. Aquests breus «Cori», basats en laceracions i fractures, són fragments segons la vocació profunda d'una escriptura destinada a proposar-se, de fase en fase i de manera intencional, a l'estat fragmentat, i mai resolt de forma definitiva. I, d'altra banda, va ser el mateix Ungaretti qui va confessar, tot referint-se precisament a l'inacabat de *Terra Promessa*,

³ *D'una finestra traspunt, llum / El cimall de l'arbre assenyala / Mancat de fulles. // Si únic sobtat el crit esquinça / L'alba, ressorgit el nostre espill de sempre, / Serà perquè del viure passa / Una altra nit a l'home / Que d'ignorar-lo suplica / Mentre el mossega de saber-ho l'ansia? // Constantment et comunen pensaments, / Palpitació que, abrusant-los, dones moviment. // La veritat, per acreixement de foscòr / Més a volar-li d'a prop s'alça l'home, / Va fent-se la fractura fonda.*

durant la primera lliçó que va tenir l'any 1964 a la Columbia University:

La Terra Promessa és un llibre que vaig escriure molt a poc a poc, enmig d'interrupcions contínues [...] Hi havia una tragèdia mundial, hi havia també una tragèdia meua que vaig patir en les persones més estimades; i naturalment les recerques de poesia pura havien de deixar lloc a les angoixes, als turments d'aquells anys. Així, doncs, la que vaig publicar el 1950 és una obra fragmentària: la publicació d'una obra completa, orgànica, potser mai no tindrà lloc.⁴

Tanmateix, si la poètica del fragment és un tret persistent, tant a *La Terra Promessa* com als textos finals destinats a *Il Tacchino del Vecchio*, i després en «Apocalissi», la poètica del fragment amb què Ungaretti va inaugurar les seves primeres proves de poesia a l'època de *Il Porto Sepolto* va molt més enllà. Eren –declararà més tard el poeta, l'any 1963, entre línies de la seva pròpia nota titulada «Ungaretti commenta Ungaretti»– poemes “nascuts a la trinxera” l'any 1916, al front del Carso durant la Primera Guerra Mundial; poemes que demanaven ser redactats “de pressa perquè potser el temps s'acabava”, i calia, doncs, escriure'ls amb “pocs mots”, amb paraules descarnades, per assolir “una intensitat extraordinària de sentit”.⁵ En canvi, ja no és la urgència el que caracteritza la noció de fragment en «Apocalissi», com veurem tot seguit. Tot i així, el fragment quedarà, de fase en fase, com un tret constitutiu de la recerca poètica d'Ungaretti: ja sigui que es tracti, com a l'exordi de *Il Porto Sepolto* (tal com podem llegir a la nota d'autor que introdueix l'edició Preda de

⁴ *La Terra Promessa* è un libro scritto con grande lentezza perché continuamente interrotto [...] C'era una tragedia nel mondo, c'era anche una mia tragedia che mi aveva colpito nei miei particolari affetti, e naturalmente le ricerche di pura poesia dovevano cedere il posto alle angosce, ai tormenti di quegli anni. Quella che pubblicai nel 1950 è dunque un'opera frammentaria; la pubblicazione di un'opera completa, organica, non avverrà forse mai; Giuseppe Ungaretti, «Primera Lliçó sobre *La Terra Promessa*», dins Íd., *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p.781.

⁵ G. Ungaretti, «Ungaretti commenta Ungaretti», dins Íd., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, Mondadori (“I Meridiani”), Milà, 1974, p. 820.

l'any 1931), de fixar la paraula “com una ferida de llum a les fosques”, tot segmentant i desarticulant la sintaxi, per crear una separació entre vers i espai en blanc, trencant el metre fins a versos monosíl·labs; o bé que el fragment esdevingui, unes dècades més tard, l'única configuració possible de l'invent poètic, tal com es llegeix al text de bellesa vertiginosa que Ungaretti titularà «Difficoltà della poesia» (“Per fragment –es llegeix en aquelles pàgines redactades entre 1952 i 1960– s'entén [...] aquell tros de discurs que, per tal d'esdevenir en els seus efectes poesia acabada, comença amb un *interrompimento* i acaba amb una interrupció. La poesia indicava des d'aquell instant que era només angoixa frenada, una alarma gravada entre dues catàstrofes”).⁶

Ara sens dubte impressiona comparar aquelles declaracions amb el text d'«Apocalissi». Si l'inici es col·loca en una perspectiva retallada, que permet l'*interrompimento* enfocant, de sobte, un detall visual (*Da una finestra trapelando, luce*), tota la resta es desenvolupa per grumolls, esquïnços, fractures temàtiques, fins a tancar-se en la “interrupció” sense desenvolupament (*Si va facendo la frattura fonda*). És encara més aclaparador acostar aquell text a una lectura que, una mica més tard, l'any 1966, Ungaretti dedicarà a Michaux, el poeta-pintor belga al qual se sent proper per les fórmules expressives compartides, tot insistint en la progressiva pèrdua de sentit a la qual estan sotmeses les paraules durant la crisi de la segona postguerra i en el seu esdevenir alienes a la comunicació, al contacte. “Després de la guerra –escriu– hem assistit a un canvi radical del món que ens ha separat d'allò que érem i que vam fer abans, com si haguessin passat, de cop i volta, milions d'anys. [...] Hi ha quelcom –continua Ungaretti– en el món dels llenguatges que ha acabat definitivament”.⁷ La paraula s'ha convertit en una convenció obsoleta, l'home “ja no pot comunicar-se”, bloquejat per la “violència” que hi ha “en les coses”, en un món “apocalíptic” on es viu “amb la possibilitat d'autodestruir-se”, allunyats “de la pròpia profunditat”, afectats per l'afàsia. “Tot s'amuntega al mateix pla –escriu–, i tot aquest present acumulat forma una mena de foscor

⁶ G. Ungaretti, «Difficoltà della poesia», dins Íd., *Saggi e interventi*, cit., p. 810.

⁷ Íd., «Delle parole estranee e del sogno d'un universo di Michaux e forse anche mio», dins *Saggi e interventi*, cit., p. 842.

on no es distingeixen ni tan sols els trets del propi temps perquè el temps avança amb una rapidesa la mesura de la qual no és humana. Això podria ser l'apocalipsi".⁸

Cap a la meitat dels anys cinquanta, el fragment ja no és, per tant, per a Ungaretti, tan sols un element estructural d'una escriptura ràpida i intensa, sinó que s'ha convertit en un lloc de friccions no resoltes, que donen lloc –comenta Carlo Ossola fent referència a l'escriptura que restitueix el “deliri” de *La Terra Promessa*– a metres de dissonància, tensió, laceració, hiat i “atàxia”, en què incideixen efectes fònics aguditzats per ritme, accents, cesures, iteracions, reverberacions.⁹ El crític clou la seva «Introduzione» al volum esmentant explícitament un “horitzó d'Apocalipsi i afàsia”, i citant precisament les paraules de l'estudi d'Ungaretti sobre Michaux, que considerava la millor paràfrasi per a la conclusió del poema que és l'objecte de la nostra reflexió, això és, «Apocalissi» (*La verità, per crescita di buio / Più a volarle vicino s'alza l'uomo, / Si va facendo la frattura fonda.*)¹⁰ Segons Ossola, no és gens casual que l'Ungaretti que avança “per fissures i ablacions” sintàctiques, rítmiques, temàtiques, sigui el poeta que s'està apropant a la pintura de Fautrier, mestre de l'Art Informal, que va conèixer gràcies a l'amic comú Paulhan i que, amb el pas del temps, es va convertir en el seu company de viatges i d'experiències artístiques.¹¹ Ungaretti escriurà, l'any 1960, que la seva pintura, fruit de

⁸ *Ibid.*, pp. 842-843.

⁹ Carlo Ossola, *Introduzione a Tutte le poesie*, ed. cit., p. xxxvii.

¹⁰ *Ibid.*, pp. XLV-XLVI.

¹¹ C. Ossola, «Commento a Un Grido e Paesaggi», en *Tutte le poesie*, cit., p. 1059. Cap a finals dels anys cinquanta, a Itàlia es van enllestir exposicions de Fautrier a la Galeria Apollinaire de Milà (1958), La Loggia de Bolonya (1958), L'Attico de Roma (1958 i 1959). Palma Bucarelli, llavors responsable de la Galleria d'Arte Moderna de Roma, li dedicà la monografia *Jean Fautrier, pittura e materia*, il Saggiatore, Milà, 1960, amb un pròleg d'Ungaretti (es tracta de l'assaig «La pittura di Fautrier», que més tard va reproposar, abreujat, dins el catàleg de l'exposició sobre Fautrier a la galeria L'Attico). A més, al setembre de 1963, Ungaretti el convidarà a Cerisy, on celebrarà el seu setantè aniversari, i amb ell realitzarà diversos viatges, a Japó el 1960, i, acompanyats amb Paulhan, a Nova York i a Hong Kong.

“lucidesa intel·lectual” i d’“extraordinària perícia controlada d’ulls i mans”, tan intensa que “ens treu l’alè”, aconsegueix tocar “el vèrtex tràgic, agafa de cop i per sempre l’absolut anihilador, per assolir el qual no cal jugar-s’hi la vida, sinó que, i fatalment, cal oferir-la com a past”.¹² El poeta afegeix haver entès “allò que ha inspirat realment aquesta pintura”. I ho detalla amb paraules que cal llegir amb extrema atenció i meditar-les perquè s’apliquen no només a la pintura de Fautrier sinó també, declara el poeta, a tot el “millor art d’avui dia”, amb “intensitat de consciència inigualable i de manera fulgurant”. Ungaretti escriu:

Si l’home s’estén fins a abolir el propi espai, les seves dimensions, els propis trets i l’espai; fins a tenir por del temps i de les característiques del temps que canvia de manera incessant en els seus senyals innombrables, i del morir; fins a tenir por de la memòria [...] —si al voltant hi ha una desmesura tal com una Apocalipsi, com podrà el pintor (la pintura pot ser, com cada llenguatge, llenguatge essencial, llenguatge de poesia), com en trobarà el pintor una mesura alliberadora dins el seu art?¹³

Com trobarà el poeta la “mesura alliberadora”, si ell també es veu obligat a restituir en “síntesi no inhumana” l’abolició de l’espai, l’espant del temps? No es pot llegir «Apocalissi» sense aquestes premisses, sense aquest bagatge. Poesia i pintura hi apareixen realment unides, fins al punt que Palma Bucarelli, al seu estudi sobre Fautrier, també s’inspira lexicalment en les temàtiques ungarettianes, quan comenta la relació entre els quadres i la vida de Fautrier: pintura com a “vida d’un home”, escriu, i vida que viu “a instants, a trossos de temps”, per fragments on “la sensibilitat

¹² G. Ungaretti, «La pittura di Fautrier», dins Íd., *Vita d’un uomo, Saggi e interventi*, cit., pp. 671-672.

¹³ Se l’uomo si dilata, sino ad abolire il proprio spazio, le sue dimensioni, i propri connotati e lo spazio; sino ad avere spavento del tempo e dei caratteri del tempo e incessantemente e innumerevolmente mutevole nei suoi segni, e del perire; sino ad aver paura della memoria [...] — se in giro c’è una dismisura da Apocalisse, come il pittore (la pittura può, come ogni linguaggio, essere linguaggio essenziale, linguaggio di poesia) come il pittore ne troverà misura liberatrice nella sua arte?

es concentra i s'exaspera".¹⁴ Pel que fa a la producció poètica d'Ungaretti que se situa al voltant del 1960, es pot conjeturar clarament –ho fa Antonio Saccone en una lectura ungarettiana que titula *Afasia e tempo dell'Apocalisse*–, una referència precisa als *Otages*, en la qual, escriu el crític, “per plantejar l'home com a ostatge de la història, de les noves dimensions espacial-temporals, Fautrier fa servir figures convertides en grumolls de matèria densa, desfeta, macerada”¹⁵ (i el pensament no pot deixar de tornar als “despolpaments espectrals”, a les “taques obsessives” que Ungaretti esmentava en «Difficoltà della poesia»). El fet d'escriure mitjançant fragments, *despolpaments*, taques, troba un paral·lelisme ferm en els “senyals inquietants” que van traçar els artistes de l'Art Informal, en la seva “dramàtica, de vegades fúnebre, laceració física i moral”. I una altra reconeixició àmplia d'aquesta relació es pot trobar al documentat estudi de Maria Carla Papini sobre «Ungaretti e la pittura informale», que s'ocupa amb deteniment de la fragmentarietat “programàtica” de *La Terra Promessa* oferint també un suggerent testimoni sobre com, en aquells fragments poètics, si es llegeixen focalitzant-ne el “vessant melòdic, rítmic, tònic” del principi de “variació” que els regeix, es troba una possibilitat de comparació no només amb la pintura informal sinó també amb els procediments musicals dodecafònics, especialment per la reiteració de paraules-tema amb un sentit variat progressivament.¹⁶

Ha arribat el moment de rellegir «Apocalissi». “Llum”, “crit”, “alba”, “nit”, “ànsia”, “palpitació”, “foscor”, “fractura”, són, dins el teixit verbal i espacial del text, com concrecions de matèria fònica i cromàtica, matèria lacerada, ferida, polsant, que es condensa al fons de la pàgina entre assonàncies sil·làbiques que la penetren com incisions (*Si va facendo la*

¹⁴ Palma Bucarelli, *Jean Fautrier*, cit., pp. 23-24.

¹⁵ Antonio Saccone, “*Qui vive / sepolto / un poeta*”. Pirandello, Palazzeschi, Ungaretti, Marinetti e altri, Liguori, Nàpols, 2008, p. 128.

¹⁶ Maria Carla Papini, «Ungaretti e la pittura informale», *Revue des études italiennes*, Nouvelle série, Tome 54, 1-4, Janvier-Décembre 2008, pp. 225-244. Per la relació amb la música dodecafònica i la col·laboració entre Ungaretti i Luigi Nono s'hi esmenten passos d'un estudi de Luigi Rognoni, «Analogies musicales dans la poésie de Ungaretti», publicat en *Ungaretti*, Editions de l'Herme, París, 1968, p. 171.

frattura fonda). El compàs, confiat a un control construït sobre lligams vigilats atentament, immobilitza el temps en un present marcat per talls, retorns, ressonàncies, tot permetent a la “hiéroglyphie de la douleur” esmentada per Malraux a la presentació de *Les Otages* a la galeria Drouin de París l’any 1945,¹⁷ desplegar-se segons una concreció simultània de sensacions i percepcions que no preveuen la gradualitat del desenvolupament lineal. Això és, la llum, el crit, la palpitió, la fractura, s’esdevenen sense successió de traspassos lògics, són tots presents en el full-partitura, dins l’espai breu de les quatre estrofes immerses dins un espai i un temps bloquejats en l’absolutesa d’una ultrança que enlluerna. I és la matèria-llum qui la vehicula, la ultrança, amb una transcendència totalment “terrenal” com la capturada en les “cèl·lules vives”, en les “fibres” de color de Fautrier.¹⁸ És la matèria-llum que dona forma a l’existència mutilada de l’arbre, despulat de fulles, així com al crit negre, violent com l’escriptura de Blake, que estripa la tela del dia i ensorra el temps, segons suggestions que també es poden reconduir al Shakespeare dels *Sonnets*. La desmesura de l’apocalipsi d’allò humà neix, per tant, d’un esquinç, una laceració, que només el fragment pot interpretar: *Agglutinati all’oggi* (*Agglutinats a l’avui*), com recita el primer dels «Ultimi cori della Terra Promessa», afectats per la desmesura de les èpoques i el temps, esdevé difícil trobar una pronúncia que cauteritzi de l’afàsia.

Només el componiment reconquerit del metre, del teixit rítmic, pot ajudar a constrènyer l’expressió cap a una “lucidesa d’intel·lecte” i a una “perícia controlada”, a la manera d’un Fautrier. En ell s’inspira l’Ungaretti d’«Apocalissi». I també en ell s’inspira un poeta que serà un amant

¹⁷ Cfr. Palma Bucarelli, *Jean Fautrier, cit.*, p.156 de l’*Apèndix*.

¹⁸ Són il·luminadores, al respecte, les observacions de Palma Bucarelli, quan parla, a propòsit dels *Ostaggi* de Fautrier, de “luce gettata, come la materia che è, su quel fondo che non può né assorbirla né respingerla, così che rimane sospesa, a galla, e non può placare la sua eccitazione di cosa viva, ribollente, con le sue asprezze, le sue creste, le sue crepe” (“llum malgastada, com la matèria que és, sobre aquell fons que no pot absorbir-la ni rebutjar-la, així que roman suspesa, a flor d’aigua, i no pot apaivagar el seu neguit de cosa vivent, rebullent, amb les seves asprors, les seves arestes, les seves esquerdes”) (*Jean Fautrier, cit.*, pp. 91-92).

incondicional d'Ungaretti; un poeta *novíssim*, des de ben jove fascinat pel seu *Il Porto Sepolto* i captivat, també, pel culte a Fautrier. Em refereixo a Edoardo Sanguineti, que dedicarà al pintor, a finals dels anys cinquanta, un assaig crític titulat *Fautrier all'Apollinaire*. I al pintor tornarà unes dècades més tard, al gener de 2003, amb un homenatge al músic Vinko Globokar inspirat en els *Otages*:¹⁹ una apocalipsi laica, que restitueix en dues estrofes controladíssimes la natura tràgica capgirada i dessacralitzada del nostre present cec, immers dins d'un cercle infernal dantesc, on tots hi restem un punt aglutinats en el desolador començament del tercer mil·lenni. D'aquells «Otages», com a conclusió, en citaré ara els darrers versos, que no haurien desagradat, m'imagino, a Ungaretti, pel control lúcid d'una matèria física, carnal, i pel rigor compositiu que els caracteritza:

[...] *in una corrosa
materia, sporca e quasi cancerosa,
forma di carne informe, un subadamo,
fatto è poltiglia e fango, in un ricamo
di stracci di epidermide grumosa:*

*(quasi un Fautrier, per capirci, tradotto
in gemiti di strilli, tra stridori
strazjati): è questo che rivedo, sotto
polpe di suoni, colori di orrori
crostosi, tra ritmemi di osso cotto
in spappolati tumori, rumori.*²⁰

[Traducció d'Ursula Bedogni]

¹⁹ Edoardo Sanguineti, «Otages», en Id., *Varie ed eventuali*, Feltrinelli, Milà, 2010. L'assaig «Fautrier all'Apollinaire», en la revista *il verri*, 1, 1959, amb ocasió de l'exposició de Fautrier a la Galeria Apollinaire de Milà del 31 d'octubre al 15 de desembre de 1958.

²⁰ [...] *en una escrostissada / matèria, bruta, gairebé cancerosa, / forma de carn informe, un subadam, / s'ha fet pasterada i fang, en un brodat / de parracs d'epidermis grumollosa: // (quasi un Fautrier, per entendre'ns, traduït / en laments d'esgarips entre xerrics / trasbalsats): i això que torno a veure sota / polpes de sons, colors d'horror / crostosos, rere ritmeigs d'os cuit / en esclafats tumors, sorolls.*



UNGARETTI, UNA POÈTICA DE LA CONFLIANÇA

GÉRARD GENOT

Reconquesta de la tradició

Ungaretti –que no va deixar Egipte fins als vint-i-quatre anys, no s’instal·la definitivament a Itàlia fins més enllà dels trenta i no es decideix, en poesia, per la llengua italiana fins més enllà del 1919, després de set anys de vida literària– no ha acomplert tant la descoberta com la posada al dia activa d’una tradició, una construcció la coherència de la qual estava destinada a garantir la del seu projecte d’escriptor. Es tracta, abans que res, d’un reconeixement:

El poeta té consciència dels seus predecessors, i nosaltres, consciència dels predecessors que hi ha darrere la seva obra, com podem tenir consciència dels trets ancestrals d’una persona que, alhora, és un individu únic (Eliot 1944, p. 346).

Aquesta recerca de la paternitat, Ungaretti la practica tant en la seva poesia com en la seva tasca de crític, i sobretot en les lectures que fa de Petrarca i de Leopardi.

Llengua, paraula, memòria

Cada paraula que utilitzem tragina *en ella mateixa* milions d’anys de pràctica del llenguatge. En tot moment aquesta càrrega pot donar lloc al revifament d’alguna part de sentit latent, i això seria com una *memòria* dels mots, que es reactiva en segons quins contextos. Habitualment ens acontentem amb una parcel·la d’aquesta immensa mina de sentits, és a dir,

Gérard Genot, antic alumne de l’École Normale Supérieure de Saint-Cloud, és professor emèrit a l’Université Paris-Ouest, poeta (*J’élis un lieu flagrant et nul*, 2009) i novel·lista (*La Frontière*, 2012). Ha publicat, entre altres obres de lingüística general i italiana, *Sémantique du discontinu dans ‘L’Allegria’ d’Ungaretti* (1972) i *La fiction poétique –Foscolo, Leopardi, Ungaretti* (1998), de la qual s’ha extret el present text, així com traduccions al francès de Petrarca, Torquato Tasso (Les Belles lettres), Foscolo, Papini (*L’Âge d’Homme*) i Calvino (Le Seuil).

entenem per defecte, com deia Paulhan:

N'hi ha prou amb llegir un poema, un discurs o el text d'un anunci, amb sentir un debat polític o una disputa familiar, per adonar-se que el més petit dels passos que fem posa en joc molts més arguments i raons dels que som capaços de copsar, o simplement d'entendre. El seu potencial se'ns escapa (Paulhan 1941, p. 102).

Diàleg amb el llenguatge

En certs aspectes del treball literari, la qüestió *de què parlem, a qui parlem?* es desplaça. En poesia, *no es parla de, no es parla a*, sinó que més aviat es dialoga amb el llenguatge: entenc en aquest sentit, entre altres aventures exemplars, la interrogació constant de les disponibilitats de la llengua, la recerca de la fórmula justa (versió Ponge), automatismes per malmenar (versió Queneau, Tardieu), variacions (versió Valéry), reminiscències il·lustres (versió Kavafis, Eliot), suspensió a tocar del buit o de la memòria (versió Ungaretti).

Ungaretti està exempt, ja ho veurem, de dues conviccions radicals: la de la insuficiència o la indignitat del llenguatge (Ponge) i la de la seva funció de “vel”, de màscara defugint el sentit (Lorand Gaspar).

Citació i traducció

Una de les modalitats d'aquest diàleg és la traducció, que dóna lloc a una mena de paradoxa. Ungaretti escriu, en el prefaci a la seva traducció de *Fedra*:

L'art de la traducció, si parteix d'una recerca del llenguatge i es resol en expressió poètica, condueix naturalment a la poesia (Ungaretti [1969], p. 216).

Si la traducció, doncs, participa d'un projecte d'escriptura personal, contribueix a afermar un estil *en el diàleg simultani entre dues llengües*, i el text que en resulta és anàleg en tot a un poema personal, però *que seria tot sencer una citació*. És un cas extrem de reconeixement, aquell que garanteix, que assegura la pertinença, *l'aire de família*.

Així, quan Ungaretti tradueix Góngora es tracta d'una *traducció-retorn*,

d'una retroversió cap a Petrarca; però Ungaretti tradueix Góngora per conquerir (per *garantir*) en aquesta prova el llenguatge del Barroc: és Petrarca en segon grau. Ara bé, si la poesia és, com diu Eliot, la més *local* de les arts, allò que *se sobreentén* en italià ha hagut de ser sovint problemàtic en castellà. I essent Góngora qui era, el resultat és *poesia castellana* que, de retorn, planteja problemes diferents, tot estant assegurat el *mateix* resultat, i el diferent, una crida encara al reconeixement, a través de l'espai i del temps.

El portador de veu

Si el poeta necessàriament parla en segon grau, i dialoga amb el llenguatge en les llengües dites *naturals*, no és pas en el seu propi nom. Un paper del poeta, observat, de vegades prescrit, reclamat, imposit, és el de *portaveu*.

El poeta, es diu (abunden les autoritats), formula el que hi ha en la mentalitat d'alguns (una elit, o la majoria), i ho fa mobilitzant, o evocant, o invocant, la tradició, és a dir la història que travessa el present, de manera que, mentre els altres diuen el que els passava pel cap amb les paraules que ell els proposa, diuen, pensen, entenen i fan *més del que creien*. En saben més del que sabien, o del que no sabien que sabien, com diu si fa no fa Meschonnic: *les paraules saben més sobre nosaltres que nosaltres*. Hi ha graus en aquesta comprensió, des del primer, que és l'eufòria d'haver *trobat les pròpies paraules*, fins a l'últim, la sublim i ridícula il·lusió d'entendre-ho tot en una metàfora, terra blava com una taronja, roca de crits. Éluard deia que la bona imatge és un "mai vist" que es justifica per un "déjà vu" (una evidència) que l'habita; per a Ungaretti, es tracta de la impulsió *de veure arribar el moment* de dir el món, continuar, contribuir a participar de la tradició; de la superació de la paraula individual *en* la paraula col·lectiva, de la contingència immediata del dir en la necessitat del *ja dit*, i doncs del dit en la continuïtat d'un dir inesgotable.

Parlar per

Quant a *parlar per*, faré dialogar Eliot i Ungaretti.

El deure immediat [*del poeta*] és cap a la seva llengua, que d'entrada ha de salvaguardar, després enriquir i millorar. Expressant els sentiments dels altres, també canvia aquests sentiments, perquè els torna més

conscients; dóna a la gent una consciència més clara d'allò que ja senten, i en conseqüència els ensenya alguna cosa sobre ells mateixos (Eliot 1945, p. 19).

El plaer estètic és un privilegi perquè tants homes no estan encara admesos, per falta de mitjans materials i d'educació, a participar-hi plenament. No és l'art, ni la ciència, ni la cultura els que han d'aturar-se en les seves recerques, és la societat que ha d'elevat-se a un nivell més humà. Ningú com l'artista sent tanta pena pel fet que la seva paraula resti indesxifrable per un nombre tan gran d'homes, com si la humanitat fos quelcom d'extraordinari, com si per a la humanitat fos precisament alguna cosa monstruosa" (Ungaretti [1969], p. 350).

En l'optimisme voluntarista d'Eliot, en el patètic d'Ungaretti, ressona la mateixa pregunta, i una resposta oposada *als homes*, però idèntica a *l'home*.

La penyora

El sistema de *parlar per* (alhora amb destinació de, i en nom/en lloc de) condueix a algunes actituds típiques:

(a) la convicció de dir millor (i de valer més) que els altres, amb el rol de l'incomprès;

(b) la deploració i l'acusació de la insuficiència del llenguatge (passant per les de la llengua), amb el rol del que Paulhan en diu *el terrorista*; i

(c) la convicció última de valer més que el llenguatge, que s'acaba amb el *programa de l'indicible*, perempció definitiva.

En el vessant positiu –confiat, diguem la paraula, contra aquesta malfiança– retrobem l'eufòria de repetir alguna cosa *ja dita* que garanteix la sorpresa; *és buscar en l'eufòria de lector l'energia d'escriptor*, i aquesta actitud emparenta Eliot, Seferis, però també Queneau, Tardieu i els *traductors per mètode* que són Ezra Pound (vegeu el que en diu Eliot), Ungaretti i Quasimodo.

De la insuficiència de la llengua...

En la idea de *parlar per* hi ha l'arrogància de *parlar millor* i de *valer més* que els altres parlants i, en fi, millor que el llenguatge:

Apollinaire, Lafargue, Éluard, amb el seu desig secret d'humiliar el llenguatge –de vegades de recomençar-lo, sempre de valer més que ell (Paulhan 1941, p. 60).

És una actitud molt freqüent, comuna als poetes sofisticats i als parlants corrents. Així, Valéry diu:

Cal reemplaçar les paraules conegudes expressant coses conegudes –sovint per d'altres, i per guardar-se dels errors de costum i de la insuficiència *individual* de tots els símbols,

denunciant un dels factors de la insuficiència: l'automatisme, l'absència de context. Ponge és més radical:

És amb les paraules que tothom fa servir cada dia [...] que cal que treballlem [...] aquestes expressions que estan empastifades per un ús immemorial, empastifades i espessides i esdevingudes més pesades, més greus, més difícils de manejar [...] havent estat donats els costums que en tantes boques infectes han contret [...] un munt de parracs que no es poden agafar ni amb pinces. [...] Una sola sortida: parlar contra les paraules. Arrossegar-les amb un mateix cap a la vergonya on ens porten, de tal manera que s'hi desfigurin (Ponge 1961, p. 275).

Paraules empastifades, doncs, i que empastifen; per tant, paraules pecadores. Més en general, això il·lustra com la reflexió, ingènua o sofisticada, sobre la llengua (i sobre la poesia) es fa sovint d'una manera negativa, a partir del retret, del lament també del mal obrer que sovint n'acusa les seves eines; Paulhan (1941, p. 107) ho havia vist quan deia: “El mal obrer pren consciència una mica més clarament de la seva eina”.

Insuficiència assignada a la llengua serà suficiència, i més encara, arrogància del subjecte, o del qui es considera com a tal. A aquesta suficiència, jo oposaria, arribat el moment, la humilitat i la confiança d'Ungaretti.

...a l'excés de la paraula

“En les converses corrents, ens expressem d'una manera aproximada, ens entenem d'una manera aproximada” (Belaval 1947, p. 37).

I de les paraules que entenem d'una manera aproximada, se'ns n'escapen les possibilitats. En el fet que el sentit del poema (però també de tot acte verbal) *excedeixi* necessàriament, i la intenció i la interpretació pròpia de l'autor, i les interpretacions i inferències de qui el rep, hi ha una raó que ja he dit, quasi trivial: és que cada paraula arrossega rere seu tota la seva història, que el seu sentit no és posseït per cada individu, sinó per la comunitat que el reconeix, que els seus sentits, els seus contextos, les seves formes, les altres paraules que ha suplantat o que l'amenacen, només són plenament presents en la memòria general de la tribu. *L'excés* es dona per descomptat des del moment que el *dir* ressona enllà d'*allò dit*, no es dispersa en l'instant. Això no és *allò que és propi* de la poesia, perquè ho serien els debats tribals en què topem amb les paraules, les escenes de la llar; no és allò que li és *propi*, però en són sens dubte les *possibilitats*, per dir-ho com Paulhan. Després el temps, l'evolució contínua de la llengua, lliura les dites conservades a l'exègesi, a la repetició, la citació, la traducció; la tradició hi canvia allò *semblant* per allò *nou*.

És així com també en la poesia hi ha una mena de *consentiment global*, una confiança, històricament, antropològicament explicable, que podria ser ben bé *allò que li és propi*:

El plaer poètic ens treu el poder de comunicació per posar-nos en estat de participació... [*El poema*] no se'ns imposa amb la brutalitat d'una cosa. L'acollim. Ens prestem a la seva feina. Hi treballem (Belaval 1947, p. 50, 55).

D'aquí ve que la interpretació sigui més aviat acumulativa que no pas dialèctica, que s'hi admeti la repetició i que no se la tracti com una tautologia *en* el text, ni com a desvari de text a text, que la contradicció hi sigui rebuda com a incitació *a interpretar més, i altrament, i encara*. És pròpiament "donant a cada paraula una importància exagerada" (G. Paris, sobre Arnaut Daniel, citat per Aragon) que la pretesa insuficiència de la llengua juga a favor de la paraula i fa d'aquesta, i és una definició de la poesia, *llengua suficient*.

L'indicible, doncs, i el dir

Molts poetes sembla que s'atorguin la tasca de *dir l'indicible*, com

Reverdy: “En poesia no hi ha res com dir l’indicible, per això cal tenir molt en compte el que es diu entre línies” (Reverdy 1948, p. 74).

Abunden els exemples i les autoritats, i els termes de Leonard Gaspar resumeixen torrents d’eloqüència i d’elegància: “Què és allò que l’home diu o intenta dir de més (o de menys) en poesia que no digui altrament?” (Gaspar 1978, p. 54).

D’aquí en resulta que “el poema ens revela més del que es revela” (p. 53), versió 1978 de “els meus versos tenen el sentit que se’ls dona” (Valéry), i del *manifest de l’excés* de Gide “es diu sempre més que ALLÒ” (*Pantans*).

De les idees sobre la llengua

De tot això se’n dedueix que la poesia es pot definir, de manera general, com *l’activitat de llenguatge en la qual l’home sosté la seva pregunta incessant sobre l’origen del llenguatge*, és a dir sobre el món dicible:

El llenguatge és sagrat si està lligat al misteri del nostre origen, i de l’origen del món (Ungaretti [1969], p. 118).

És un misteri que suposaria, *si el volguéssim resoldre*, que sortíssim del llenguatge; i, com que això és impossible, només podem instal·lar-nos-hi, i contestar la pregunta amb una altra pregunta a canvi. També tot poema és rebut, ja sigui com una pregunta que redobla la que es feia el seu lector (Gaspar), ja sigui com una resposta inesperada que projecta retrospectivament una pregunta que s’ignorava (Eluard). I tota recerca de l’origen reenvia, en el llenguatge, a l’etimologisme, llei de la lectura poètica, com ho diu Leopardi, tan llegit per Ungaretti:

Ara bé, des del moment que les etimologies d’aquestes paraules que en l’origen eren metàfores, però que són avui, o que eren fins i tot des del principi, paraules efectivament pures, es reconeixen i s’oloren, cosa que es produeix almenys en la majoria de les paraules pròpies d’una llengua, la idea que desperten és quasi doble, encara que el sentit sigui del tot apropiat (Leopardi, *Zibaldone*, 1703-4).

I Barthes, per ell mateix, va retrobar aquesta experiència:

El seu discurs és ple de paraules que talla, si es pot dir així, de soca-rel. No obstant, en l'etimologia, no és pas la veritat o l'origen de la paraula el que li agrada; més aviat és l'efecte de sobreimpressió que aquella autoritza: la paraula és vista com un palimpsest: em sembla que tinc idees sobre la llengua –cosa que és simplement: escriure (parlo d'una pràctica, no d'un valor) (Barthes 1975, p. 88).

Ungaretti parla quasi en els mateixos termes de *La Primavera* de Leopardi, obra hermètica i *irònica* segons ell, on les paraules són preses justament en el seu sentit “etimològic”; per *ironia* Ungaretti entén el joc en el llenguatge, la pedagogia poètica. Així, l'home ve a l'home en paraules, i s'aprèn pel llenguatge. Descriuint la seva pròpia poesia, o aquella que aspira a escriure, Ungaretti se situa en un territori oposat al del *terrorisme fred* (de Ponge), perseguint una redempció de i per la paraula.

Poesia, llenguatge, infància

Els caràcters formals de la poesia, ho sabem de sobres, són aquells que assegurin, en la fase d'aprenentatge, *l'eufòria* i, doncs, el *desig de continuar*, la memorització, no de continguts d'informació, sinó d'esquemes i de moviments. Diguem-ho de passada, no crec que ningú li concedís avui a Paulhan que “l'esperit manca a la seva dignitat si [...] es queda en aquest primer estadi en què s'aprèn a parlar”; perquè sabem que no és un primer estadi i que no ens hi quedem pas: hi *tornem*; “assembleu-vos als nens petits” es pot entendre també com *tornen a esdevenir capaços d'aprendre*. Aquí hi ha certament una de les possibilitats de la temàtica de la infància en poesia. En el cas d'Ungaretti no és per atzar que hi ha una correlació entre aquesta temàtica i alguns trets formals de la seva poesia. Així, a *L'alegria*, el tractament de la paraula es correspon amb un estadi *de* l'adquisició del llenguatge: *desgramaticalitzat* (ho he mostrat amb detall, Genot 1972), tendeix cap a l'enunciat holofràstic monorim. Però alhora Ungaretti apunta a, i aconsegueix fer funcionar simultàniament, diferents hipòtesis de regramaticalització; torna problemàtic l'enunciat, però imita de la manera més cenyida la interpretació del nen, la seva comprensió dispersa d'enunciats adults gramaticals, els seus assajos lúdics (el fet de reproduir les estructures sintàctiques). Alinei recorda que aquesta *gramàtica holofràstica* “perdura en l'adult com a mecanisme específic de l'aprenentatge lexical” (1974,

p. 220), fent reviure l'estat infantil amb l'eufòria que garanteix el caràcter positiu d'allò adquirit. El mateix es pot dir, i més radicalment, en el cas d'Ungaretti, de la poesia que va escriure en la vellesa, des del moment que la pràctica mallarمهana de l'al·literació emblemàtica s'esforçarà per assolir la *innocència* de la l'al·lació.

Citació, encara

Cada paraula que fem servir està *citada*. Però l'oblit constitutiu del llenguatge-pensament fa que només hi hagi efecte de citació quan hi ha ruptura, bloqueig, aturament de l'automatisme, retardament:

L'escriptura i els filòlegs actuen a contrapèl de l'oblit, impedeixen d'oblidar el sentit que vol envellir i alterar-se. És una memòria artificial que exagera la natural (Valéry 1973, p. 398).

I fins i tot una paraula "nova", però *ben construïda* (*garantida*, diria Callois), és reconeguda, perquè el que cita en aquest cas és *la regla*; nou i previsible, evident *després* d'haver estat dit. És encara aquesta resposta a una pregunta que només existeix quan la fórmula es pronuncia, i que provoca l'actitud que, a falta d'una paraula millor, jo anomenaria *religiosa*, perquè és feta d'humilitat i de confiança, perquè tracta la paraula com a verb.

Per fi, l'anònim

Un punt de semblança entre el llenguatge i allò que anomenem religió és que el llenguatge, fet *social*, és una experiència *individual*, en l'aprenentatge i l'expressió.

El llenguatge és sagrat... si constitueix la nostra responsabilitat donant a la nostra persona una definició universal, social i sobrenatural (Ungaretti [1969], p. 118).

És el subjecte qui s'hi construeix però qui, a més de comunicar-se, hi combrega. El llenguatge és sistema de relació, *religio* entre present i temps, individu i comunitat, experiència viscuda i transcendència del sentit.

Vet aquí què diu Ungaretti, parlant d'ell tot parlant de l'espai (ideal) de l'*Anàbasi*:

És aquest lloc èpic on l'home és alhora estranger i autòcton, i on compleix la primera condició de la vida llegendària: estar alhora embolcallat de solitud i lligat a la sort de cadascú, a l'existència de les mil varietats de la vida humana, a la d'un insecte sorprenent, al color del vent (Ungaretti [1969], p. 293).

I més clarament encara:

Vet aquí tres constatacions: la poesia pertany a tots; neix d'una experiència estrictament personal; ha de portar doncs, en la seva forma, la marca distintiva de la individualitat del seu autor, tot guardant aquestes característiques d'anonimat per la qual és poesia, i no es fa estranya a ningú (Ungaretti [1969] p. 293).

És la forma d'aquest reconeixement extrem del jo en el llenguatge, d'aquesta *passió de l'anonimat*, que retindré aquí com a “última paraula” del nostre Ungaretti.

[Traducció de Carme Miralda]

Bibliografia citada:

- ALINEI, Marin, *La Struttura del lessico*, Mulino, Bologna, 1974.
BARTHES, Roland, *Roland Barthes par lui-même*, Seuil, Paris, 1975.
BELAVAL, Yvon, *La Recherche de la poésie*, Gallimard, Paris, 1947.
ELIOT, Thomas S., «Qu'est-ce qu'un classique?», 1944, a *Essais choisis*, Seuil, Paris, 1950.
ELIOT, Thomas S., «La fonction sociale de la poésie», 1945, a *De la poésie et de quelques poètes*, Seuil, Paris, 1964.
GASPAR, Lorand, *Approche de la parole*, Gallimard, Paris, 1978.
GENOT, Gérard, *Sémantique du discontinu dans L'Allegria d'Ungaretti*, Klincksieck, Paris, 1972.
PAULHAN, Jean, *Les Fleurs de Tarbes*, Gallimard, Paris, 1941.
LEOPARDI, Giacomo, *Zibaldone*, Mondadori, Milà, 1997, 3 vol.
PONGE, Francis, *Le Grand Recueil – Méthodes*, Gallimard, Paris, 1961.
REVERDY, Pierre, *Le Livre de mon bord*, Mercure de France, Paris, 1948.
UNGARETTI, Giuseppe, *Innocence et Mémoire*, Gallimard, Paris, 1969.
UNGARETTI, Giuseppe, *Vita d'un uomo – Saggi e intervenu*, Mondadori, Milà, 1974.

LA POESIA, UNGARETTI, L'ESPERANÇA I EL DESENCANT

ROSARIO GENNARO

1. El límit i més enllà

L'obra de Giuseppe Ungaretti es mou entre dos extrems: el sentit del límit i la tensió cap a la seva superació. En el primer Ungaretti, el límit és distanciament del passat, melancolia, (*labbra rapprese / in tornitura di baci / lontani / voluttà di corpi / estinti d'insaziabili voglie*),¹ enyorança (*le dolcezze del tempo svanito*).² Però és també desarrelament i nomadisme (*In nessuna / parte / di terra / mi posso / accasare*).³ Tot i així es pot veure com el límit evoluciona cap al seu contrari, el passat torna (*Ho ripassato / le epoche / della mia vita*)⁴ i l'alienació dóna cabuda a la certesa dels lligams ètnics (*Ora lo sento scorrere, caldo nelle mie vene, il sangue dei miei morti*).⁵

La revelació té lloc en un nivell profund: *Vi arriva il poeta / e poi torna alla luce con i suoi canti / e li disperde // Di questa poesia / mi resta / quel nulla / d'inesauribile segreto*.⁶ Descobriment, reeixida i recomposta harmonia com-

¹ G. Ungaretti, «Malinconia», dins *Il porto sepolto*, Udine, Stabilimento Tipografico Friulano, 1916, ara a cura de C. Ossola, Marsilio, Venècia, 1990, pp. 60-61.

² Id., «Fase d'Oriente», *ibid.*, p. 47.

³ Id., «Girovago», in *Allegria di naufragi*, Vallecchi, Florència, 1919, ara dins G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura de i amb un assaig introductori de Carlo Ossola, Mondadori, Milà, 2009, p. 123.

⁴ Id., «I fiumi», dins *Il porto sepolto*, *cit.*, p. 73.

⁵ Id., «Lucca», dins *Allegria di naufragi*, *cit.*, p. 619.

⁶ Id., «Il porto sepolto», dins la col·lecció homònima, *cit.*, p. 42.

Rosario Gennaro és professor de cultura, història i literatura italiana a l'Artesis University College d'Anvers. Es va llicenciar a la Universitat de Florència. Va ser investigador de la Universitat Catòlica de Lovaina, on va aconseguir el doctorat, i també al Collège de France. Els seus estudis se centren principalment en Ungaretti, Bontempelli, la revista *900*, el futurisme, les relacions literàries internacionals, i les interaccions entre política i cultura durant el feixisme.

porten la baixada (*Cammina Cammina / ho ritrovato / il pozzo d'amore*),⁷ la recapitulació, el descobriment cap enrere (*Ogni mio momento / io l'ho vissuto / un'altra volta / in un'epoca fonda / fuori di me*).⁸ Horitzontalitat i avançament són, en canvi, el dany i la dispersió. Allò que és satisfactori no és el viatge sinó les pauses que l'interrompen (*Sino alla morte in balia del viaggio / Abbiamo le soste di sonno*).⁹

Des del cantó del límit i de l'enyorança, la mort dissol l'ésser en el temps:

*La mia vita
è già
così colma
di morte*

*Da ogni attimo
che mi sorge
m'irride
quella scia
di bene
andato.*¹⁰

Però la mort és també alliberament, sortida dels límits d'espai i de temps. Les epifanies estan plenes de mort: el jo mor a si mateix i es reconeix en un ésser més extens, com ara dins «La notte bella», (*Col mare / mi son fatto / una bara / di freschezza*),¹¹ «Annientamento», (*Ho sulle labbra / il bacio di marmo*),¹² i «I fiumi» (*Stamani mi sono disteso / in un urna d'acqua / e come una reliquia / ho riposato*). Aquí la mort preludia el passat reviscut (*Ho*

⁷ Id., «Fase», *ibid.*, p. 53.

⁸ Id., «Risvegli», *ibid.*, p. 58.

⁹ Id., «Lindoro di deserto», *ibid.*, pp. 43-44.

¹⁰ Id., «Rimorso», dins "Abbozzi manoscritti editi post mortem", dins *Tutte le poesie*, *cit.*, p. 468. (*La meva vida / és ja / tan plena / de mort / / De cada instant / que em neix / me'n fa befa / / aquell solc / del bé / passat*). (Les traduccions dels versos i fragments són de Lluís Calderer).

¹¹ Id., «La notte bella», dins *Il porto sepolto*, *cit.* p. 50.

¹² Id., «Annientamento», *ibid.* p. 85.

ripassato / le epoche / della mia vita), el reconeixement de les matrius ètniques, simbolitzades pels rius (el Serchio, el Sena i el Nil) comptats a l'Isonzo (*Questi sono i miei fiumi / contati nell'Isonzo*), i l'absorció en l'univers (*Questo è l'Isonzo / e qui meglio / mi sono riconosciuto / una docile fibra / dell'universo*).¹³ L'espectre semàntic de la mort és, doncs, lligat al temps que torna enrere:

[...] fu durante la guerra [...]: spavento della natura e cordialità rifatta istintiva verso la natura; [...] immedesimazione nell'essenza cosmica delle cose; –fu quanto, d'ogni soldato alle prese [...] con il caos e con la morte, faceva un essere che in un lampo si ricapitolava dalle origini[...].¹⁴

Hi ha la mort en vida, del jo subjecte als paràmetres 'ordinaris' i 'finit' de l'existència. Però també hi ha una vida en mort (dimensió més acomplerta, satisfactòria o de totes maneres alliberadora de l'ésser) que se situa fora de l'esfera del finit i del transitori. La primera equival al mal. La segona redimeix de la primera i allibera dels límits que aquesta ha imposat: *La morte / si sconta / vivendo*.¹⁵

2. Fragmentació i harmonia

La sintaxi, la semàntica i la distribució dels mots en la pàgina denoten fragmentació. Poesies breus (*M'illumino / d'immenso*),¹⁶ versos lliures i espaiats. Una descomposició sintàctica i prosòdica unida a la ruptura de la continuïtat semàntica.¹⁷ Una experta iteració de sons i accents (*Non sono mai sTAto / TAnto afTAccato / alla viTA*), (*Ora mordo / CoME un bambino la mamMElla / lo*

¹³ Id., «I fiumi», *cit.* pp. 71, 73, 72.

¹⁴ Id., «Indefinibile aspirazione», dins *La Fiera Letteraria*, x (1951), 51, ara dins *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura de M. Diacono i L. Rebay, Mondadori, Milà, 1974, p. 743. [...] va ser durant la guerra [...] por de la natura i cordialitat refeta instintiva vers la natura; identificació amb l'essència còsmica de les coses; –va ser quan, de cada soldat enfeinat [...] amb el caos i la mort, en feia un ésser que en un tres i no res recapitulava des dels orígens [...]

¹⁵ Id., «Sono una creatura», dins *Il porto sepolto*, *cit.*, p. 68.

¹⁶ Id., «Cielo e mare», dins *Allegria di naufragi*, *cit.*, p. 65.

¹⁷ Cfr. G. Genot, *Sémantique du discontinu* dans *L'Allegria* d'Ungaretti, Klincksieck, París, 1972.

spazio), torna però a formar la unitat en el nivell fònic.¹⁸ Bona part dels ‘versets’ de *L’Allegria* està formada a més per quinaris, hexasíl·labs, heptasíl·labs, octosíl·labs, hendecasíl·labs trencats.¹⁹ Capgiraments i convivència de contraris també inspiren el llenguatge d’aquestes líriques, molt propens a l’apropament de camps semàntics oposats (*e come portati via / si rimane*), (*Con la mia fame di lupo / ammaino / il mio corpo di pecorella*). El port que dona títol a la primera col·lecció no és superfície en contacte amb les aigües, sinó troballa ensorrada en la terra (sepultat). El naufragi no dona angoixa sinó alegria, si més no al títol (*Allegria di naufragi*) de la tercera col·lecció.

3. El clàssic i el modern

Entre finals dels anys deu i principis de la dècada successiva se situa una etapa fonamental en l’evolució de la poètica ungarettiana. Comença un registre més clàssic, a vegades estrany i ‘arcaic’. La sintaxi esdevé més elaborada. S’hi introdueix la puntuació, absent en les primeres col·leccions. Canvia la versificació, amb l’adopció d’una prosòdia més tradicional i regular, centrada en un ús més freqüent dels versos canònics de la lírica italiana (l’heptasíl·lab, l’enneasíl·lab i l’hendecasíl·lab). Els metres clàssics s’introdueixen però en una versificació globalment lliure, no lligada a esquemes preordinats. Ungaretti és primer un modern que no trenca amb el classicisme, més tard un clàssic que es queda en la modernitat (“l’*accordatore moderno dello strumento poetico italiano*”).²⁰

4. L’efímer i l’etern

Una lògica de dissociació continua estructurant la poètica ungarettiana. Aquests són alguns dels aspectes diàdics de l’últim Ungaretti: visible

¹⁸ Cfr. C. Ossola, *Giuseppe Ungaretti*, Mursia, 2a ed., Milà, 1982, pp. 279-281. Sobre la unitat que caracteritza *L’Allegria* més enllà d’un fragmentisme aparent, cfr. F. Musarra, «Luce e buio: contrasto generativo nell’*Allegria* e Costituenti verbali dell’*Allegria*», dins *Risillabare Ungaretti*, Roma-Leuven, Bulzoni-Leuven University Press, 1992, pp. 37-65 i 67-95.

¹⁹ Cfr. G. De Robertis, «Sulla formazione della poesia di Ungaretti», dins G. Ungaretti, *Tutte le poesie*, cit., pp. 1285-1300.

²⁰ Cfr. G. Ungaretti, «Risposta all’anonimo», dins *Il Tevere*, 16-17 de maig de 1929, p. 3. (“l’afinador modern de l’instrument poètic italià”).

i invisible (“il poeta d’oggi deliberatamente vuole vedere il visibile nell’invisibile”),²¹ mesura i misteri (“Il mistero c’è, ed è in noi. Basta non dimenticarsene. Il mistero c’è, e col mistero, di pari passo, la misura; ma non la misura del mistero, cosa umanamente insensata; ma di qualche cosa che in un certo senso al mistero s’opponga [...]”),²² efimer i etern (*E, disperato, Il nostro amore effimero / Eterno fremo in vele d’un indugio*).²³ L’absolut, el misteri i l’invisible adquireixen els trets del Déu cristià. Davant seu, l’esperança de redempció (*Sii la misura, sii il mistero. // Purificante amore, / Fa’ ancora che sia scala di riscatto / La carne ingannatrice*)²⁴ s’alterna amb el dubte, l’angoixa, les invocacions sense resposta:

*Dio, coloro che t’implorano
Non ti conoscono più che di nome?
Tu m’hai scacciato dalla vita.*

E mi scaccerai dalla morte?

Forse l’uomo è anche indegno di sperare.

Anche la fonte del rimorso è secca?

Il peccato che importa,

²¹ Id., «Poesia e civiltà», text de ponències presentades en diferents seus entre 1933 i 1936, dins *Saggi e interventi*, cit., p. 322. (“el poeta d’avui vol veure deliberadament el visibile en l’invisible”).

²² Id., «Dostoievski e la precisione», dins *Gazzetta del Popolo*, 6 de març de 1935, *ibid.*, p. 51. (“el misteri que és, i és en nosaltres. N’hi ha prou de no oblidar-ho. El misteri que és, i amb el misteri, al mateix pas, la mesura; però no la mesura del misteri, cosa humanament insensata; sinó d’alguna cosa que en certa manera s’oposi al misteri [...]”).

²³ Id., «Cori descrittivi di stati d’animo di Didone», dins *La terra promessa*, Mondadori, Milà, 1950, ara dins *Tutte le poesie*, cit., p. 286. (*I, desperat, el nostre amor efimer / Fremoix fortissim en veles d’un ajornament*).

²⁴ Id., «La preghiera», dins *Sentimento del tempo*, Vallecchi, Florència, 1933, ara dins *Tutte le poesie*, cit., p. 214. (*Sigues mesura i misteri. // Amor que purifica, / Que sia escala de redempció / La carn enganyadora*).

*Se alla purezza non conduce più.*²⁵

Torna la qüestió de la vida i de la mort. En *Sentimento del tempo*, la mort és pèrdua, separació, el *consumarsi senza fine di tutto*,²⁶ emblema de la humana imperfecció:

*O sorella dell'ombra,
Notturna quanto più la luce ha forza,
M'inseguì, morte.*

*In un giardino puro
Alla luce ti diè l'ingenua brama
E la pace fu persa,
Pensosa morte,
Sulla tua bocca.*²⁷

Es té “conscience de l'écoulement du temps par ce qu'il a de cruel en devenant passé, c'est-à-dire en se signalant par la mort”.²⁸ D'altra banda, però, la mort és alternativa a una existència damnada, a la vida sense vida, buida, en solitud, estèril, turmentosa, perduda. La mort salva d'aquesta vida, dóna la innocència, la quietud, l'aturada (*Mi darai il cuore immobile / D'un iddio, sarò innocente*),²⁹ la superació dels límits d'espai i de temps

²⁵ Id., «La pietà», *ibid.*, pp. 208-209, 649. (*Oh Déu, aquells que et supliquen / No saben res de tu sinó el teu nom? / M'has arrencat de la vida. // M'arrencaràs de la mort? // Potser també és indigne l'home d'esperar. // Fins la font del remordiment també és seca? // Què importa el pecat, / Si no ens obre camí vers la puresa.*).

²⁶ Id., «Paesaggio», *ibid.*, p. 142. (*consumir-se sens fi de tot*).

²⁷ Id., «Canto primo», *ibid.*, p. 221. (*Oh germana de l'ombra, / Nocturna com més la llum té pujança, / M'encalces, mort. // En un jardí diàfan / A la llum et lliurà el càndid desig / I la pau fou malmesa, / Pensiva mort; / Sobre la teva boca.*).

²⁸ G. Ungaretti - J. Amrouche, *Propos improvisés*, a cura de Ph. Jaccottet, Gallimard, París, 1972, p. 89 (“consciència que el temps s'escola per la crueltat d'esdevenir passat, és dir, assenyalat per la mort”).

²⁹ Id., «Inno alla morte», dins *Sentimento del tempo*, *cit.*, pp. 157 (*Em daràs el cor immòbil / D'un déu, seré innocent.*).

*(Mi presero per mano nuvole. // Brucio sul colle spazio e tempo, / Come un tuo messaggero, / Come il sogno, divina morte).*³⁰

5. L'oscil·lant memòria

La idea de la memòria està fortament ancorada a la vida i a la mort. L'èfimer abraça l'etern en el camp de la durada històrica, mitjançant la identificació amb l'esdevenir col·lectiu de la civilització. En primer lloc, en art i poesia. Ungaretti parla de pares literaris, figures canòniques de la tradició italiana, presentant d'aquesta manera la seva aproximació al vers tradicional:

La memoria a me pareva, invece, un'ancora di salvezza: io rileggevo umilmente i poeti, i poeti che cantano. [...] Non era l'endecasillabo del tale, non il novenario, non il settenario del talaltro che cercavo: era l'endecasillabo, era il novenario, era il settenario, era il canto italiano, era il canto della lingua italiana [...] nella sua costanza attraverso i secoli, [...] era il battito del mio cuore che volevo sentire in armonia con il battito del cuore dei miei maggiori di questa terra disperatamente amata.³¹

La “salvació” concedida per la memòria consisteix, en aquest cas, en la continuïtat històrica (la constància al llarg dels segles) que s'ha de perpetuar en la pròpia obra. No és un fet només literari. Els artistes en general, i els poetes en particular, són l'expressió més aconplerta de la civilització a la qual pertanyen:

[...] se noi vogliamo conoscere a fondo un dato momento della storia,

³⁰ Id., «Canto primo», *ibid.*, pp. 224 (*Els núvols em prengueren de la mà. // Cremo als pujols espai i temps, / Com un teu emissari, / Talment el son, divina mort*).

³¹ Id., «Riflessioni sulla letteratura», dins *Gazzetta del Popolo*, 11 de maig de 1935, ara dins *Saggi e interventi*, *cit.*, p. 276. (La memòria em semblava, a vegades, una àncora de salvació: rellegia humilment els poetes, els poetes que canten. [...]. No era l'endecasíl·lab d'en tal, no l'eneasíl·lab, no l'heptasíl·lab de tal altre allò que cercava: era l'endecasíl·lab, l'eneasíl·lab, l'heptasíl·lab, el cant italià, el cant de la llengua italiana [...] en la seva continuïtat a través dels segles, [...] era el batec del meu cor allò que volia sentir en harmonia amb el batec del cor dels meus avantpassats d'aquesta terra desesperadament estimada).

noi dobbiamo interrogare gli artisti, i poeti. Sono essi gli interpreti più veri, per i secoli del divenire d'una civiltà.³²

Prolongar la lliçó dels pares vol dir enllaçar la pròpia experiència amb el curs sencer d'una civilització, és a dir, un fet no transitori, no acabat, sinó durador, continuatiu, constant al llarg dels segles.

Finalment, també el mite és memòria: memòria ancestral, comuna, apta per encloure en figures emblemàtiques el conjunt de l'experiència humana. Hi són els personatges de la mitologia clàssica (Cronos i Apol·lo, la nimfa Diana), temes (coloms, diluvis, terres promeses) de bíblica memòria, figures llegendàries, literàries i històriques (Dido, Enees, Palinur). Si d'una banda representen un bagatge cultural i històric, aquests mites també encarnen la superació de la història i la sortida dels límits de l'esdevenir. Així ocorre a «La fine di Crono» (*Astri, Penelopi innumeri... // Vi riabbraccia il Signore! // (Ab, cecità! / Frana delle notti...) // E riporge l'Olimpo / fiore / Eterno di sonno*),³³ composició que sembla significar, dins de *Sentimento del tempo*, l'esgotament de la dimensió temporal («La morte di Crono» és també el títol d'un "poemet" que Ungaretti va escriure a mitjans dels anys vint).³⁴ "Illuminazione favolosa, fantasmi e miti, divinazioni metafisiche, non sono forse illusioni di tempo domato, di tempo fermo per sempre?".³⁵ El llenguatge, la civilització, la història col·lectiva, no són, doncs, les úniques dimensions de la memòria i tampoc les úniques que introdueixen l'effimer en l'etern. Ungaretti mira també cap a un etern fora del temps i de la història, la dimensió perfecta de l'esperit. Però aquest

³² Id., «Poesia e civiltà», *cit.*, pp. 308-309. ("si volem conèixer a fons un moment determinat de la història, hem d'interrogar els artistes, els poetes. Ells són els intèrprets més veritables, per als segles de l'esdevenir d'una civilització").

³³ Id., «La fine di Crono», dins *Sentimento del tempo*, *cit.*, pp. 168 (*Penèlopes innúmeres, astres // Us torna a abraçar el Senyor! // (Ab, ceguesa! / Esllavissada de les nits...) // I torna a mostrar l'Olimp / Eterna flor del son*).

³⁴ Cfr. id., *Sentimento del tempo*, edició crítica a cura de R. Angelica i C. Maggi Romano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milà, 1988, pp. XXII-XXXVIII.

³⁵ Id., «La poesia contemporanea è viva o è morta», dins *L'Italia Letteraria*, 16 de juny de 1929, ara dins *Saggi e interventi*, *cit.*, p. 192. ("Il·luminacions fabuloses, fantasmes i mites, endevinacions metafísiques, no són potser il·lusions del temps sotmès, del temps aturat per sempre?").

també és un discurs bifront, que oscil·la entre fe i desconfiança, asserció i negació, esperança i desànim. La ment conserva el passat, el custodia eternament. En ella hi resorgeix, per sempre, allò que el temps i la mort física han tret: “ciò che è stato, è stato per sempre, è divenuto patrimonio della mente”.³⁶ Així l’efímer es redimeix en l’etern, la vida sobreviu a la desaparició material, els morts viuen en el record de qui es queda (*Riapparsi gli occhi, ridaranno luce, / E, d’improvviso intatta / Sarai risorta, mi farà da guida / Di nuovo la tua voce, / Per sempre ti rivedo*).³⁷ D’altra banda, però, la memòria no reté del passat altra cosa que la imatge (*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*),³⁸ sense tornar-li una existència concreta. Només retorna la consciència d’aquest passat, de la distància que ens en separa. I així esdevé consciència de la vida que s’esvaeix, com al «Ricordo d’Affrica» (*Non più ora tra la piana sterminata / E il largo mare m’apparterò*).³⁹ D’aquí la vanitat dels records (*I ricordi, un inutile infinito, / [...] Il riversarsi vano / Di sabbia che si muove / Senza pesare sulla sabbia, / Echi brevi protratti, / Senza voce echi degli addii / A minuti che parvero felici...*),⁴⁰ que són mofa,

³⁶ Annotació autògrafa en marge al manuscrit de *Canzone de La terra promessa*, citada dins L. Piccioni, «Le origini della Terra promessa», dins *Tutte le poesie*, cit., p. 1340.

³⁷ G. Ungaretti, «Per sempre», dins *Il Taccuino del Vecchio*, amb testimonis d’amics estrangers del poeta recollits a cura de L. Piccioni i un escrit introductiu de J. Paulhan, Mondadori, Milà, 1960, ara dins *Tutte le poesie*, cit., p. 326. (*Reoberts els ulls, tornaran a donar llum, // I, sobtadament intacte / Hauràs ressuscitat, em farà de guia / De nou la teva veu, / Per sempre et torno a veure.*)

³⁸ Id., «Se tu mio fratello», dins *Il dolore*, Mondadori, Milà, 1947, ara dins *Tutte le poesie*, cit., p. 242. (*Mes de tu, de tu ja no m’envolten / Sinó somnis, clarors, / Fogueres apagades del passat. // La memòria desplega només les imatges.*)

³⁹ Id., «Ricordo d’Affrica», dins *Sentimento del tempo*, cit., p. 149. Cfr. també G. Nicoletti, «Ricordo d’Affrica di Giuseppe Ungaretti», dins *Le risposte della poesia. Da D’Annunzio a Luzi*, Cadmo, Florència, 2003, pp. 67-98. (*Ja mai més enmig de la planura immensa / I l’ample mar m’isolaré.*)

⁴⁰ G. Ungaretti, «I ricordi», *ibid.*, p. 277. (*Records, inútil infinit / [...] L’abocament inútil / De sorra que es mou / Sense pes damunt la sorra / Ecos breus allargats, / sense veu ecos dels adéus / D’instant que semblaven felços...*)

recaŋca (*Memoria, fluido simulacro, / Malinconico scherno, / Buio del sangue...*),⁴¹
 dolor per la vida que fuig (*Ma perché fanciullezza / È subito ricordo?*).⁴²

6. La innocència insegura

Memòria i innocència, doncs, poden semblar oposades (*Ma Innocenza, nemica dei ricordi*).⁴³ Tanmateix la memòria també ofereix –enèsim capgirament– miratges d’innocència, desvela una dimensió perfecta de l’esperit, anterior al Mal propi de l’esdevenir:

A furia di memoria si torna, o ci si può illudere di tornare, innocenti. L’uomo che tenta di arretrarsi sino al punto dove, per memoria, la memoria si abolisce e l’oblio illuminante: estasi, suprema conoscenza, uomo vero uomo –è dono di memoria. E 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 tempo.⁴⁴

És possible, doncs, “ultrapassar el lindar” d’una “nova experiència”, superar la història i el temps, reconèixer-se “ésser del no res”. Però l’experiència ve afirmada i de seguida negada, esperança entrevista i de seguida decebuda:

⁴¹ Id., «Alla noia», in *Sentimento del tempo, cit.*, p. 146. (*Memòria, fluent simulacre, / Melancòlic escarn, / Buit de la sang...*).

⁴² Id., «Monologhetto», in *Un grido e paesaggi*, Schwarz, Milà, 1952, ara dins *Tutte le poesie, cit.*, p. 302. (*Mes per què juvenesa / Ets de sobte record?*).

⁴³ Id., «I ricordi», *cit.* (*Però Innocència, enemiga dels records*).

⁴⁴ Id., *Vita d’un uomo. Visioni di William Blake*, Mondadori, Milà, 1965, ara «Discorsetto su Blake», dins *Saggi e interventi, cit.*, p. 597. (A força de memòria es torna, o poden fer-se il·lusions de tornar, innocent. L’home que prova de recular fins al punt on, per memòria, la memòria s’aboleix i l’oblit il·lumina: èxtasi, suprema coneixença, l’home veritablement home –és un do de la memòria. I el miracle és paraula: amb ella el poeta es pot aturar en el temps fins on l’esperit humà residia en la seva unitat i en la seva veritat, abans de caure fet miques, presa del Mal, proscrit per vanitat, esmicolat en les cadenes i en el turment de les infinites fesomies materials del temps.)

Poi è il rinascere ad altro grado della realtà: è per reminiscenza il nascere della realtà di secondo grado, è, esaurita l'esperienza sensuale, il varcare la soglia d'una altra esperienza, è inoltrarsi nella nuova esperienza, illusoriamente e non illusoriamente originaria –è il conoscersi essere dal non essere, essere dal nulla, è il conoscersi pascalianamente essere dal nulla.⁴⁵

Si rompe la storia e si torna in un'Itaca o meglio in un Eden. Prima c'era il nulla e si teneva conto della storia, di “muri, eterni dei minuti eredi”, ma ora siamo nell'ultima fase dell'aurora, quando essa ci estrania come in un momento di attesa nel quale dimentichiamo di essere noi stessi, e al nuovo Ulisse pare di ritrovarsi nel momento incontaminato dell'universo, quando non era ancora corrotta la materia. È l'ultima illusione ottica offerta dall'aurora, la più crudele.⁴⁶

La poètica d'Ungaretti no se situa, doncs, de manera unívoca, del costat de la transcendència. No és una poètica del misteri més enllà de la mesura, de l'invisible més enllà del visible, de l'etern més enllà de la consumpció de l'ésser en el temps. De la mateixa manera que no és, en el pla de la llengua, de la prosòdia, de l'estil, una poètica de l'antic que exclou el modern. És una poètica en suspens, fidel a una lògica de la contradicció, presa en perenne i suggestiva dialèctica entre contraris.

[Traducció de Caterina Briguglia]

⁴⁵ Id., «Note», dins *Tutte le poesie, cit.*, p. 778. (Després ve el renéixer a un altre nivell de la realitat: és per reminiscència el néixer de la realitat de segon grau, i, esgotada l'experiència sensual, travessa el llindar d'una altra experiència, és endinsar-se en la nova experiència, il·lusòriament i no il·lusòriament originària –és el conèixer-se com a ésser del no ésser, ésser del no-res, el conèixer-se pascalianament com a ésser del no-res.).

⁴⁶ *Ibid.*, p. 797 (Es trenca la història i es converteix en una Ítaca o millor en un Edèn. De primer era el no-res i es tenia en compte la història, de “murs, hereus dels minuts per sempre”, però ara som en la darrera fase de l'aurora, quan aquesta s'allunya com en un moment d'espera en el qual oblidem de ser nosaltres mateixos, i el nou Ulisses sembla retrobar-se en el moment incontaminat de l'univers, quan la matèria no era encara corrompuda. És l'última il·lusió òptica oferta per la aurora, la més cruel.).



GIUSEPPE UNGARETTI EN SEIS POEMAS GUILLENIANOS

MARGARITA GARBISU

Giuseppe Ungaretti y el español Jorge Guillén, poetas contemporáneos en el tiempo y afines en la concepción lírica, sintieron una mutua admiración personal y literaria que se fue asentando con los años. Se conocieron en París, en su juventud, a tenor de lo que Guillén expresa a Pedro Salinas en una carta de noviembre de 1951 desde Roma: “Estoy muy contento de esta escapada a Roma. [...] Almorcé con Ungaretti, más atrayente que en mi recuerdo, cuando le vi en París.”¹

No es un dato concluyente pero teniendo en cuenta que ambos vivieron en la capital francesa en las primeras décadas del siglo XX, es muy posible que fuera entonces cuando tuvo lugar su primer contacto; coincidieron entre 1918 y 1921: Guillén era lector de español en la Sorbona y Ungaretti se acababa de instalar en París tras su participación en la guerra.

Sin embargo fue en los cincuenta, a raíz del encuentro en Roma referido en la carta a Salinas, cuando el trato entre ellos se afianzó. Cierto que no fueron muchas las ocasiones en las que se vieron en persona, pero cierto también que las manifestaciones de respeto y cariño tampoco escasearon. Hay constancia de que en años sucesivos Guillén envió a Ungaretti algunas composiciones (en 1954, un ejemplar de *Cántico*) y de que existió algún que otro intento –siempre frustrado– de citarse en Roma, ciudad en la que Ungaretti vivía. Porque desde mediados de esa

¹ P. Salinas, J. Guillén: *Correspondencia* (1923-1951), ed. de Andrés Soria Olmedo, Tusquets, Barcelona, 1992, p. 586.

Margarita Garbisu Buesa, doctora en Filología Hispánica, es profesora de Literatura en la Universidad a Distancia de Madrid, UDIMA. Es autora de varios textos dentro del ámbito de la Literatura Comparada como los artículos "Jorge Guillén y Giuseppe Ungaretti, un punto en común: Paul Valéry" (2001), "Guillén, Eliot, Valéry, Ortega y la deshumanización de la poesía" (2006) y "Jorge Guillén y John B. Trend, un amistad marcada por el exilio" (2012), o el libro *Purismo español y Hermetismo italiano: coincidencias y divergencias en Jorge Guillén y Giuseppe Ungaretti* (2002). Desde 2009 colabora asimismo con la revista *Rinconete* del Instituto Cervantes.

década motivos literarios y personales llevaron a Guillén a viajar a menudo a Italia desde su exilio estadounidense de Massachusetts, si bien, especialmente, a Florencia. Allí, en Florencia, participaba en las tertulias intelectuales del Café Paszkowski de la Piazza della Repubblica y, como se verá después, ambos poetas coincidieron alguna vez en estas reuniones, en compañía del común amigo, el hispanista Oreste Macrì.

Guillén fue, además, uno de los autores a los que Leone Piccioni pidió una semblanza sobre Ungaretti para incluirla en la edición de *Il Taccuino del Vecchio* de 1960; conoedor de la persona y de la obra del italiano, Guillén no dudó en mostrar su admiración por él escribiendo lo siguiente:

Hace ya muchos años que mi admiración por Ungaretti no cesa de crecer y de fortalecerse. [...] la poesía de Ungaretti siempre me ha transmitido una frescura de aire libre, una luz desmedida y la persuasión de una voz conmovida y conmovedora. Aunque haya podido reaccionar contra los excesos de la sonoridad italiana, Ungaretti –tan sobrio, tan preciso, con su frase tan concisa en medio del silencio de los espacios blancos– nunca ha torcido el cuello a ese ruiseñor que oigo cantar desde el fondo de *L'Allegria*, del *Sentimento del Tempo*, de *Il Dolore*: el ruiseñor de la armonía esencial. [...] Ungaretti, artista magistral, me seduce sobre todo por su gracia poética: algo que trasciende cualquier programa y cualquier voluntad.²

En la década de los sesenta tuvo lugar un nuevo encuentro entre ellos, esta vez en suelo americano, cuando Ungaretti acudió a Estados Unidos, invi-

² Guillén escribe este texto en Mallorca en septiembre de 1958. La traducción es mía; dice así en italiano: “Sono ormai molti anni che la mia ammirazione per Ungaretti non cessa di accrescersi e di rinvigorirsi.[...] la poesia di Ungaretti mi ha sempre comunicato una freschezza d'aria libera, una luce smisurata e la persuasione di una voce commossa e commovente. Per quanto abbia potuto reagire agli eccessi della sonorità italiana, Ungaretti –così sobrio, così preciso, con la sua frase così concisa in mezzo al silenzio degli spazi bianchi– non ha mai torto il collo a quell'usignuolo che odo cantare dal fondo de *L'Allegria*, del *Sentimento del Tempo*, de *Il Dolore*: l'usignuolo dell'armonia essenziale. [...] Ungaretti, artista magistrale, mi seduce soprattutto per la sua grazia poetica: qualcosa che trascende qualsiasi programma e qualsiasi volontà.” (J. Guillén: “A Leone Piccioni”, en *G.Ungaretti: Il Taccuino del Vecchio*, ed. de Leone Piccioni, Mondadori, Milán, 1960, pp. 83-84.)

tado por la universidad de Harvard; fue en 1969 y el italiano compartió entonces, más allá de la vida académica, veladas familiares con los Guillén. Al año siguiente Ungaretti fallecía, tras regresar de otro viaje a Estados Unidos; murió repentinamente para sorpresa y tristeza de todos. Y como en 1960, Guillén no dudó en mostrar de nuevo por escrito su admiración, dedicándole seis composiciones en *Y otros poemas*, volumen que publicó en 1973.

Guillén, poeta artesano en su creación, organizaba todas sus obras siguiendo una estructuración interna perfectamente pensada, premisa que también se cumple en *Y otros poemas*. El libro se divide en cinco partes y es en la quinta, titulada «Despedidas», en la que se incluyen los poemas ungarettianos, y, dentro de esta, en una subsección titulada «Variaciones», en la que Guillén incorpora traducciones de la lírica de otros autores, ejercicio que también realiza con el italiano. Él es el último de la serie y el que más páginas ocupa; sus compañeros de subsección son, entre otros, Victor Hugo, Walt Whitman, los haikus, Ivar Ivask o el francés Stéphane Mallarmé, uno de los maestros de Ungaretti.

La lógica guilleniana se aplica igualmente a la disposición de los seis poemas, ya que cada uno se halla en el preciso lugar que le corresponde. La serie se abre y cierra con dos creaciones de pluma propia del español, dedicadas a la persona-poeta, y, entre ellas, se intercalan tres traducciones de textos del italiano más una reflexión del traductor (esto es, del propio Guillén) a partir del verso ungarettiano. De este modo el autor logra una eficaz coherencia interna, una cohesión entre los seis escritos tan clara que el lector puede percibirlos como una relato; es como si Guillén nos contara un cuento titulado “Giuseppe Ungaretti”; ¿su “argumento”? La poesía como vida, como Ungaretti la concibió; ¿su estructura? Seis poemas-capítulos, tres propios, tres traducidos.

Con la primera de las creaciones, «Persona», Guillén, presenta al lector a su amigo Ungaretti, al Ungaretti que trató y conoció, entusiasta, risueño, vital:

*Gesticulante muy sonoro,
La fama le sirve de foro. [...]*

*Riéndose con entusiasmo
Lanza su jocundo sarcasmo.*

El título del poema podría estar basado en unos versos del «Monologhetto» del italiano: *Poeti, poeti, ci siamo messi / Tutte le maschere; / Ma uno non è che la propria persona*, versos que encabezan la última de las composiciones. Pero antes de llegar a ella, brota la voz de Ungaretti en los tres poemas siguientes, «Alfombras», «La isla» y «Tierra prometida» –traducciones de «Tappeto», de «L'Isola» y de dos de los coros de «Ultimi cori per la Terra Promessa»–, expuestos así en este mismo orden, respetando la sucesión cronológica en que fueron creados por el autor. Los textos pertenecen respectivamente a *L'Allegria*, a *Sentimento del Tempo* y a *Il Taccuino del Vecchio*, obras de tres etapas distintas de la vida lírica de Ungaretti, de tres estaciones del poeta (primavera, verano, otoño-invierno), inspiradas cada cual en espacios vitales y modos literarios diversos.

Los poemas de *L'Allegria* datan de entre 1914 y 1919; son los poemas primeros de Ungaretti, los del desierto y la guerra, Alejandría y el Carso; los poemas fragmentarios de la palabra escueta y el versículo. Y de entre ellos Guillén elige «Tappeto», primero entre los primeros pues pertenece a «Ultime», la parte de la obra formada por las composiciones más tempranas que el poeta escribió entre 1914 y 1915 en un Milán nebuloso, a la espera de ser llamado para ir al frente. En ellas Ungaretti recupera, a través de la palabra, la esencia de Alejandría: “Alessandria all’orizzonte cancellata, Alessandria per sempre persa e per sempre ritrovata per via di poesia”,³ decía. «Alfombras» (o «Tappeto») reza así:

*Cada color se expande y se recuesta
En los otros colores*

*Para quedar más solo, si lo miras.*⁴

Tres únicos versos de sugerencia y ambigüedad: desnudez en el lenguaje que lleva al lector, mediante la abstracción absoluta, a la evocación de un desierto no mencionado y a la soledad; en medio de ambas,

³ G. Ungaretti: «Note. *L'Allegria*», en *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Mondadori, Milán, 1997, pp. 517-518.

⁴ *Ogni colore si espande e si adagia / negli altri colori // Per essere più solo se lo guardi.*

el espacio en blanco, la enigmática nada interrumpida por la palabra.

Después de «Alfombras» viene «La isla», traducción de «L'Isola», texto fechado en 1925, perteneciente a la segunda parte de *Sentimento del Tempo*. Este poemario comprende creaciones escritas entre 1919 y 1935 y es –en palabras del propio Ungaretti–, el libro del verano y del barroco (“perché l'estate è la stagione del barocco”).⁵ Nació en endecasílabos tras el arribo de Ungaretti a Roma en 1921 y el encuentro con el paisaje del Lazio y de Tivoli (lejos quedan ahora Alejandría, el desierto y el verso libre de *L'Allegria*).

Por todo ello Guillén se decanta por «La isla», porque en él se aglutinan los ingredientes básicos de la obra: y es que la figurada “isla” del epígrafe es la del propio Ungaretti, su punto de aislamiento (“para quedar más solo, si lo miras”, que afirmaba en «Tappeto») ante el paisaje romano de Tivoli, paisaje sugerido, no explícitamente aludido. Dice el inicio de la composición:

*A una ribera en que perenne estaba
La noche de una antigua selva absorta
Descendió, caminante.
Le retuvo el rumor de algunas plumas,
Un rumor desasido
De un agudo latir en agua tórrida.
Y vio una larva que languidecía
Volviendo a florecer.
Subió de nuevo y vio que era una ninfa.
Dormía, recta y abrazada a un olmo.⁶*

Obsérvese que el lenguaje ha perdido el halo críptico previo y que verso y paisaje han cambiado; sin embargo, el artificio lírico se mantiene y, como en *L'Allegria*, Ungaretti continúa jugando con el sentido oculto de la palabras (la alfombra, la isla), con sus correspondencias y las posibles lecturas que encierran.

⁵ G. Ungaretti: «Note. *Sentimento del Tempo*», *ibid.*, Mondadori, Milán, 1997, p. 530.

⁶ *A una proda ove sera era perenne / Di anziane selve assortite, scese, / E s'inoltrò / E lo richiamò rumore di penne / Ch'erasi sciolto dallo stridulo / Batticore dell'acqua torrida, / E una larva (languiva / E rifieriva) vide; / Ritornato a salire vide / Ch'era una ninfa e dormiva / Ritta abbracciata a un olmo.*

Se llega así a la tercera de las versiones, la titulada con confusión pero con acierto «Tierra prometida». Digo confusión porque el epígrafe automáticamente remite al lector al volumen *La Terra Promessa* (creado entre 1935 y 1953), si bien el texto elegido no pertenece a esta obra sino a *Il Taccuino del Vecchio*, de composición inmediatamente posterior pero que no deja de ser –y por eso hablo también de acierto– una prolongación de la obra previa.

La Terra Promessa iba a titularse *Penultima Stagione* ya que debía ser el libro del otoño (“doveva essere la poesia dell'autunno”), aunque las circunstancias lo convirtieron en el libro del invierno (“è invece la poesia dell'inverno”), como dijo Ungaretti.⁷ Porque cuando empezó a escribirlo, el poeta no contaba ni con el estallido de la guerra en 1939 ni con la pérdida de su hijo Antonietto ese mismo año; es decir, el poeta no contaba con encontrarse de cara ante la muerte. Por eso interrumpió su redacción, mostró su dolor en los versos de *Il Dolore* y, envejecido, volvió a *La Terra* diez años después para continuarla más tarde con *Il Taccuino*.

El grueso de *Il Taccuino* –creado entre 1952 y 1960– lo conforman los «Ultimi cori per la Terra Promessa», algunos de ellos compuestos a raíz de un viaje del poeta a Alejandría, de un regreso, en definitiva, a tiempos de antaño. Como se ha adelantado, es en esta obra en la que Guillén se fija para completar su recorrido, para su particular “tierra prometida”; en concreto elige tres de los coros, los números 9, 24 y 25, cargados todos de una honda preocupación temporal. En ellos el invierno de la vida y la muerte primero se insinúan:

*Mientras más cerca estoy del gran silencio,
¿Signo será de que no muere nada
Si la apariencia cada vez retorna?
¿O sabré finalmente que la muerte
No reina más que sobre la apariencia?*⁸

⁷ G. Ungaretti: «Note. *La Terra Promessa*», *ibid.*, Mondadori, Milán, 1997, p. 551.

⁸ *Mentre arrivo vicino al gran silenzio, / Segno sarà che niuna cosa muore / Se ne ritorna sempre l'apparenza? // O saprò finalmente che la morte / Regno non ha che sopra l'apparenza?*

para manifestarse después en el pasado del poeta, en su desierto primero:

*Que el milano me aferre en azul garra,
Y desde un sol en ápice,
Que me deje caer sobre la arena,
Para los cuervos pasto. (...)*

*Después el beduino,
Con un bastón el arenal tentando,
Descubrirá una blanca
Blanquísima osamenta.*

Y, como en las composiciones previas, como en «Alfombras» y en «La isla», la soledad asoma de nuevo:

Vagamos solos dentro de la ruina.⁹

Es este el verso que sirve a Guillén para dar pie al quinto poema de la serie, terminadas ya las traducciones. Como se ha comentado, se trata de un reflexión del traductor que, a partir del *Soli andavamo dentro la rovina*, expone el sentido de la poesía ungarettiana: la búsqueda de la esencialidad de la palabra, del valor primigenio que ésta encierra bajo su apariencia; por eso Guillén exclama:

*Quimera; trasponer a mis palabras
Lo que en su encarnación es otro espíritu.*

De este modo se llega al desenlace del relato, a la última creación, también la más extensa: un poema en prosa titulado «Poeta-poesía», que Guillén compuso en 1971 y en el que se refiere al antes aludido encuentro

⁹ *Mi afferrì nelle grinfie azzurre il nibbio / E, all'apice del sole, / Mi lasci sulla sabbia / Cadere in pasto ai corvi. // [...] Poi mostrerà il beduino, / Dalla sabbia scoprendolo / Frngando col bastone, / Un ossame bianchissimo. // [...] Soli andavamo dentro la rovina.*

entre ellos dos, en compañía de Oreste Macrí y en el café Paszowski de Florencia:

Un día en un café... Entró, avanzó medio cuerpo, guiñó los ojos, amplió cara y sonrisa y gritó dirigiéndose al amigo: ¡Macrí!

El texto se abre con la también antes mencionada cita del «Monologhetto» y, pendiente siempre de lo que ésta dice, Guillén proclama la autenticidad de la persona que es poeta:

Tanta diversidad de apariencias va revelando una sola persona, que es la misma desde la raíz oscura hasta la final exactitud de la palabra.

Y salen a relucir los lugares de Ungaretti, Alejandría y Roma, primavera y verano de su creación:

Lírico y también cómico y dramático desde su Alejandría hasta su Roma, "esa ciudad", fue y paseó un gran teatro del mundo.

y la presencia de la muerte, su otoño-invierno:

Era la muerte, noción pensada y padecida como ya congoja, compañera de vitalidad sin desánimo en egregios varones.

y finalmente, la sucesión de su obra en el tiempo:

Alegría de naufrago. Y tiempo, dolor, grito, promesa, amor hasta el fin entre el desierto y la hermosura, espejismo necesario.

Decía Ungaretti: "El carácter, el primer carácter de toda mi actividad es autobiográfico. Creo que no puede haber ni sinceridad ni verdad en una obra de arte si, antes de nada, esta obra no ha sido una confesión". La poesía como vida: así la entendió Ungaretti y así lo quiso transmitir Guillén: en seis poemas, en seis capítulos, en cuatro estaciones y con la eternidad de la palabra lírica.

GIUSEPPE UNGARETTI, INTÉRPRETE DE SU PROPIA POESÍA, LA “CANZONE” EN EL CICLO LA TERRA PROMESSA

MANFRED LENTZEN

«Canzone» es la primera poesía de *La Terra promessa*, libro relativamente tardío y que se compone de *Frammenti* (escritos entre 1935 y 1953) y que Ungaretti mismo designa como su “poesía dell’inverno”. En un principio esta serie de textos debía ser su “poesía dell’autunno”, pero por la intercalación del ciclo *Il Dolore* que tematiza sobre todo los reveses personales de la fortuna —la muerte de su hermano en 1937 y, en particular, la de su hijo Antonietto en 1939 en Brasil— éste se convierte en su canto del otoño y *La Terra Promessa* en su poesía de la vejez, del invierno.¹ Que la «Canzone» desempeña un papel particular en la creación poética de Ungaretti lo revela no solamente el subtítulo “describe lo stato d’animo del poeta”, sino también el hecho de que lo reelaborara durante años varias veces. Cabe recordar que su origen se remonta al año 1932, cuando para el texto Ungaretti había pensado, entre otros, el título «Trionfo della fama». En su versión definitiva el poema aparecerá en la edición de *La Terra Promessa* en 1950 en la editorial Mondadori de Milán.²

El texto consta en total de nueve estrofas de distinta extensión.

¹ Para la biografía de Ungaretti véase en particular *Per conoscere Ungaretti; un’antologia delle opere*, a cura di Leone Piccioni, Mondadori, Milán, 1971, y Leone Piccioni, *Vita d’un poeta*, Giuseppe Ungaretti, Rizzoli, Milán, 1970.

² Se cita según la edición: Giuseppe Ungaretti, *Vita d’un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Leone Piccioni, “I Meridiani”, Mondadori, Milán, 1970, pp. 241-242. Referente a las distintas variantes del texto véase el ensayo de Leone Piccioni, *Le origini della «Terra Promessa»*, *ibidem*, pp. 427-464. Las indicaciones de las páginas entre paréntesis en el texto se refieren siempre a la edición de 1970.

Manfred Lentzen es catedrático de Filología Románica en la Universidad de Münster (Alemania). Numerosas publicaciones sobre las literaturas italiana, española y francesa. Respecto a Italia, estudios sobre la literatura del humanismo y del renacimiento así como sobre la novela, los cuentos y el teatro del siglo xx. Es autor del libro *Italienische Lyrik des 20. Jahrhunderts. Von den Avantgarden der ersten Jahrzehnte zu einer „neuen Innerlichkeit“* (1994) y editó los volúmenes *Aspekte der italienischen Lyrik des 20. Jahrhunderts. Bilder, Formen, Sprache* (1996) así como *Italienische Lyrik des 20. Jahrhunderts in Einzelinterpretationen* (2000).

Como esquema de rimas prepondera la rima cruzada, aunque encontramos también rima pareada y varias formas de rima abrazada. No es fácil comprender el poema, porque en su totalidad produce en el lector un efecto críptico, hermético. El mismo Ungaretti parece haberse dado cuenta del sentido cerrado y oscuro de sus versos y por eso intenta explicarlos, estrofa por estrofa, en cuatro conferencias dadas en la Columbia University en Nueva York, donde le habían invitado como *Visiting Professor* en mayo del 1964, y durante su propia interpretación, de vez en cuando, alienta a sus oyentes intercalando, por ejemplo, las palabras siguientes: “Dunque il senso della «Canzone» non è un senso difficile, ma un senso semplice” o “Semplice, no? Non è difficile”, para conceder después en la cuarta lección también: “Chiaro? Non lo so. Speriamo! La poesia non si spiega, è molto difficile spiegarla”^a (pp. 550, 553, 562). Las cuatro conferencias (pp. 545-565), sin embargo, son de gran interés en cuanto al ideario poético e ideológico general del autor y, por eso, también para la comprensión de otros poemas.

«La Prima Lezione» no se ocupa todavía directamente de la «Canzone». En ella, Ungaretti esboza con sucintas y precisas palabras la evolución de su poesía, comenzando con el ciclo *Il Porto Sepolto* (publicado en 1916), en el que se tematiza la realidad de la Primera Guerra Mundial, pasando por *Sentimento del Tempo* e *Il Dolore* hasta *La Terra Promessa*³ e indicando en particular una diferencia fundamental entre *Sentimento del Tempo*, seguramente su libro de poemas más importante, y *La Terra Promessa*. Ungaretti observa al respecto:

Nel *Sentimento del Tempo*, da una realtà immediata passiamo ad una natura la cui presenza è considerata nel suo valore storico, e quindi ad una natura che coincide con l'emozione del poeta, ma che nello stesso tempo assume un carattere mitico^b (p. 548 y s.),

^a “Así pues, el sentido de la *Canzone* no es un sentido difícil, sino sencillo,” o “simple, ¿no? No es difícil”, [...] “¿Claro? No lo sé. Esperemos. La poesía no se explica, es muy difícil explicarla”.

³ Para la evolución de la poesía de Ungaretti véase Manfred Lentzen, *Italienische Lyrik des 20. Jahrhunderts. Von den Avantgarden der ersten Jahrzehnte zu einer „neuen Innerlichkeit“*, Klostermann, Frankfurt a.M., 1994, p. 92 y ss.

^b En *Sentimento del Tempo*, de una realidad inmediata pasamos a una naturaleza cuya presencia se considera según su valor histórico y, por consiguiente, a una naturaleza que coincide con la emoción del poeta pero que, al mismo tiempo, asume un carácter mítico,

mientras que en *La Terra Promessa* el componente esencial es la reflexión metafísica sobre la posición del hombre en el cosmos, en el universo. Ungaretti dice literalmente:

La natura qui, nella *Terra Promessa*, serbando un carattere mitico, tenta di trasfigurarsi in motivo di riflessione metafisica sulle condizioni dell'uomo nell'universo, sulle sue profonde aspirazioni, sulla sua sostanza di essere universale e sul suo costante fallire che si rinnova ogni giorno con una medesima morte e una medesima aurora ^c (p. 550).

Después pone de relieve que los temas centrales en *Sentimento del Tempo*, es decir “aurora”, “deseo” (en el sentido de una vuelta al jardín-*edén*) así como “morte” (respectivamente “nulla”) aparecen también en *La Terra Promessa*, en la que, sin embargo, obtienen una dimensión metafísica. Así, pues, por ejemplo, poemas como «O Notte», «Alla noia», «Sirene» o también «Ricordo d’Affrica» e «Inno alla Morte» en *Sentimento del Tempo* presentan ideas y conceptos que, posteriormente, se desarrollarán y perfeccionarán en la «Canzone». Pero tan sólo en su «Quarta Lezione» Ungaretti revela en qué consiste precisamente esa perspectiva metafísica y la importancia particular de la «Canzone». El poema remite a la filosofía de Platón, sobre todo a su doctrina de las ideas, en la que fundamenta sus propios razonamientos (pp. 560 y s.). Podemos comprender así algunos términos característicos que ya se encuentran al principio de sus declaraciones. En el texto breve que precede a la «La Prima Lezione» se habla, por ejemplo, de un “altro grado della realtà”, de una “realtà di secondo grado”, de una realidad que se manifiesta y resplandece cuando el otoño se despidе del “ultimo segno di giovinezza” y cuando el hombre abandona la “esperienza sensuale”, atravesando el umbral hacia otra experiencia (p. 546). Ahora aspira a hacerse partícipe de la “aurora pura”, de la que, sin embargo, queda separado por un muro, de modo que puede percibir solamente la “aurora contaminata” que se encuentra de este lado, delante del muro

^c La naturaleza aquí, en *La Tierra Prometida*, conserva un carácter mítico, intenta transfigurarse en motivo de reflexión metafísica sobre las condiciones del hombre en el universo, sobre sus aspiraciones más profundas, sobre su substancia de ser universal y su constante fracaso, que se renueva cada día con una misma muerte y una misma aurora.

(«Seconda Lezione», p. 552). Es evidente que Ungaretti recurre aquí a la doctrina platónica del prototipo de la imagen, de la idea pura y perfecta y del reflejo de esta imagen, es decir, a la parábola de la cueva del filósofo griego. Sobre este trasfondo filosófico se puede comprender ahora relativamente bien la «Canzone», aun cuando algunas ideas y formulaciones, al fin y al cabo, queden enigmáticas.

Ahora queremos echar un vistazo a las distintas estrofas, tal como Ungaretti mismo hace en sus explicaciones. En cuanto a ello es interesante ver que él, en la primera parte de la «Quarta Lezione», resume una vez más, ahora de un modo bastante claro y comprensible, lo que ya había dicho sobre los primeros cinco párrafos del texto en sus lecciones precedentes, haciéndolo seguramente también por razones didácticas, para recordar de nuevo a los oyentes de un modo conciso y preciso sus aclaraciones anteriores. Primero veamos lo que dice en la «Seconda y Terza Lezione»: Así, pues, en los dos primeros cuartetos se habla de la nada, de la oscuridad absoluta. Como en «Il tramonto della luna» de Leopardi, el hombre tiene un sentimiento de ruina, de ocaso, de muerte. Las “braccia nude” ahora están liberadas de todos los secretos, ya que nadando han atravesado el río Leteo (*A nuoto hanno del Lete svolto il fondo*), de modo que ha comenzado la hora del olvido completo. Se habla de una calle muda y extraña (*Nulla è muto più della strana strada*), ya no crece nada, las distintas estaciones del año ya no existen y ya no hay ni dolor ni alegría; desapareció hasta la alternancia sueño y vigilia, de manera que el hombre, en este lapso de tiempo antes de la “aurora”, experimenta la sensación de una nada absoluta. Pero después empieza una “nuova aurora”, de la que se habla en la tercera estrofa compuesta por la unión de dos cuartetos de rima cruzada. El mundo en cierto modo renace, la hora misma se queda sorprendida del hecho de que ha resurgido. Las ramas vuelven a brotar y a convertirse en árboles. Y, de repente, por una “percezione dell’intelletto”, se vislumbran también las metas (“mete”) que queremos conseguir, a pesar de comprender que, al fin y al cabo, están lejos de nuestro alcance. Lo único que el hombre puede percibir son los ecos que produce la “realità ideale”, la “vera realtà”, porque un conocimiento directo de esta realidad verdadera no le es posible:

La conoscenza che il poeta ha della realtà ideale è una conoscenza avuta soltanto attraverso echi, non ne ha una conoscenza diretta, perché

noi non conosciamo la realtà se non per tramite; noi conosciamo la realtà materiale, fino ad un certo punto, ma non conosciamo la vera realtà se non attraverso ad echi, come sensibilmente ne offre simbolo il nascere del giorno^d («Terza Lezione», p. 556 y s.).

Con el nacimiento del nuevo día aparece también de nuevo el amor que hace que la oscuridad sea rosácea, luminosa y viva (*Roseo facendo il buio*). Pero como leemos después en los dos cuartetos siguientes (estrofas 4 y 5), cada minuto aleja al hombre de la “*vera realtà*”, esperada con ansia, de la “*prima immagine*”, de la que está separado por un muro apenas palpable (*Preda dell’impalpabile propagine / Di muri*, [...]), hasta que, de súbito, la “*prima immagine*” relampagueando (*a lampi*) rompe el hielo, lo que significa que los muros están rotos y que el hombre está en condiciones de reconocer intuitivamente la meta aspirada, la “*purezza*”, el “*stato puro*”. Ungaretti formula este razonamiento como sigue:

[...] ma a lampi, per intuizione di una rapidità fulminea, è rotto il gelo, e in qualche modo essa [cioè la *prima immagine*] ci informa di sé, ci permette di riconquistare in qualche modo innocenza, di avere in qualche modo conoscenza dello stato puro^e (p. 558).

Finalmente, la meta aspirada se defiende furiosamente contra la nada (*avversa al nulla*; estrofa 5).

Estas explicaciones interpretativas Ungaretti las expresa todavía más clara y comprensiblemente en el resumen ya mencionado de su «Quarta Lezione». Aquí dice –basándose en la doctrina de las ideas de Platón– que la “*prima immagine*” es la “*prima aurora*” que no puede ser percibida por

^d El conocimiento que el poeta tiene de la realidad ideal es un conocimiento conseguido a base de ecos, no de un conocimiento directo, porque no la conocemos sino por transmisión; conocemos la realidad material hasta cierto punto, pero no conocemos la realidad *verdadera* sino es a través de sus efectos, como sensibilmente nos lo demuestra el nacimiento del día.

^e [...] pero un relámpago, por intuición de un rayo veloz, *ha roto el hielo*, y de alguna manera [es decir *la primera imagen*] nos informa de sí mismo, nos permite reconquistar de algún modo la inocencia, y conocer de alguna manera el “estado puro”.

su pureza. Originalmente ha existido un “universo puro”, una “materia immateriale”. Pero por una “offesa fatta al Creatore”, por “un avvenimento straordinario, di ordine còsmico” esta “materia immateriale” fue corrompida, lo que supuso la aparición del tiempo y de la historia. Con el comienzo de la historia termina “la perfezione della natura, lo stato della natura pura, lo stato non contaminato della natura”. La “prima immagine” y con ella las ideas puras llegan a nosotros sólo por ecos. Estos “*echi di idee*” son los recuerdos de la “idea perfetta” (“Solamente la ‘prima immagine’ non ci giunge in un certo senso se non come l’eco, se non come la reminiscenza di un’idea perfetta”). La consecuencia es que hay, por una parte, una “aurora perfetta” para nosotros inaccesible y, por otra, una “aurora imperfetta” que podemos percibir y reconocer. A pesar de los muros que nos separan y excluyen de la “prima immagine”, nuestro anhelo y deseo consiste en comprenderla pese a todos los obstáculos. Y eso lo conseguimos por intuición, por iluminación, de modo que no percibimos solamente el eco de la idea, sino la idea misma:

Succede infatti che per illuminazione, per lampi, si riesca a rompere questa infinità di muri, e che in un qualche senso si abbia non soltanto l’eco dell’idea, ma si conosca l’idea stessa^f (p. 561).⁴

Y Ungaretti continúa diciendo que cuanto más la “idea pura”, la meta anhelada (“mira”) se aleja de nosotros, tanto más hermosa se vuelve, produciendo en nosotros una satisfacción interior (“una pacificazione”), por la que llegamos a una “armonia del nostro essere”. Al final de su comentario de las primeras cinco estrofas, con respecto a la “idea pura”, constata: “lei è la vita, lei è l’eterno, lei è la verità” (p. 562). Es evidentísimo que Ungaretti funda su argumentación en la doctrina de las ideas de Platón. Según el filósofo griego el alma perdió el conocimiento de la luz absoluta, pero por el recuerdo (“anamnesis”) de su antigua perfección nace en ella el ansia de volver a la idea original, de la que procedió.

^f De hecho sucede que por esa iluminación, por el relámpago, se logra romper esa infinidad de muros, y que en cierto sentido no se tenga sólo el eco de la idea sino que se conozca la idea misma.

⁴ En cuanto a todo este complejo de ideas véase p. 560 y ss., *ibidem*.

Ungaretti se refiere en sus reflexiones no solamente a Platón y los platónicos, sino también al filósofo francés Henri Bergson, a quien designa igualmente como uno de sus maestros y cuyas lecciones escuchó en el Collège de France en París (véase p. 561). Según Bergson (véase en particular su libro *L'évolution créatrice* de 1907) la vida se puede comprender sólo gracias a la intuición porque el universo se conduce libremente por un impulso vital inherente en él (“élan vital”); sin embargo, el intelecto, al obrar mecánicamente, rompe la cohesión de la vida. La intuición se guía por cierto instinto y se manifiesta en una iluminación que nace como un relámpago (“a lampi”, según Ungaretti) y esta iluminación hace participar de nuevo al hombre, por un momento, fugazmente, de la “idea pura”.

A los dos cuartetos (estrofas 4 y 5) siguen luego estos dos versos:

*Rivi indovina, suscita la palma:
Dita dedale svela, se sospira.*(p. 241)^g

Estos dos versos dividen el poema, a mi parecer, en dos partes, porque ahora la meta anhelada, la “ossessiva mira” del cuarteto precedente, se explica con mayor detalle: Conoce los ríos para poder apagar la sed, despierta la palmera en el oasis como signo de la victoria y abre los laberintos (*Dita dedale svela*) para poder penetrar en los secretos del ser (p. 562 y s.). Pero como muestra la siguiente estrofa, el yo que está aspirando a la idea, se sobresalta con sentimientos de miedo y angustia, porque, quizá, la meta anhelada afilará la espada o devastará, destruirá y encarcelará al intruso. En el comentario de Ungaretti se lee:

Che cosa può aspettarsi quest'uomo? Può aspettarsi ore di grande angoscia, che gli saranno preparate da quell'idea, da quella aurora non turbata dal tempo, dalla storia, dalla società^h (p. 563).

Pero el yo no apartará la mirada fija de su meta, aunque ésta, por el

^g *Arroyos adivina, hace surgir la palma: / Laberínticos dedos revela si suspira.* (Trad. Tomás Segovia).

^h ¿Qué se puede esperar de este hombre? Se pueden esperar horas de gran angustia, provenientes de aquella idea, de aquella aurora imperturbada por el tiempo, por la historia, por la sociedad.

abismo desnudo en el que se encuentra la “idea”, la “forma” en su “pura nudidad, nel suo assoluto”, le da un susto inmenso, de modo que el yo tiene que reconocer que no llegará jamás a comprender la idea absoluta, a menos que no sea como mera ilusión. Incluso el mismo Dante —así añade Ungaretti— no ha conseguido en su *Divina Commedia* el “vero sapere”(p. 563). No obstante, el yo siente ahora en sí mismo el fuego de la aventura; el susto cede al placer y al gusto, y el yo pasa por encima de los muros de Ítaca, sabiendo bien que todos los enlaces y todas las ataduras humanas están rotas. La octava estrofa, de una importancia extraordinaria, dice así:

*E se, tuttora fuoco d'avventura,
Tornati gli attimi da angoscia a brama,
D'Itaca varco le fuggenti mura,
So, ultima metamorfosi all'aurora,
Oramai so che il filo della trama
Umana, pare rompersi in quell'ora.* (p. 242)ⁱ

En este momento preciso el hombre cesa de ser hombre, porque va más allá de los muros, llegando de este modo de la “aurora imperfetta” a la “aurora perfetta”, a la “prima immagine”, a la “idea perfetta”. Ungaretti comenta estos versos entre otras cosas con las palabras siguientes:

V'è dunque, qui, il senso della rottura, la quale avvenuta, c'è come un ritorno al momento delle due prime quartine; ma ora non è la morte e il nulla, ora tutto è intatto^j (p. 565).

La muerte de ninguna manera es la nada, sino la puerta hacia el nuevo edén, un nuevo estado del paraíso. Y por eso el terceto concluyente dice:

ⁱ *Y si es que, fuego todavía de aventura, / Los instantes de angustia hechos anhelo, / Traspaso de Ítaca los huidizos muros, / Sé, transformación última en la aurora, / Ahora sé que el hilo de la trama / Humana quebrantarse parece en esa hora.* (Trad. T. S.).

^j Por tanto, aquí, el sentido que ha derivado en ruptura, es como una vuelta al momento de los dos primeros cuartetos; pero ahora no es la muerte y la nada, ahora todo está intacto.

*Nulla più nuovo parve della strada
Dove lo spazio mai non si degrada
Per la luce o per tenebra, o altro tempo.* (p. 242)^k

El hombre ya no se encuentra en una calle muda y extraña, como al principio, sino en una nueva que le lleva al “momento incontaminato dell’universo”. Al final de la «Quarta Lezione» leemos:

Si rompe la storia e si torna in un’Itaca o meglio in un Eden. Prima c’era il nulla e si teneva conto della storia, di *muri, eterni dei minuti eredi*, ma ora siamo nell’ultima fase dell’aurora, quando essa ci estrania come in un momento di attesa nel quale dimentichiamo di essere noi stessi, e al nuovo Ulisse pare di ritrovarsi nel momento incontaminato dell’universo, quando non era ancora corrotta la materia,^l

y Ungaretti añade: “È l’ultima illusione ottica offerta dall’aurora, la più crudele” (p. 565). Este comentario final no resulta, sin embargo, de la última estrofa, el terceto, y hay que preguntarse qué podría significar. Si con el nuevo edén, el nuevo estado paradisiaco, se señala y se indica en un sentido metafísico la luz absoluta, la verdad absoluta, lo divino, ¿por qué, entonces, eso debería ser cruel? Pero Ungaretti quizá podría querer expresar que la muerte, incluso sólo la idea de la muerte, es una cosa horrible, dura y cruel.

La «Canzone» tiene como subtítulo “describe lo stato d’animo del poeta”; por eso no se puede excluir una perspectiva poetológica del poema. A eso remite en particular la observación siguiente acerca de los versos *la prima immagine / Ma a lampi, rompe il gelo e riconquide* en la cuarta estrofa: “I momenti nei quali il poeta può essere poeta sono appunto quelli in cui la «prima immagine» «rompe il gelo» costituito da quella infinità di

^k *Nada se vio más nuevo que la calle / Donde nunca el espacio se degrada / Por la luz o tiniebla, u otro tiempo.* (Trad. T. S.).

^l Se rompe la historia y se vuelve a una Itaca, mejor, a un Eden. Primero había la nada y se tenía en cuenta la historia, de ‘muros, eternos de minutos heredados’, pero ahora estamos en la última fase de la aurora, cuando huye, como en un momento de espera durante el que olvidamos ser nosotros mismos, y el nuevo Ulises parece reencontrarse en el momento intacto del universo, cuando todavía no estaba corrompida la materia,

muri [...]”^m (p. 558). Con eso Ungaretti se refiere, seguramente, a la inspiración poética que proviene de la idea absoluta y que toca al poeta de un modo fulminante e imprevisto. Solamente por esta inspiración el poeta puede ser un poeta verdadero. Esta interpretación se apoya en el comentario de la quinta estrofa, en el que se lee: “Più ci sfugge (cioè *l’ossessiva mira*), più è bella, più ci diventa immagine, simbolo di forma assoluta di calma (*tocca a nudo calma*), e seme (*germe*) da cui le umane immagini nasceranno, si sprigioneranno”ⁿ (p. 559). Por consiguiente las imágenes poéticas deben su nacimiento sólo a una iluminación imprevista que sobreviene. Sabemos que Ungaretti, cuando estaba en camino, de vez en cuando sentía una furia y rabia interior súbita que, susurrando o gritando, le dictaba versos que pronunció en tonalidades y entonaciones diferentes, sin preocuparse de los que en este momento estaban a su alrededor. Refiriéndose a esto, Leone Piccioni, quien le conocía desde hacía muchos años, afirma en la *Prefazione* de su edición:

[...] m’è parso di sentire che qualcosa all’improvviso l’afferrava, entrava dentro di lui: come dicevano gli antichi, veramente lo «possedeva». Era la subitanea insorgenza dell’ispirazione, e allora, a smaniare, a muoversi, a sussurrare, ma anche a gridare, non importa chi ci fosse accanto, come in un parto sempre lacerante per sforzo e per dolore, fino ad afferrare il verso, a segnarlo, o a dirlo a voce, in tanti tuoni diversi: nasce così in lui la prima struttura del verso [...]° (p. XXII).

La inspiración poética, pues, ocurre sólo por la transgresión de los muros y por la participación imprevista en la “prima immagine”, en la “idea perfetta”.

^m Los momentos en que el poeta puede ser poeta son precisamente aquellos en los que ‘la primera imagen’ ‘rompe el hielo’ constituido por aquella infinidad de muros [...]

ⁿ Cuanto más se nos escapa..., más bonita es, y más se convierte en imagen, símbolo de forma absoluta de calma..., y semilla... de la que nacerán imágenes humanas, se desprenderán.

^o Me ha parecido sentir que algo se aferraba de imprevisto; entraba dentro de él: como decían los antiguos, verdaderamente “lo poseía”. Era la aparición súbita de la inspiración, y entonces, a inquietarse, a moverse, a sussurrar, pero, también, a gritar sin que importe a quien se tiene cerca, como en un parto siempre lacerante por el esfuerzo y el dolor, hasta aferrar el verso, hacerlo sangrar, o pronunciarlo en voz alta, en una pluralidad de tonos: así nace en él la primera estructura de verso [...]

EL SEGRETO DEL POETA

MARIA CARLA PAPINI

El 18 de gener de 1953, Ungaretti envia a Libero de Libero i a Giuseppe De Robertis una carta, acompanyada d'una nota, breu i gairebé idèntica, amb el text de «Vattene, sole, lasciami sognare». Així comença el recorregut oficial de l'únic poema, dels de *La Terra Promessa*, que no apareix a la primera edició del recull, però sí a la segona, amb el títol de «Il segreto del poeta».¹ Concebut, inicialment com una composició de dotze versos, a partir de la redacció de la *Fiera Letteraria* queda dividida en dues estrofes de cinc i vuit versos respectivament. La primera està centrada en una reflexió sobre el temps que, ja a partir d'algunes composicions d'*Alegria*, té a *Sentimento* el nucli fundacional i, a partir d'aquí, travessa tota la producció poètica d'Ungaretti. Una reflexió que aquí, en el lloc privilegiat

¹ El poema, publicat per primera vegada a l'*Almanacco del Cartiglio* porta el títol de «Vattene, sole, lasciami sognare», que després a *La Fiera Letteraria* del dia 1 de novembre de 1953, canvia per «Giorno per giorno», fent implícitament referència a la secció homònima de *Il Dolore*, una referència que, d'altra banda, després es va fer explícita a la nota que l'autor va posar al text en l'edició de 1954 de *La Terra Promessa*, en què el títol, justament, torna a canviar i passa a ser «Il segreto del poeta».

Maria Carla Papini és professora titular de literatura italiana moderna i contemporània de la Universitat de Florència. Ha estudiat la poesia crepuscular i els moviments d'avantguarda, del futurisme a la metafísica, al surrealisme i l'hermetisme. Ha dedicat una atenció especial a la producció poètica i novel·lística del segle XX, en relació amb les produccions artístiques europees del mateix període, des d'una perspectiva comparatística que sovint ha recorregut a la relació entre literatura i pintura (*Ungaretti e la pittura Informale*, 2008; «La città di Campana: tra metafisica ed espressionismo», a *Da riva a riva*, 2011), literatura i cinema («Letteratura, cinema e società: Gomorra», 2010), i literatura i música («Campana e Nietzsche: dalla poesia alla musica», 2010; «Turandot o della perdita della ragione», 2011; «Vicissitudini di Medea: da Euripide a Cherubini», 2012). Entre els seus llibres més recents: *Paolo Volponi. Il potere, la storia, il linguaggio* (1997) i *La scrittura e il suo doppio. Studi di letteratura italiana contemporanea* (2005).

que li atorga l'*incipit* textual a la nit, n'aparta clarament el valor de la connotació desesperada que assumeix als versos de «Giorno per giorno» –*Come si può ch'io regga a tanta notte?... (D. 245)*– i, després, als del desè dels «Ultimi cori per la Terra Promessa» –*Le ansie, che mi hai nascoste dentro gli occhi, / [...] / Tenebra aggiungono al mio buio solito, / Mi fanno più non essere che notte, / Nell'urlo muto, notte (TV. 316)*– per revelar-ne més aviat la funció temporal –en la seva contraposició al dia–, però, amb ella, també la potencialitat salvífica que la caracteritza, des dels versos de l'*Allegria*, com a mitjà per percebre un infinit –*Mi vedo / abbandonato nell'infinito (A. 110)*– al qual en vida no es pot accedir, però del qual aquesta funció encara conserva el secret. En la seva similitud amb la mort, que de fet ja havia estat definida com a “germana” (ST. 221), i en la seva participació en la vida i en la seva temporalitat real, la nit es col·loca, doncs, en una zona liminar –entre vida i mort– en què el temps mateix dissipa la vanitat del propi passar –*non ore vane (TP. 293)*– i, tot i mantenir la mesura del seu ritme imparabile –*D'attimo in attimo (TP. 293)*– sembla que es dilata en la percepció d'una eternitat que en qualsevol cas li és intrínseca en el seu valor d'infinit i que, justament com a tal, evoca. En aquest àmbit, Ungaretti procedeix, doncs, a experimentar amb una obra progressiva de rarificació de la matèria verbal que tendeix a arribar a un grau màxim d'*indeterminació* de la paraula poètica i, així, al màxim poder evocador del secret de la seva substància infinita, un secret que, de totes maneres, la seva consistència formal no pot sinó esmussar: “tenir set de poesia és fer acte d'humilitat, és ser conscient que l'home només procedeix a còpia d'il·lusions i cometent mil errors, és ser conscient de la nostra impotència per conèixer, excepte en la indeterminació, la realitat. [...] Per tant Leopardi tenia raó quan separava el vocabulari en termes i paraules, quan experimentava i decretava que el terme exacte es converteix en paraula poètica precisament gràcies a l'aurèola d'indeterminació que l'envolta, pel seu irreductible marge de vaguetat, infinit per petit que sigui”.² Una experimentació que, mentre se situa en la mateixa via de la que gairebé contemporàniament duia a terme Jean Fautrier amb la pintura informal, prové justament de la constatació

² Cfr. G. Ungaretti, «Difficoltà della poesia» [1952/1963], a *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura de M. Diacono, Mondadori, Milà, 1974, p. 812.

de l'“ensurt” d'una “matèria” que “fa [...] l'expressar poesia més difícil que a qualsevol altra època”,³ per constatar, per tant –tal com es dirà clarament en un assaig d'uns quants anys més tard– que “l'obra d'art arriba a l'altura de la poesia quan sembla que no porti, perquè l'hagi anul·lat, cap signe de record, cap rastre de presència que no sigui ella mateixa”.⁴ Una experimentació que, si bé troba el moment àlgid en el lapse de temps que transcorre entre el 1952 i el 1960, és a les composicions de *La Terra Promessa*, i en la seva disposició en el recull, que troba la seva expressió més completa en el progressiu refinament de la paraula fins als límits extrems del silenci que connota el «Finale». Una experimentació que, a «Il segreto del poeta», té per tant a la primera part del text el punt de partida en la identificació del doble valor de finit i infinit que, aquí, hi agermana nit i temps, que empenyen la representació de la realitat i constitueixen l'experiència mateixa del subjecte poètic i l'informen, fins al grau extrem de la seva dissolució formal en la inconsistència de la imatge que, com en el somni, en dóna la ment o, en el record, la memòria: “Es pot dir que el record està implícit en la poesia com en tot acte humà. L'objecte mateix materialment present davant meu és, en l'acte de reflectir-se a la meva ment, record, tant perquè la meva ment no el podria reflectir si gràcies al record no hagués après a tenir-ne consciència i a nomenar-lo, com perquè sempre transcourrà un lapse de temps, encara que sigui infinitesimal, entre el moment captat a l'objecte i el moment en què en tindrè percepció. El moment per a l'objecte ja ha passat, quan gairebé encara és present, però és un present fugitiu, per als meus sentits, el meu sentiment i la meva ment”.⁵ Tanmateix, en l'àmbit d'aquesta experimentació seva, el que Ungaretti sembla que intenti fer, en aquesta composició, no és tant captar la imatge en la impalpabilitat que denota la distància del seu referent concret, com, al contrari, –tal com fa preminentment a la segona estrofa, més treballada–, de representar-ne –a partir de la part de la nit i des

³ G. Ungaretti, «Difficoltà della poesia» [1952/1963], *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, op.cit., p. 808.

⁴ G. Ungaretti, *La pittura di Fautrier* [1960], *ibid.*, p. 671.

⁵ G. Ungaretti, «Introduzione alla canzone “Alla Primavera”. Criteri nell'interpretare poesia» [1945-1946], a *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, a cura de P. Montefoschi, Mondadori, Milà, 2000, p. 911.

d'aquesta, de l'oblit que en conté tota la substància— el lent i progressiu reafloreament fins al límit perceptiu d'una memòria que mentre en ratifica l'absència revela la indicibilitat del seu indefinible “secret”: “Les paraules només tenen dos camins per tocar-nos l'ànima: s'omplen dels nostres records i ens submergeix la seva infinita melangia, o bé de cop es fan noves i ens revelen la meravella celeste de les coses, l'ensurt de la bellesa”.⁶ Significativament, en el procés d'elaboració de la composició, el terme “llum”, col·locat a l'inici del novè vers —*Luce ridando a quei terreni gesti* (TP. 293)— tant a la redacció que surt a les cartes a de Libero i a De Robertis, com a les altres dues redaccions presents a la pàgina 2 de les sis conservades pel crític florentí,⁷ que a l'edició de l'*Almanacco del Cartiglio*, quedarà col·locat, tot sol, com a tretzè vers de clausura del poema i en contraposició, neta i quiàstica amb “la nit” de l'inici, a partir de les turmentades redaccions contingudes a la pàgina 3, amb data del 23 de març, lliurada a De Robertis. No únicament, però de manera encara més significativa, el sintagma “e nel silenzio” —absent tant a l'edició de l'*Almanacco del Cartiglio* com a la de *La Fiera Letteraria*— comença a aparèixer, als papers conservats per De Robertis, al final del novè vers dels textos de les pàgines 4, 5 i 7, i del desè vers de l'altre, de catorze versos, present a la pàgina 6, però que després, a la redacció definitiva de *La Terra Promessa*, assumirà una posició preeminent a l'inici del cinquè vers —*E nel silenzio restituendo va* (TP. 293)— de la segona estrofa. En el curs de les redaccions, i modificacions, successives del text, en el relleu cada cop més significatiu que assumeixen els temes de la “llum” i del “silenci”, el valor de la paraula i de tota l'elaboració poètica sembla apartar-se de la funció mnemònica —que prevalia inicialment— i passa a intensificar la funció reveladora de la “meravella celeste de les coses” i, per tant, de la “bellesa” que constitueix el mateix indicible originari “secret” de la paraula. En un recorregut invers al que hauria de conduir al resultat desitjat al final de l'«Inno alla Morte» —*Colla mente murata, / Cogli occhi caduti in oblio, / Farò da guida alla felicità* (ST. 158)— i que prové, precisament, de la foscor i del silenci de l'oblit, cap al límit tan-

⁶ G. Ungaretti, «Temi leopardiani: la solitudine umana», a *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, *op.cit.*, p. 805.

⁷ Cfr. «Appendice» a G. Ungaretti-G. De Robertis, *Carteggio 1931-1962*, *op.cit.*, pp. 190-191.

mateix infranquejable de la realitat i de la vida, la imatge, suscitada per la poesia, sembla que així pugui aflorar en la seva plenitud incorrupta, en la seva plena i, per tant, indefinible, “informal” presència: *Luce*. Però no la llum que quan la nit s’esvaeix fa reaparèixer, com a «Danni con fantasia», les fugisseres “aparences” de la realitat –*La vostra, lo so, non è vera luce* (ST. 207)– ni tampoc aquella que, al sonet XVIII de Petrarca pel qual ell sent predilecció, veu més aviat com “memòria de llum”,⁸ senyal de la irrevocable absència de Laura, record,⁹ sinó –i justament des de l’extrem oposat al record, al límit entre oblit i memòria– la imatge, evocada per la paraula poètica, que sembla que expressi millor el secret que constantment substancia i dona lloc a tota presència real o, al contrari, fugissera. En un assaig del 1966, Ungaretti, gens casualment, afirma que “caldría remuntar amb la memòria fins al punt de la primera innocència”,¹⁰ per identificar, així, les etapes d’un recorregut i d’un intent poètic, que, ja el 1950, teòricament s’havia perfilat en la distància entre la voluntat de Petrarca de retrobar “la sacralitat de la paraula, en un intent de rescatar-la de l’oblit, de tornar-li la consciència històrica”, i la que, en el Leopardi de «L’Infinito», al contrari s’expressa precisament en “l’angoixós esforç de la memòria per convertir-se en somni, per aconseguir l’oblit”.¹¹ I si, d’altra banda, als versos de l’«Inno alla Morte», la identificació amb el somni ja només es veu possible, precisament, en el buit de memòria que hi caracteritza la mort mateixa –*Immemore sorella morte, / L’uguale mi farai del sogno / Baciandomi* (ST. 157)– i, a «Memoria d’Ofelia D’Alba», la transitòria vanitat de les “coses” sembla redimir-se, a part de fer-ho en la memòria i la vida, en el silenci que en conserva intacte el valor evocatiu i emblemàtic –*E a fondo in breve del vostro silenzio / Si fermeranno, / Cose consumate: / Emblemi eterni, nomi, / Evocazioni pure...* (ST. 200)– és sobretot a les estrofes finals de «Caino» –*Memoria, memoria incessante, / Le nuvole della tua polvere, / Non c’è vento che se*

⁸ G. Ungaretti, «Sul sonetto di Petrarca: Quand’io son tutto vòlto in quella parte», a *Vita d’un uomo. Viaggi e lezioni*, op.cit. p. 575.

⁹ Cfr. G. Ungaretti, «Il poeta dell’oblio» [1943], a *Vita d’un uomo. Saggi e interventi*, op.cit., p. 403.

¹⁰ «Delle parole estranee e del sogno d’un universo di Michaux e forse anche mio» [1966], a *Vita d’un uomo. Saggi e interventi*, op.cit. p. 843.

¹¹ «Secondo discorso su Leopardi» [1950], a *Vita d’un uomo. Viaggi e lezioni*, op.cit. p. 473.

le porti via? // Gli occhi mi tornerebbero innocenti, / Vedrei la primavera eterna (ST. 213)– que l'absència de memòria se'ns presenta com una condició necessària per a la recuperació de la innocència i, amb ella, de la percepció de l'Infinit. Un infinit –realitat del paradís, d'abans del naixement– que és una meta tan inabastable com anhelada de tota l'experimentació poètica ungarettiana, la recerca del qual, als poemes de *La Terra Promessa*, troba la seva màxima expressió i confirmació justament en l'intent de buscar –seguint la lliçó leopardiana– a través de l'“esforç de la memòria per convertir-se en somni”,¹² l'oblit en el qual el temps, igual que qualsevol altre límit, desapareix i dóna accés al poder evocatiu i, en conseqüència, il·limitat de la poesia. El somni, assenyala Ungaretti, “anul·la els límits espacials i temporals: però només els pot anul·lar on té joc: en el passat, en el que ha desaparegut, en el que és no res, i només és camp de la paraula, de l'evocació”.¹³ Així, a més del caràcter il·lusori, malenconiós i desesperant dels records –*Proteso invano all'orlo dei ricordi, / Cadere forse fu mercé... // Non seppe. // Ch'è la stessa illusione mondo e mente, / Cbe nel mistero delle proprie onde / Ogni terrena voce fa naufragio* (D. 254)– és precisament en l'àmbit de l'oblit que tot el que ha estat roman, immutable, “per sempre” (TV. 326) i, per tant, és recuperable gràcies a una paraula que, en el seu secret, mentre n'evoca la substància infinita, també revela “la meravella celeste de les coses, l'ensurt de la bellesa” que, en el silenci, es troba a l'origen de la seva mateixa formulació: “el llenguatge poètic –afirma Ungaretti– sempre ha aspirat a suscitar una forma que ens redimís de l'hora, que ens permetés transfondre'ns, dissipar-nos en ella, no pas per l'objecte

¹² Cfr. G. Ungaretti, «Memoria, sogno e immaginazione nel Leopardi» [1946-1947], a *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni, op.cit.* p. 965-966: “La memòria fixa la durada d'una absència entre el moment en què evoca un objecte o un esdeveniment del passat i el moment en què aquest objecte o aquest esdeveniment van ser reals de la manera evocada. / El somni evoca un objecte o un esdeveniment del passat com si els lligams amb el temps i amb l'espai ja no hi fossin [...]. / La memòria ens fa íntimes les coses; la memòria aclareix les coses en la nostra intimitat, en la nostra humana profunditat. / El somni porta violentament fora de nosaltres tot el que ens haurà de sorprendre o meravellar perquè ens indicarà la foscor que hi ha en l'ésser de la natura humana”.

¹³ G. Ungaretti, «Secondo discorso su Leopardi» a *Saggi e interventi, op.cit.* p. 472-473.

del qual evocava l'absència, sinó pel secret que l'art havia posat en les paraules i que constituïa una realitat completament nova, [...] una pura realitat de l'esperit".¹⁴ És, doncs, justament en l'evocació d'aquest secret –que per això s'evidencia a la redacció definitiva del títol del poema– que la paraula i el discurs poètic reprèn sentit més enllà de la vanitat de les “ombres” que suscita en anomenar-les, més enllà de l’“ensurt” de la “matèria” que, segons afirma Ungaretti, “ofega la bellesa” i “ens fa l'expressar la poesia més difícil que en qualsevol altra època”.¹⁵ Al “foc” que una “esperança” “immutable” “novament revela” (TP. 293), encara que sigui en el descoratjament de la pèrdua, d'una absència irrecuperable, sembla que aleshores s'assenta el “pes”,¹⁶ la consistència matèrica d'una paraula que, lliure dels límits de la seva mateixa forma, de la seva “formulació verbal”,¹⁷ pot –tal com Ungaretti ja assenyala en un assaig del 1933– suscitar “el raig de somni, i diria gairebé de predicció, que s'esmicola en les paraules justament quan el seu rigor està més estructurat, és més cristal·lí”.¹⁸ En la facultat visionària de la paraula sembla, aleshores, que es redimeix el fracàs del seu valor comunicatiu que després es declararà obertament en un assaig del 1966: “Com més coses sabem, més s'allunyen de nosaltres les coses, i més difícil ens és desxifrar-ne el nom, i més ens sembla que patim d'afàsia. Les raons de totes les coses és fan més i més fosques. No, les paraules no ens serveixen. Les paraules de les velles

¹⁴ G. Ungaretti, «L'Infinito» e «Il Sogno» [1946-1947], a *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, *op.cit.* p. 972.

¹⁵ G. Ungaretti, «Difficoltà della poesia», a *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, *op.cit.* p. 808.

¹⁶ El concepte de “pes” de la matèria i de la vida mateixa ja es comença a delinear a la «Pregiera» de *L'Allegria: Quando il mio peso mi sarà leggero* (a *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, *op.cit.* p. 135), per ratificar, després, al *Sentimento del Tempo*, a la «Pregiera» del 1928: *La vita è di peso enorme* (a *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, *op.cit.* p. 214) i, el 1932, als versos de «Memoria d'Ofelia D'Alba»: *Begli occhi sazi nelle chiuse palpebre / Ormai prive di peso* (a *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, *op.cit.* p. 200).

¹⁷ Cfr. G. Ungaretti, «Poesi e Pittura», *ibid.*, p. 270: “La pintura té un avantatge sobre les altres arts, i és que va més enllà de la paraula malgrat que parteixi d'un punt anterior a la mateixa exigència de la formulació verbal”.

¹⁸ *Ibid.*, p. 271.

retòriques són paraules sense prou força de secret”.¹⁹ És aleshores, a la màxima indeterminació de la paraula poètica, i per tant a la seva màxima potencialitat semàntica, que es confia la missió de comunicar el secret de l'ésser que el silenci conserva i que la paraula, inevitablement, només pot traduir²⁰ i traïr.

Abreviatures

TP. G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura de C. Ossola, Mondadori, Milà, 2009. Les referències indiquen les pàgines relatives a les citacions de cada recull de poemes:

A. *L'Allegria*

ST. *Sentimento del Tempo*

D. *Il Dolore*

TV. *Il Taccuino del Vecchio*

[Traducció d' Anna Casassas]

¹⁹ G. Ungaretti, «Delle parole estranee del sogno d'un universo di Michaux e forse anche mio» [1966], a *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, *op.cit.* p. 843-844.

²⁰ Cfr. Ungaretti afirma al «Discorsetto del Traduttore» que acompanya l'edició de Mondadori del 1965 de la seva traducció de les *Visioni di William Blake*, ara a *Vita d'un uomo. Traduzioni poetiche*, a cura de C. Ossola i G. Radin, amb un assaig introductori de C. Ossola, Mondadori, «I Meridiani», Milà, 2010, p. 613: “El veritable poeta busca la claredat: frisa per revelar tots els secrets: els seus, el de la seva presència terrenal intentant conèixer el secret del pas de la història i dels motius que regeixen l'univers, mirant de fer seu, insensat, el secret dels secrets. És conscient que la paraula és difícil, però, mal que el desesperi, fa que fatalment sigui més obscura, que estigui més entortolligada en els significats que, mentre mira de despullar-la i cobrir-la de llum, li multiplica”.

LA POÉTICA DE LA RECONSTRUCCIÓN DE LA PALABRA Y EL ESPÍRITU DE GÓNGORA EN GIUSEPPE UNGARETTI

JOSÉ MUÑOZ RIVAS

La reciente publicación de las traducciones poéticas de Ungaretti¹ ha vuelto a plantear, desde una perspectiva en buena medida europeísta, su trabajo como traductor, así como la altísima interdependencia entre las soluciones que ofrece a sus traducciones y la naturaleza de su propia poesía. Ungaretti, un poeta bilingüe y con emblemática conciencia de apátrida nunca clarificada del todo por él, someterá la traducción a un laborioso proceso de composición similar al de cualquier obra de poesía. Por esto mismo, en la reflexión que sobre las traducciones va a ir publicando en Francia e Italia, defiende que es el poeta quien debe ocuparse de la traducción de la poesía ya que la traducción consiste, fundamentalmente, en una reinención artística.² De su reflexión sobre su trabajo como traductor, y, también, de la lectura de sus traducciones, especialmente las de Góngora, podemos concluir sintéticamente que Ungaretti distinguía entre traductor-artesano y traductor-poeta-artesano, que con su *versión* del texto produce nuevamente poesía.

¹ G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Traduzioni poetiche*, ed. de C. Ossola y G. Radin, Mondadori, Milán, 2010. Importante para el lector interesado en este sentido es también el volumen G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, ed. de P. Montefoschi, Mondadori, Milán, 2000.

² Cfr. G. Ungaretti, «Della metrica e del tradurre» (1946), en *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, ed. de M. Diacono y L. Rebay, Mondadori, Milán, 1986 [1974], pp. 571-576.

José Muñoz Rivas es profesor titular de filología italiana en el Departamento de Lenguas Modernas y Literaturas Comparadas de la Universidad de Extremadura. Doctor por la Universidad de Murcia, ha sido lector de español en la Universidad de Torino, donde realizó su tesis doctoral sobre la poesía de Pavese. Su actividad investigadora se centra primordialmente en la literatura italiana moderna y contemporánea. De entre sus publicaciones cabe destacar *La poesía de Cesare Pavese (atravesando la mirada en el espejo)*, Univ. de Extremadura, 2002. Ha traducido del italiano obras de creación: Claudio Magris, Cesare Pavese, Alfredo Giuliani, Guido Gozzano, así como de tipo filológico y científico: Cesare Segre y Aldo Ruffinatto.

Para Ungaretti, la traducción representará el sustrato de su invención poética y, a menudo, al menos en las traducciones de grandes autores, se manifiesta como un diálogo más que intertextual (que también, y estrechísimo) como inter-vital con ellos, los autores a los que les habla, con los que dialoga, y desde los que traduce y asimila sus técnicas poéticas. Y en ocasiones, como él mismo afirmaba, como una excavación de la propia vida, por dolorosa que esta sea. Podríamos perfectamente hablar de un diálogo solidario, de la traducción como solidaridad entre los traductores (como quería Paul Celan) el que propicia Ungaretti en sus versiones de escritores clásicos y contemporáneos.

Estaba convencido el escritor italiano en su madurez de que la ambición de todo poeta es la de dejar una huella de su propia historia. Quizá, podríamos añadir, de la historia que ha vivido. Y en el caso de Ungaretti, su historia tuvo un componente nómada que arrastró consigo hasta la muerte y que, evidentemente, está conectado con las fuentes de su pensamiento artístico. Teniendo esto en cuenta, creo que es posible empezar a situar la poética, la poesía ungarettiana, y, más concretamente, su pasión traductora donde estas se iniciaron; es decir, no como meros ejercicios literarios, aunque la traducción se planteara desde el inicio de su producción artística como necesaria para la adquisición de la poesía, sino como un modo de ver Europa después de la 1ª Guerra Mundial, la Europa de entreguerras, que coincide con el periodo de máxima producción de su obra. Así, y como antes apuntaba, la traducción va a ser, en un primer momento, un ejercicio humano de solidaridad con los demás poetas del viejo continente, náufragos como él de una contienda –infinitamente dolorosa– jamás vista. Este es el primer planteamiento que en Ungaretti tendrá la traducción, y es aquí donde tenemos que mirar los lectores e intérpretes del siglo XXI, ahora que afortunadamente contamos con la publicación de prácticamente todas sus traducciones desde la época de las trincheras y de su amistad con Apollinaire y otros tantos intelectuales, de muy distinta procedencia, que conformaron la cultura literaria del siglo XX en Europa. Hay que situar a Ungaretti en esa tesitura para empezar a entenderlo y disfrutar de su producción artística.

Desde esta perspectiva, creo que se hace necesario constatar el carácter profundamente visionario (y utilitario) de la traducción que con los años se va a integrar plenamente en su escritura, hasta el punto de formar parte

de esta misma, de ser asimilada por esta. La traducción, pues, viene a potenciar una de las principales características de su poesía, la tendencia a la universalidad,³ y no es ajena a su cosmovisión visionaria como definiendo que se va a forjar ya desde su etapa de formación parisina, donde los poetas simbolistas franceses ejercen una “influencia” (en el significado que le da al término Claudio Guillén) decisiva, y muy particularmente Mallarmé y Valéry, ambos también poetas traductores e intérpretes privilegiados de la desromantización de la poesía realizada por Baudelaire unas décadas antes.⁴

Parece haber un absoluto consenso por parte de críticos y lectores de las más variadas posiciones estéticas (e ideológicas) en considerar la obra de Ungaretti como la de uno de los más insignes representantes de la poesía del siglo xx. Como la del máximo renovador del lenguaje poético italiano del Novecientos, que fue un tiempo de renovación sin precedentes, si exceptuamos, claro está, la época barroca, a la que Ungaretti se va a acercar a partir de los años treinta, teniendo como referente la poesía de Petrarca (y luego la de Leopardi), la secular tradición petrarquista, y, dentro de esta, a Góngora y Shakespeare. Y lo hará a la búsqueda de esperanzadoras soluciones (técnicas) para su poesía y, más ampliamente, de planteamientos (de poética) que delimiten y sostengan su incansable experimentación. Y ello sin olvidar el punto de partida, es decir, los años de *Lacerba* y Apollinaire, el tiempo doloroso de las trincheras, en el que Ungaretti componía *Il porto sepolto* (1916), que se convertirá en el buque insignia de la renovación de la poesía italiana en el Novecientos, y el punto de partida de la experimentación ungarettiana, hecha a base de excavar y excavar en una forma donde, al final, permanecen todas las contradicciones, coherencias e incoherencias del hombre contemporáneo en su dimensión más universal y dolorosa como ser en la historia. Así lo ha destacado lúcidamente el teórico de la neovanguardia italiana de los años sesenta Alfredo Giuliani en varios estudios sobre poesía italiana contemporánea,⁵ quien

³ Cfr. G. Pozzi, «Giuseppe Ungaretti», en *La poesia italiana del Novecento. Da Gozzano agli ermetici*, Torino, Einaudi, 1970⁷ [1965].

⁴ Cfr. H. Friedrich, *La struttura della lirica moderna*, Garzanti, Milán, 1975² [1956].

⁵ A. Giuliani, «Ungaretti e l'avanguardia» [1979], en *Autunno del Novecento*, Feltrinelli, Milán, 1984, pp. 198-204.

encontró en Ungaretti un claro defensor de la neovanguardia en el panorama literario italiano de aquellos años,⁶ claramente contrario a esta.

La inclusión de su poesía –por buena parte de la crítica, sobre todo la académica, y especialmente la croceana, con la que Ungaretti tuvo que lidiar– en la corriente del llamado “hermetismo” (en la acepción de “oscuro”, “cerrado”, en un primer momento) no le ha beneficiado. Aún más, ha generado confusión sobre lo que efectivamente es, tanto desde la perspectiva técnica (postsimbolismo-hermetismo) como de sus contenidos (purismo, metafísica, catolicismo, visionarismo), y la ha situado (como ocurre con la obra de otros autores de su generación) en una zona de elitista dificultad, sin ahondar en los referentes culturales en los que Ungaretti forjó su idea de poesía. Desde esta perspectiva, creo que no estaría de más insistir en que, por circunstancias biográficas, Ungaretti accede antes a la cultura francesa que a la italiana, y que las raíces de su poética, la *situación* de su poesía, y su reflexión sobre la poesía y traducción (siguiendo a Luciano Anceschi)⁷ están claramente conectadas a las teorías filosóficas del admirado y siempre cariñosamente cuestionado Henri Bergson⁸ (sobre todo en lo concerniente al papel de la memoria). No podemos olvidar tampoco lo que debe a la evolución del simbolismo francés (Baudelaire-Mallarmé-Valéry) y su influencia en la conformación de las poéticas italianas de entre siglos a través de la obra de autores que Ungaretti frecuentó en vida (Papini, Soffici, por citar a dos fieles interlocutores de esta época), que van a asistir durante años al nacimiento y desarrollo de la densa, compleja y renovadora poética de Ungaretti, incluso en las zonas más revolucionarias y deslumbrantes. Así como claramente van a contribuir a través del continuo *diálogo* a poner la atención del poeta en la tradición europea y su continuidad (sobre todo en Italia) en clara confrontación con la tendencia clasicista que en aquellos momentos

⁶ Cfr. «Per Giuliani», en *Vita d'un uomo. Saggi e interventi* cit., en las pp. 700-702.

⁷ Cfr. L. Anceschi, *Le poetiche del Novecento in Italia. Studio di fenomenologia e storia delle poetiche*, ed. de L. Vetri, Marsilio, Venezia, 1990 [1962].

⁸ Es fundamental para entender el replanteamiento ungarettiano de las teorías de Bergson (y precisamente el del ensayo «Matière et mémoire» de 1896, obra muy conocida por Ungaretti) su ensayo «Innocenza e memoria», en *Vita d'un uomo. Saggi e interventi* cit., pp. 132-134.

representaba D'Annunzio en la poesía italiana, mucho más simplista e interesada, como comenta el mismo Ungaretti en sus escritos literarios de la época (muy especialmente en «Riflessioni sulla letteratura» y «Verso un'arte nuova classica»⁹ a los que envió al lector interesado).

Imprescindible es insistir en su condición de poeta bilingüe (en la angustia del plurilingüismo), y en que la consolidación de su poética se hace reaccionando con enorme lucidez a las vanguardias “históricas” que le fueron contemporáneas, especialmente el futurismo (italiano) y el surrealismo, y con las que no dejó de compartir posiciones fundamentales, pero a las que opuso firmemente una orientación a la memoria, una poética de la memoria (Petrarca), no como total transparencia del espíritu a sí mismo (Bergson), sino como cargada de instancias históricas y participante del elemento inerte de la materia. Ungaretti insistirá en la eliminación de la materia (San Agustín) en clara posición radical-maniquea de raíz agustiniana-pascaliana,¹⁰ ya que estaba absolutamente convencido de que la memoria no es en absoluto inocente. Es en esta concepción de la memoria, en la atención a las que antes he denominado “instancias históricas” por parte de Ungaretti donde, a mi parecer, hay que detenerse para comprender la idea de la traducción que empieza a forjarse en nuestro poeta, así como la evolución de su poesía a partir de *Sentimento del tempo* (1933). En síntesis: la adopción plena de la memoria como palabra histórica, expresión, forma degradable,¹¹ separa a Ungaretti —a partir de la publicación de *Il porto sepolto*— del resto de producción poética contemporánea francesa (Mallarmé, pero también el surrealismo de Breton) e italiana (Marinetti). A la vez, su poesía inicia una “nueva” andadura donde el elemento retórico (en la línea Valéry-Paulhan) se revaloriza a través de la compleja (y difícil de entender a través de los ensayos de Ungaretti) vuelta al “canto italiano” (Petrarca, y enseguida Leopardi) que conlleva un viraje bastante brusco de la poética de la inocencia (simbolismo) a la poética de la memoria

⁹ Imprescindible en este sentido la lectura de la sección «Scritti letterari 1918-1936», en *Vita d'un uomo. Saggi e interventi* cit. pp., 5-281.

¹⁰ Cfr. en este sentido «Ragioni d'una poesia», en *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., pp. 3-38.

¹¹ Cfr. el lúcido estudio de G. Guglielmi, «Innocenza e memoria», en *Interpretazione di Ungaretti*, Il Mulino, Bologna, 1989, pp. 123-156.

(Petrarca-Leopardi-Góngora), colocando la poesía ungarettiana en una posición privilegiada en el panorama de la poesía europea de la primera mitad del siglo XX.

El característico visionarismo del pensamiento de Ungaretti, tan cercano al polo Poe-Mallarmé, que lo va a acompañar desde su juventud, se alternará después de la etapa de maduración poética representada por el “descubrimiento” de la poesía (forma, historia) de Petrarca, con el otro gran polo activo en esta: el de la exactitud, representado por Petrarca-(Leopardi)-Shakespeare-(Góngora). Ambos desembocarán (dicho sea de manera muy sucinta), a partir de la asunción en el engranaje intelectual ungarettiano de la obra de Giambattista Vico (su reflexión sobre la historia),¹² no sin dar cabida a más mestizaje —sin ir más lejos el ofrecido por la poesía y antropología brasileña—¹³ en la última fase de su poesía, propiciada por un (nuevo) acercamiento a otro gran visionario, William Blake,¹⁴ en el que la visión ya no es profecía, sino dilatación onírica. En síntesis: el recorrido sería entonces desde la susceptible de ser recorrida memoria (Petrarca-[Góngora]-Shakespeare) a la visión inefable (Blake).

Los años de mayor compromiso de Ungaretti con la renovación de la poesía, y muy especialmente de *su* poética, coinciden con la aparición de *Sentimento del tempo*, en 1933 (publicado contemporáneamente en la

¹² Cfr. el importante ensayo de Ungaretti de 1937 «Influenza di Vico sulle teorie estetiche d'oggi», en *Vita d'un uomo. Saggi e interventi* cit., pp. 344-362.

¹³ En esta zona habría que incluir sin duda las traducciones de los poetas brasileños, especialmente Vinicius de Moraes, *Cinque poesie di Vinicius de Moraes*, Grafica Romero, Roma, 1969, y Murilo Mendes, *Finestra del caos*, Scheiwiller, Milán, 1961. Ahora en *Vita d'un uomo. Le traduzioni poetiche* cit. Para Carlo Ossola, la perspectiva con la que Ungaretti recorre la literatura brasileña está orientada a captar los signos y los momentos del formarse del mito (de la palabra) sobre el caos, la demiurgia del nombre sobre el desorden de las cosas. Cfr. en este sentido la monografía de C. Ossola, *Giuseppe Ungaretti*, Mursia, Milán, 1982 [1975], pp. 362-435.

¹⁴ El volumen *Visioni di William Blake* se publicó primeramente en *Vita d'un uomo*, 12 / *Traduzioni*, IV, Mondadori, Milán, 1965, en la colección «I poeti dello Specchio». Allí aparecerá ya el famoso «Discorso su Blake», ahora en *Vita d'un uomo. Saggi e interventi* cit., en las pp. 596-599.

emblemática editorial florentina Vallecchi y también en Roma, en la editorial Novissima, que también acoge poco después, en 1936, sus *Traduzioni*, donde aparecen las primeras versiones de Góngora, luego revisadas en profundidad). Es también de esa misma época su inmersión en el trabajo de traducción, en un primer momento de autores contemporáneos, y no casualmente (como el traductor señaló) también de un autor barroco, Góngora, que lo ocupará y acompañará durante años. De hecho, es de 1948 la publicación de *Da Góngora e da Mallarmé* (en la editorial Mondadori, y bajo el significativo título general de clara derivación agustiniana¹⁵ *Vita d'un uomo* que había iniciado en 1942). El periodo comprendido entre la publicación de *Sentimento del tempo* en 1933, la aparición de *Il Dolore* en 1947 y, sobre todo, *La Terra promessa*, de 1950, testimonia un giro radical de la poética ungarettiana respecto a *Il porto sepolto* (1916)¹⁶ y la máxima atención teórica de Ungaretti a Petrarca y la tradición petrarquista italiana (Leopardi) y europea en general (Góngora, Shakespeare y Racine).¹⁷ Por lo que podemos perfectamente afirmar que afianzamiento poético y ejercicio de traducción van a ir unidos hasta el punto de interconectarse plenamente en la escritura ungarettiana de esos años, siendo a menudo las traducciones de Ungaretti (especialmente las de Góngora) las que nos informen más claramente de sus elecciones estilísticas de este periodo.

El deslumbramiento que Góngora y su poesía (sin duda profundamente metafísica para él) producen en Ungaretti, a partir de 1936, es enorme. El consumado lector de Petrarca nos lo cuenta en 1951, en su

¹⁵ Cfr. la "Introduzione" de C. Ossola a su ed. *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Mondadori, Milán, 2009, en las pp. XI-XLV, donde el influjo de la filosofía de San Agustín (ya desde el mismo título "Vita d'un uomo") está perfectamente contextualizado en el pensamiento de Ungaretti.

¹⁶ Cfr. la espléndida edición de C. Ossola que leemos en G. Ungaretti, *Il porto sepolto*, Marsilio, Venezia, 1990, con un comentario a los poemas.

¹⁷ En 1944 Ungaretti publica en la editorial Documento los *XXII sonetti di Shakespeare* y en 1950 aparece la traducción de *Fedra* de Jean Racine. Envío al lector interesado a la sección «Saggi e scritti vari 1943-1970», en los autores "Classici", donde se pueden leer los estudios de Ungaretti sobre los poetas traducidos y muy especialmente los que dedica a Petrarca y Leopardi.

célebre, citadísimo —y visionario, insisto— artículo «Góngora al lume d’oggi»:

La novità del Góngora era di sentire il valore ossessivo degli oggetti, era di affinare ogni accortezza d’arte affinché gli oggetti nei vocaboli ritrovassero e attestassero la verità sensuale della realtà: la novità del Góngora era dunque nel suo modo ‘sensuale’ —eterodoso— di dichiararsi ligio al Petrarca, ligio cioè ad una realtà strettamente astratta, strettamente mentale, ad una realtà di cultura, “culterana”.¹⁸

La estrecha conexión, o diálogo intertextual-interdiscursivo (con Cesare Segre) entre la composición del poemario *Sentimento del tempo* y las traducciones de los primeros sonetos de Góngora, especialmente la versión de «Mientras por competir con tu cabello» (y algunos más, como por ejemplo «A unos álamos», «Verdes hermanas del audaz mozuelo») es realmente impresionante, y no se le ha escapado a la crítica ungarettiana más atenta, como por ejemplo la de Carlo Ossola, en el capítulo que dedica a Góngora en su monografía ya clásica, que titula no sin cierta ironía «Al lume di Góngora».¹⁹ Personalmente, me interesa resaltar del análisis la insistencia en lo que allí se denomina la *solidaridad* entre poeta y traductor, ya que ésta no solo toca la esfera semántica, la más susceptible, sino que asimismo implica el *equilibrio*, la *disposición*, el *paralelismo* (son palabras de Ossola). Es decir, el equilibrio formal del verso, la relación métrico-sintáctica y otras implicaciones funcionales menos evidentes pero igualmente presentes (por ejemplo la “no-progresión” del significado como una de las estructuras portadoras de la poesía de Ungaretti, identificada por Gerad Genot,²⁰ uno de los críticos más incisivos de su obra). Una serie de recursos, curiosamente, no desplegados por el autor en su última poética. Lo que informa, sin lugar a dudas, de que a partir de las fechas en que nos estamos moviendo, 1932-1947 (emblemáticas para el hermetismo italiano), el trabajo de traducción y la evolución de la misma

¹⁸ En G. Ungaretti, *Vita d’un uomo. Saggi e interventi* cit. p. 529.

¹⁹ Me refiero a la 2ª ed. de su densa monografía *Giuseppe Ungaretti*, Mursia, Milán, 1982 [1975], en las pp. 362-390.

²⁰ Cfr. G. Genot, *Sémantique du discontinu dans “L’allegria” d’Ungaretti*, Paris, Editions Klincksieck, 1972.

escritura de Ungaretti van a estar estrechamente entrelazadas, por lo que las traducciones informan de las decisiones estilísticas de la misma poesía de Ungaretti más incluso que sus mismos textos.

La elección de Góngora y no de otro escritor Barroco (y petrarquista), como por ejemplo Quevedo, habría que aclararla sobre todo pensando en la poesía española contemporánea a la de Ungaretti, y de modo particular la de Jorge Guillén, poeta con el que comparte muchas de sus fuentes.²¹ Me refiero al homenaje a Góngora de los integrantes de la Generación del 27, y a que, para muchos de sus componentes, fuera precisamente Góngora el máximo representante de la “pureza” a la que es capaz de llegar la poesía, el verso castellano. En este sentido, creo que no resta nada al europeísmo de Ungaretti afirmar que el planteamiento es distinto. Ungaretti utiliza a un autor petrarquista (Góngora), como ha mostrado la crítica, en un clima de “retorno al orden” de la poesía. En una férrea defensa de la tradición (cfr. «Verso un’arte nuova classica», 1919) donde se defiende la continuidad de una línea que desde Petrarca atraviesa el Barroco y llega finalmente a Leopardi, el último de los poetas antiguos y el primero de los contemporáneos, como quería Alfredo Giuliani.²²

El planteamiento ungarettiano, entonces, de un lado robustece su inmersión en el petrarquismo, que alarga a los *Cantos* de Leopardi, y de otro lado, se dirige seriamente a replantear la poesía contemporánea italiana, también desde una perspectiva técnica, a través de una inyección de intensidad.²³ Es Ungaretti quien vuelve a hablar de Góngora esta vez en términos más intensos:

²¹ Cfr. M. Garbisu Buesa, *Purismo español y hermetismo italiano: coincidencias y divergencias en Jorge Guillén y Giuseppe Ungaretti*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2002.

²² Cfr. A. Giuliani, «Il nullificatore del desiderio», en *Le droghe di Marsiglia*, Adelphi, Milán, 1977.

²³ J. P. Buxó, en su libro *Ungaretti traductor de Góngora. (Un estudio de literatura comparada)*, Maracaibo, Universidad de Zulia, 1968, se plantea el problema de la asunción de la poética barroca de Góngora por parte de Ungaretti, aludiendo a la presión del contexto cultural en que se movía Ungaretti en París, claramente de poesía simbolista, y defendiendo así la semejanza entre el “purismo” de Góngora con la poesía simbolista y hermética más que por su ubicación histórica en una línea de tradición clásico-petrarquésca.

Insomma, il merito del Góngora –merito verso cui, chiunque sia stato chiamato a patire, e a misurarsela nell’anima, la crisi del pensare e dell’operare di questi nostri anni, si sentiva specialmente attratto– è di avere, servendosi della técnica dell’argutezza, ottenuto, come tutto il Barocco migliore, il risultato opposto all’atteso, ridando valore alla verità dei sensi, un valore esclusivo, ossessivo.²⁴

Góngora va a ser heredero de Petrarca, y un claro anticipador (no sólo para Ungaretti) de la poesía de Mallarmé, de ahí que congrege a ambos necesariamente en el mismo volumen, y que Góngora se inserte en un ambicioso proyecto ungarettiano de recuperación del petrarquismo europeo volcado a “reconquistar” los “secretos” de la poesía petrarquista. Desde esta perspectiva, también las correcciones que durante estos años realiza Ungaretti sobre sus traducciones de los textos gongorinos informan no solo de las nuevas adquisiciones culturales del traductor sino de la misma evolución de la poética ungarettiana que, con los años, pasa de una rígida interpretación simbolista (o en clave “hermética”), a la progresiva incorporación de elementos históricos, ideológicos y críticos. Aún así, como afirma José Pascual Buxó en su estudio pionero, “nunca desplazarán por completo el sustrato de una primera lectura simbolista y metafísica de la poesía gongorina”.²⁵

Permaneciendo siempre en el camino de la defensa de la memoria (Petrarca), de la “poética de la memoria”, a partir de *Sentimento del tempo*, lo que en Góngora es aniquilación física y moral, en Ungaretti es conciencia que se hace centro del universo, memoria que asegura nuestra supervivencia y nuestra continuidad. Pero Ungaretti identifica las “memorias” de Góngora con su propia “memoria” petrarquesca –como informa Buxó– y sobre esta identificación hace gravitar todavía el sentimiento romántico y simbolista de “la analogía universal”, no como aceptación expresiva de una censura moral de nuestro vivir (son palabras de Ungaretti), sino también con aquella definición de fantasía por parte de Baudelaire, para quien esta era la más científica de las facultades, siendo la única capaz de abrazar la analogía universal.

²⁴ En «Góngora al lume d’oggi» en *Vita d’un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 532.

²⁵ En J. P. Buxó, *Ungaretti traductor de Góngora*, cit., p. 16.

Sobre la relación Ungaretti-Góngora se ha detenido Niva Lorenzini,²⁶ quien ha sacado a colación observaciones realmente incisivas sobre el petrarquismo de Ungaretti, poniendo sobre la mesa nuevos planteamientos críticos, como por ejemplo el de Andrea Zanzotto,²⁷ un poeta que accede a Petrarca, según explica él mismo, a través de Ungaretti. De su estudio me interesa ahora –y brevemente– señalar el interés de la autora por desmontar y clarificar la cadena Ungaretti-Petrarca-Góngora, donde a través del filtro de Petrarca y Góngora asociados, Ungaretti termina hablando de sí mismo, de sus tormentos, en definitiva, de sus elecciones. Es decir, de la construcción por parte de Ungaretti, intérprete del siglo XX, de la imagen de un Petrarca henchido (a través de Góngora) de erotismo y sensualidad:

La forma esatta, l'equilibrio misurato del verso, nelle sue componenti metriche e lessicali, vengono chiamati a misurarsi, al di là del composto mutismo, con l'abisso oscuro della macerazione della carne: bisogna leggerli con questa consapevolezza, i sonetti che Ungaretti traduce da Góngora, per avvertire il premere, sull'esatto equilibrio del verso, di un decomporsi anche métrico; avvertire insomma l'ambivalenza insita nel "valore ellittico" di "scorci" [...] che "sforzano la forma", la "deformano", appunto (come un Picasso –annota Ungaretti parlando ancora di Góngora al lume d'oggi– di fronte a El Greco).²⁸

Insisto en el estudio de Niva Lorenzini, ya que creo que viene a apuntar directamente en el blanco de los intereses del Ungaretti traductor, que son, como indicaba más arriba, un diálogo con el autor traducido desde su situación de poeta que se está posicionando frente a su poesía, más que una traducción en sí de un determinado poeta de un tiempo determinado. De hecho, ella se plantea el recorrido de un Ungaretti que traduce a un Góngora que esconde a Petrarca, y que al final del recorrido sabe que tiene que expresar, más allá de las formas desgastadas, el sentimiento de la nada que desde el agustinismo petrar-

²⁶ Me refiero a su desmitificador e incisivo estudio «Ungaretti-Petrarca-Góngora: per una rilettura», en *Poetiche* (2002), 3, pp. 131-141.

²⁷ Cfr. A. Zanzotto, *Scritti sulla letteratura*, ed. de G. M. Villalta, Mondadori, Milán, 2001.

²⁸ En N. Lorenzini, *art. cit.*, p. 137.

quesco se traduce en el horror de la maceración barroca para llegar al sentimiento del vivir en Ungaretti hombre de pena, ahogado en la memoria nada más se aleje de la seducción caduca de las “apariencias”. Desde esta perspectiva, Ungaretti traduce más razonando con Petrarca sobre las soluciones formales que Góngora plantea, que traduciendo los textos de Góngora propiamente dichos.

Escribía Eugenio Montale,²⁹ discurriendo sobre Ungaretti en 1958, que en la historia de cada poesía de vez en cuando alguien se asoma y proclama que es tiempo de romper los cristales y de “renovar el aire cerrado”, y señalaba la publicación de *Il porto sepolto* (1916) como el momento en el que la poesía italiana se abre a una nueva libertad. Según él, Ungaretti fue el único, en su tiempo, que consiguió aprovechar la libertad que estaba en el ambiente, para transformarla en verdadera poesía contemporánea. En este sentido, estoy plenamente convencido de que también en sus traducciones consiguió ser un artista extremadamente original, al convertirlas en eje de inspiración, en motivación esencial casi simbiótica de su propia obra. Sin ir más lejos, es el mismo poeta quien nos permite valorar la incidencia de la poética gongorina en la elaboración del “barroco” del *Sentimento del tempo*, en una solidaridad a la que me he referido más arriba de decisivas soluciones ideológicas y técnicas para su poética que las mismas traducciones testimonian. Las traducciones, desde esta perspectiva, y sobre todo pensando en las de Góngora y Shakespeare, van a tener como punto de partida la creación de un “canon de la pasión” para codificar un canon, sin duda el petrarquista, desde el siglo XX, capaz de dar cuenta de la historia de la poesía europea.

El replanteamiento de la tradición europea en la obra de Ungaretti, poeta desde luego que profundamente petrarquista, pero desde la memoria del petrarquismo, así como poeta nómada hasta su misma muerte, obsesionado durante toda su vida por la búsqueda continua del origen, tiene como última y honda finalidad informar con su arte, con su poesía, al hombre contemporáneo de los motivos de su dolor en su camino hacia un origen que no encuentra al menos en la tierra, efectuando, en definitiva, un personalísimo recorrido por la tradición para sentar las bases de la tradición de lo moderno, la plenamente novecentista. La modernidad con él, con su poesía, se hacía constante, plena, clásica, irrepetible.

²⁹ E. Montale, «Ungaretti», en *Sulla poesia*, ed. de G. Zampa, Mondadori, Milán, 1976.

EL «CANTETTO SENZA PAROLE»
O EL “POEMA ESBOJARRAT” DE
GIUSEPPE UNGARETTI

TERESA SPIGNOLI

El poema¹ se situa cronològicament entre la publicació d'*Un Grido e Paesaggi* (1952),² l'edició definitiva de *La Terra Promessa* (1954)³ i l'elaboració d'*Il Taccuino del Vecchio*,⁴ el recull en què s'inserirà definitivament, després d'una primera edició en la revista *Officina*.⁵ El títol de la composi-

¹ Transcrivim el text complet del «Cantetto senza parole»: 1./ *A colomba il sole / Cedette la luce... // Tubando verrà, / Se dormi, nel sogno... // La luce verrà, / In segreto vivrà... // Si saprà signora / D'un grande mare / Al primo tuo sospiro... // Già va rilucendo / Mosso, quel mare, / Aperto per chi sogna... //* 2./ *Non ha solo incanti / La luce che carceri... // Ti parve domestica, / Ad altro mirava... // Dismisura subito, / Volle quel mare abisso... // Titubasti, il volo / In te smarri, / Per eco si cercò... // L'ira in quel chiamare // Ti scüpa l'anima, / La luce torna al giorno....*

² Giuseppe Ungaretti, *Un Grido e Paesaggi (1939-1952)*, amb un assaig de Piero Bigongiari, i cinc dibuixos de Giorgio Morandi, Schwarz, Milà, 1952; reproduït dins *Vita d'un uomo. Un Grido e Paesaggi (1939-1952)*, amb un assaig de Piero Bigongiari, Mondadori, Milà, 1954.

³ Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo. La Terra Promessa*. Frammenti, amb l'aparat crític de les variants i un assaig de Leone Piccioni, Mondadori, Milà, 1954.

⁴ Giuseppe Ungaretti, *Il Taccuino del Vecchio (1952-1960)*, amb testimonis d'amics estrangers del poeta, a cura de Leone Piccioni i amb un text introductori de Jean Paulhan, Mondadori, Milà, 1960; reproduït dins *Vita d'un uomo. Il taccuino del Vecchio (1952-1960)*, Mondadori, Milà, 1961.

⁵ Giuseppe Ungaretti, «Cantetto senza parole», *Officina*, 11 de novembre de 1957.

Teresa Spignoli. Professora investigadora del Departament d'Italianística de la Università degli Studi de Florència i Coordinadora científica del Projecte de Recerca “Futuro in Ricerca 2010”: *Verba Picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*. Teresa Spignoli s'ha ocupat d'escriptures epistolars, i ha publicat les correspondències entre Piero Bigongiari i Giuseppe Ungaretti («*La certezza della poesia*». *Lettere 1942-1970*, Firenze 2008) i entre Carlo Betocchi i Antonio Pizzuto (*Lettere 1966-1971*, Firenze 2006); també s'ha interessat per les relacions entre literatura i art figuratiu, amb una sèrie d'assaigs sobre l'obra de G. Ungaretti, G. Testori, i sobre la poesia verbovisual.

ció —«Cantetto senza parole»— s'ubica dins l'àmbit d'aquell interès cap a la música que és característic tant de *La Terra Promessa* com d'*Il Taccuino del Vecchio*: només cal pensar en poemes com «Canzone» (TP, p. 281), «Cori descrittivi di stati d'animo di Didone» (TP, p. 284), «Recitativo di Palinuro» (TP, p. 290), «Variazioni su nulla» (TP, p. 292), «Finale» (TP, p. 294), «Ultimi cori per la Terra Promessa» (TP, p. 313), «Canto a due voci» (TP, p. 324).

El poema es divideix en dues parts, cadascuna de les quals és formada per cinc estrofes basades en una alternança de quinaris, senaris i septenaris, que confereixen a l'escriptura poètica un ritme cantable senzill, que es pot reconduir tant a les *ariette* d'òpera com a les cantilenes d'una cançó de bresol. En efecte, el «Cantetto senza parole» deriva del poema «Ninnananna» (TP, pp. 478-479), que Ungaretti no va publicar sinó que va lliurar al seu amic Piero Bigongiari durant un intercanvi epistolar, llarg i intens, que en documenta l'*iter* compositiu;⁶ les cartes contenen també nombroses informacions respecte als poemes, que el mateix Ungaretti posa en col·lació amb l'experimentació d'Arthur Rimbaud i Paul Verlaine, i en referència també al compositor alemany Christoph Willibald Gluck. El poema constitueix un experiment força anòmal dins de la producció ungarettiana, fins al punt que el mateix autor fa servir la qualificació de “poema esbojarrat” [“poesia matta”] en una carta enviada a Alberto Mondadori el 14 de febrer de 1960:⁷

Estimat, / aquest és un poema esbojarrat. És la milionèsima vegada que el torno a fer. És una faula. El conte cruel del somni d'un nen. No tindrà cap valor. És senzillament una cosa senzilla. Li he posat el títol d'unes coses —les millors— que Verlaine va escriure quan estava amb Rimbaud, i també Rimbaud es divertia a fer coses doctes (la meua desgraciadament no ho és pas) i alhora puerils.⁸

⁶ LBi08, cartes 91-95 (pp. 209-216); 104-107 (pp. 229-234).

⁷ Carta de Giuseppe Ungaretti a Alberto Mondadori, del 14 de febrer de 1960, parcialment citada dins TP, p. CXXXVIII.

⁸ Caro, / questa è una poesia matta. È la milionesima volta che la rifaccio. È una favola. Il racconto crudele, d'un sogno di bimbo. Non varrà nulla. È semplicemente una cosa semplice. Le ho dato il titolo di cose di Verlaine —le sue migliori— scritte quando era con Rimbaud, e anche Rimbaud si divertiva a fare cose sapientissime (la mia non lo è, purtroppo) e insieme puerili.

Així, doncs, l'atenció constant cap a la qualitat fònica de l'escriptura poètica arriba a assolir una rellevància important, i caracteritza específicament la qualitat inventiva d'aquesta fase de l'experimentació ungarettiana “que va del juliol de 1955 al 1957, i és període de crisi de la fantasia, o de les fantasies, del poeta, entre somni i música somiada, que ha deixat traces escasses en *la vida d'un home*”⁹ (Bigongiari, p. 34). Així Piero Bigongiari, en l'assaig *Ungaretti tra Rimband e Gluck. La crisi del 55-57*, descriu l'iter complicat que marca l'elaboració del poema, i que ha estat documentat ara per les cartes que Ungaretti li va enviar al llarg dels anys, i adés pel textos autògrafs conservats al Fondo Ungaretti de l'Archivio Contemporaneo A. Bonsanti del Gabinetto Scientifico-Letterario G.P. Vieuzeux, que arriben a un total d'una quarantena de redaccions. Gràcies a les indicacions cronològiques que contenen les cartes, hom pot distingir dues fases diferents: una primera circumscrita entre el juliol de 1955 –que coincideix amb l'elaboració de «Ninnananna» – i una segona que es pot situar l'any 1957 i que és caracteritzada per la redacció de «Cantetto senza parole», publicada el novembre del mateix any a *Officina*; a tot això, cal afegir-hi una sèrie de variants aportades al text abans de la publicació definitiva dins *Il Taccuino del Vecchio*. La història que aquests documents autògrafs tan preciosos contenen permet comprendre millor l'origen del poema, i resseguir-ne l'evolució compositiva en totes les seves fases; amb la qual cosa es dona testimoni, en primer lloc, de la complicada recerca d'una escansió mètrica, extremadament curiosa i alhora cantable, com si fos una *arietta* d'òpera. Per tot això, no és pas gratuïta la referència a Verlaine, que apareix tant en el títol –gairebé una traducció literal de «Romances sans paroles»– com en l'adopció d'una musicalitat força propera a les àries d'òpera, que també Verlaine invoca a la primera secció del recull *Ariettes oubliées*. Tanmateix, l'intent de superar la separació tradicional entre paraules i música no es resol de manera exclusiva a l'interior del llenguatge, sinó que s'estén cap a la recerca d'una col·laboració real entre tots dos codis, atès que la intenció musical que lliga la composició sencera es realitza en la seva concreta posada en música.

⁹ “Che va dal luglio 1955 al 1957, ed è periodo di crisi della fantasia, o delle fantasie, del poeta, tra sogno e musica sognata, che ha lasciato scarse tracce nella vita d'un uomo”.

Entre la primera i la segona fase de redacció del poema, cal situar tot un grup consistent de documents autògrafs que remetent al bienni 1956-1957, en els quals queden traces de la col·laboració d'Ungaretti amb el compositor Enrico Schmerel, que devia tenir com a resultat la posada en música del text i la publicació de la partitura per part de Ricordi, el 1957, amb el títol «Se dormi...»¹⁰

Tot i que el ventall de les activitats d'Ungaretti és travessat constantment no només pel seu interès cap a les formes musicals, sinó també, de retruc, per l'interès que li dediquen els compositors que n'han musicat els poemes (pensem en «La Pietà» musicada per Ildebrando Pizzetti i després en els «Cori di Didone» per Luigi Nono), la col·laboració amb Schmerel hi destaca, ja que constitueix l'únic cas en què Ungaretti participa en primera persona a la realització “musical” del text. Enrico Schmerel, d'origen alemany, va arribar a Roma al voltant de 1930; exercia la professió de metge dentista, i conreava la passió per la música i l'art (també comptava amb Alberto Savinio i Giorgio De Chirico entre els seus pacients). La relació amb Ungaretti, que va començar –tal com ho recorda la néta Anna Rùdeberg– per raons mèdiques, ben aviat va donar pas a una amistat intensa, durant la qual segurament va néixer la idea de musicar el poema. Segons Anna Rùdeberg –tot i que és difícil establir el grau de versemblança d'un records tan llunyans en el temps–, Ungaretti fins i tot va elaborar el text a partir de la suggestió musical de la melodia que Schmerel ja havia compost. Si bé és gairebé impossible resoldre de manera definitiva aquesta qüestió, els documents autògrafs que es conserven al Fondo Ungaretti permeten reconstruir un *iter* cronològic –tot i que molt feble– el començament del qual es pot ubicar en un esborrany manuscrit de la «Ninnananna», on Ungaretti apuntà el nom “Anna Schmerel” –la dona del compositor–, i que constitueix la provatura inicial d'un grup de redacció que se situen *grosso modo* al llarg de l'any 1956, i que es distingeixen per la voluntat d'adequar el teixit fònic i les solucions mètriques al resultat musical del text. Aquesta preocupació es manifesta en indicacions precises

¹⁰ «Se dormi... (Gute nacht!...) (Good night!...)», text italià de Giuseppe Ungaretti, versos alemanys i música d'Enrico Schmerel, traducció a l'anglès de Margot Levary, Edizioni Musicali Fono Film Ricordi, Milà, 1957.

sobre la prosòdia per al compositor, amb la curosa escansió de les síl·labes i dels accents tòpics, tal com ho assenyala respectivament en dues cartes adreçades al compositor. Especialment, en el pas de la «Ninnananna» al «Cantetto senza parole», la partició en tres segments poètics de la «Ninnananna» és substituïda per un esquema bipartit en dues seccions de mesura igual, cadascuna d'elles formada per cinc estrofes, i organitzades amb una simetria rígida: tres estrofes de dos versos després de les quals hi ha dues estrofes de tres versos, articulades en senaris, quinaris i septenaris. Dins aquesta estructura mètrica, com si fos una paret davant un abisme marí i oníric desmesurat travessat pel vol d'un colom, o també una figuració prosòdica de la simetria rígida en la qual s'aglutina la llum (*non ha solo incanti / la luce che carceri*), registrem una alta incidència de rimes oxítones (“verrà”, “arderà”, “sfidò”, “perdé”, “cercò”) i apòcopes (“sol”, “signor”, “mar”, “sospir”, “tubar”, “sognar”, “vol”, “chiamar”, “cor”, “sol”), que tenien una “funció imitativa de l’accent francès en l’última síl·laba de cada mot”¹¹ (Bigongiari, p. 35), i que es veuran limitades de manera constant en la redacció definitiva. Aquesta solució mètrica atorga a l’escriptura un ritme cantable senzill, molt semblant a l’estil de l’oda cançoneta, tal com és adoptat per exemple en algunes àries de Monteverdi o en les àries tripartides de Metastasio —que es distingeixen per un ritme incisiu i marcat, per un fraseig breu i cadenciós. Fet i fet, Ungaretti fa servir precisament els termes “*canzonetta*” i “*canzoncina*” en dues cartes a Schmerel que es poden situar al maig de 1956, on assenyala un to “menor” respecte a la forma “alta” que ha experimentat en les altres composicions del recull, com ara els «Cori» i «Canto a due voci». Així, doncs, les anotacions de l’autor i els arranjaments compositius manifesten la intenció de compondre un text on l’essència musical es basa no només en l’ús dels elements paratextuals, com per exemple el títol, o d’expedients foncosintàctics (com ara rimes, assonàncies o al·literacions), sinó en la voluntat concreta d’establir un lligam orgànic entre poesia i música, com en les cançonetes i en les àries d’òpera; i en efecte, Ungaretti posa el text sota l’ègida de Gluck, en la dedicatòria del poema enviat a Bigongiari: “quan el poeta perd temps i gluckeja”.¹²

¹¹ “funzione imitativa dell’accento francese sull’ultima sillaba d’ogni parola”.

¹² “quando il poeta perde tempo e gluckeggia”. Carta de Giuseppe Ungaretti a Piero Bigongiari, del 9 d’abril de 1957, LBi08, p. 229.

Després d'haver aclarit els paràmetres dins els quals es col·loca l'operació ungarettiana, relativament a la recuperació culta d'una unió programàtica entre poesia i música –en l'estela tant de l'experimentació de Rimbaud i Verlaine com de les àries d'òpera gluckianes–, cal investigar l'altre vessant del poema, això és, la dimensió onírica i fabulosa de l'escriptura poètica, al qual és vinculada la recuperació de formes populars i rituals, entre les quals hi ha, per exemple, les cançons de bressol. És interessant remarcar com la primera part del poema intítulat «Ninnananna» resulta ser molt semblant a «Cradle Song» de William Blake, que Ungaretti havia traduït uns anys abans,¹³ i del qual en proposem una comparació textual:

W. BLAKE, «Ninna nanna»
(«Cradle Song»)

*Dormi! dormi! bello splendore,
Sognando le notturne gioie;
Dormi! dormi! e nel tuo sonno
Adagio le penucce tue si sciogliono*

G. UNGARETTI, «Ninnananna»
(TP, p. 478)

*Dormi, la tua gioia s'acqueti, sogna,
Nel sogno risorta parrà infinita.
Difesa dalla notte,
Risplendente segreto,
Volerà inudita
Di cielo in cielo libera.*

Tots dos poemes pretenen representar l'espai oníric del somni d'un nen que, en la «Ninnananna» ungarettiana, i després en el «Cantetto», arriba a definir-se en oposició al dia que neix. En particular, en la «Ninnananna» destaca un ús oposat de diverses àrees semàntiques: al camp “son/somni” s'associen les expressions de “libertat”, “gioia”, “sole segreto”, “luce”, “mare”, “infinito”, mentre que al camp “dia/alba”, hi fan referència els termes oposats de “paura”, “cecità”, “inanità”. A la redacció final del «Cantetto», el somni d'innocència –cal recordar que el poema de Blake

¹³ *William Blake tradotto da Ungaretti* (“Il bimbetto nero”, “Ebbi timore”, “Canto d'un vecchio pastore”, “Il Fiore”, “Mi stesi”, “Udii”, “Ninna nanna”, “Non cercare mai”), amb nota introductiva, «Giovedì», any II, núm. 15, 9 d'abril de 1953; reproduït dins Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo. Visioni di William Blake*, amb un apèndix a cura de Mario Diacono, Mondadori, Milà, 1965; després en TrP, p. 235.

forma part dels *Canti d'innocenza*— s'exemplifica amb el vol del colom, que traspassa l'espai nocturn com una llum, i s'oposa —en va— a la “desmesura” de la mar. Una imatge semblant és present en una altra traducció en la qual Ungaretti treballa en aquest període i que forma part de les faules brasileres que va transcriure i anotar durant la seva estada a la ciutat de São Paulo. A les notes a la *Faula Boroboro* intitulada «Creazione dell'acqua», Ungaretti posa en relació el tema del relat precisament amb els *Canti d'innocenza* de Blake: “rarament he tingut una emoció tan forta com en llegir el relat, que hi és contingut, del sentiment desesperat d'un marrec. Només en els *Canti d'innocenza e d'esperienza* de Blake he trobat accents tan humans” (VL, p. 357),¹⁴ i a la conclusió afegeix: “la poesia, quan hi és, és poesia, i només pot distingir-se per les maneres, per l'estil, en poesia popular i poesia culta” (VL, p. 358).¹⁵ A la faula, el fill es converteix en ocell per atènyer la mare morta: *Debole, il pianto del bimbo si fa. / Un uccello il bimbo si fa / [...] / Il figlio vola, cerca, / La madre cerca* (VL, p. 362), mentre que, en el pas de la «Ninnananna» al «Cantetto», l'espai oníric i ultramundà del marrec adormit hi és refigurat mitjançant el vol del colom. Són imatges que vehiculen —juntament amb el tema de la recuperació de la infància ja anunciat en els darrers versos del «Monologhetto» (*Solo ai fanciulli i sogni s'addirebbero*, TP, p. 302)— el dolor per la mort del fill Antonietto, com confessa el mateix Ungaretti en la nota que acompanya el poema a la revista *Officina*:

Estimats amics. / Potser les coses que tinc són moltes, però encara són totes “informes”, i, com que estic enmig de molts enuigs, m'és impossible treballar-hi. Aquí teniu el «Cantetto». Fa uns quants anys que hi penso, i, respecte a la seva estructura, he tornat a pensar en aquells poemes que van crear Rimbaud i Verlaine durant el viatge de París a Bèlgica i Londres. No sé què és, potser no és res. El meu motiu

¹⁴ “Di rado ho provato tanta emozione quanta nel leggere il racconto in essa contenuto, del sentimento disperato d'un bimbo. Solo nel *Canti d'innocenza e d'esperienza* di Blake, ho trovato accenti così umani”.

¹⁵ “La poesia quando c'è, è poesia, e non può distinguersi se non per modi, per lo stile, in poesia popolare e poesia dotta”.

és el motiu que hi ha dins la meua poesia des dels temps de *Il Dolore*,
i que ha inspirat *Il Dolore*, i que ja serà per sempre més el meu motiu./
Ungaretti¹⁶

El caràcter obsessiu dels temes i de les imatges que s'entrellacen dins el text poètic es converteix, en el pla formal, en l'accentuació del valor fònic, on els significats rellisquen contínuament sobre si mateixos, al límit del joc verbal, tot recuperant la felicitat mèlica dels cants i dels proverbis populars, així com “una entonació quasi hipnòtica, com una nènica”¹⁷ (Bigongiari, p. 35). En les notes a la traducció dels poemes populars brasilers, Ungaretti subratlla el valor “màgic i d'encanteri” de les “cançonetes sagrades”, “l·ligades al misteri físic de les coses” (VL, p. 381-382), en la repetició constant i inconscient de fórmules que semblen pertànyer a un univers prelògic i preverbal. La característica precípua de les formes de poesia popular, com ara les faules *Boroboro* i les faules *Tupí*, basades en la insistent reiteració de mòduls rítmics, i de paraules que són “més màgiques que no pas desxifrables” (VL, p. 367), és justament la d'an-teposar el ritme als mots que l'omplen, i desenvolupar, mitjançant la rima, l'assonància, l'al·literació i els jocs de paraules, unes associacions sonores, que tenen el poder de generar una suggestió quasi hipnòtica i d'encanteri. Tal com observa Northrop Frye (p. 373-374):

el radical de *melos* és *charm* [encanteri]: és a dir, la suggestió hipnòtica que, amb el seu ritme palpitant de dansa, invoca i provoca una reacció física involuntària corresponent –i per això no pas distant de la màgia–, o un poder al qual físicament hom no pot fer resistència. Cal notar que *charm* deriva etimològicament de *carmen*, és a dir, cant. Els

¹⁶ Cari amici./ Le cose che ho sono forse molte, ma tutte ancora “informi”, e sono, preso da mille scoccature, nell'impossibilità di lavorarci. Eccovi il «Cantetto». Ci penso da qualche anno, ripensando per la struttura, a quelle poesie nate a Rimbaud e a Verlaine nel viaggio da Parigi al Belgio a Londra. Non so che roba sia, forse nulla. Il motivo mio è quel motivo che è dentro la mia poesia dai tempi del *Dolore*, e che ha dettato *il Dolore*, e che sarà ormai il mio motivo sempre./ Ungaretti.

¹⁷ “un'intonazione quasi ipnotica, da nenia”.

encanteris de debò tenen una qualitat que, a la literatura, és imitada per diverses menes de cantilenes, i sobretot cançons de bressol, en les quals la repetició monòtona que indueix al son palesa clarament l'estructura de caràcter profètic o oníric d'aquests cants.

Així, doncs, la qualificació de *senza parole* que completa el títol del «Cantetto», a més de fer referència a una tradició culta exemplificada per Verlaine i Rimbaud, i a la dimensió ritual de la poesia popular, intenta recuperar una funció sapiencial i sagrada de la poesia, en la qual la “música” precedeix la mateixa formació de la paraula, com per exemple s'esdevé a la poesia de Jacopone de Todi (VL, p. 505-506):

La poesia de Jacopone, com la dels poetes del seu temps, és una música que existeix dins l'esperit del poeta des d'abans que neixin les paraules. Aleshores, les paraules naixien d'un moviment musical de l'esperit i no s'adaptaven, com es farà més endavant, a uns esquemes rítmics. La música atenyia llavors un grau d'intensitat tan elevat que necessitava formar-se, revelar-se amb paraules. Aquest és el moviment del ser, i per això les paraules d'aquells poetes tenen aquella manifestació improvisa.¹⁸

La preeminència atorgada als valors fònics de la paraula troba una correspondència també en el comentari d'Ungaretti a l'*Anabasi* de St.-John Perse, quan el poeta defineix la “poesia popular” com “aquella [poesia] que, en les àries encisadores, el prolongat ús de les generacions ha arribat a amagar, si bé en manté viva la suspicàcia, transparències abismals” (SI, p. 650). El ritme musical de la dicció atorga a les paraules una “profunditat” que s'estén “més enllà de qualsevol límit de significat” (*ibidem*), tal

¹⁸ La poesia di Jacopone, come quella dei poeti del suo tempo, ha già una sua musica nello spirito del poeta prima ancora che nascano le parole. Le parole nascevano allora da un movimento musicale dello spirito e non s'adattavano, come verrà poi fatto, a schemi ritmici. La musica raggiungeva allora un grado tale di intensità che aveva finalmente bisogno di formarsi, di rivelarsi in parole. Questo è il movimento dell'essere, e per questo le parole di quei poeti hanno quella loro improvvisa manifestazione.

com apareix, de manera emblemàtica, en l'anècdota reproduïda per Perse, espectador, en un "illot de Polinèsia", de la recitació de l'*Esther* de Racine, per part d'"algunes nenes de la illa Toga que no entenien un borrall de l'idioma en què havien de recitar" (SI, p. 649-650). L'exemple és contigu a la reflexió que va desenvolupar Ezra Pound, el qual individua en la *melopoeia* una qualitat precípua del llenguatge poètic gràcies a la qual "les paraules són carregades, més enllà del seu significat comú, amb una certa qualitat musical, que condiciona l'abast i la direcció d'aquell significat"¹⁹ (Pound, p. 934-935):

un estranger pot apreciar la *melopoeia*, encara que n'ignori la llengua en què és escrita. És pràcticament impossible transferir-la o traduir-la d'un idioma a l'altre, excepte potser per un fet miraculós, i de mig vers en mig vers.²⁰

A la vista d'aquestes consideracions, sembla especialment important no només la decisió d'encomanar la música del «Cantetto» a Schmerel, sinó també, i sobretot, la col·laboració estricta que es va crear entre Ungaretti i el compositor durant la fase d'elaboració del text, atès que resulta pensat en funció i en consonància amb la senzilla línia melòdica, que com una cançó de bressol acomboia les paraules "més enllà del seu significat". L'escansió a tall de cantilena i, a primera vista, senzilla del «Cantetto senza parole» desvela, llavors, tal com ho va subratllar Ungaretti en la carta a Alberto Mondadori, la difícil síntesi "docta" i alhora "pueril" de la tradició alta i de la popular, i deixa testimoni d'una línia de recerca, minoritària dins la *Vita di un uomo*, tot i que present de manera subterrània al llarg de tot el recorregut, poètic, traductiu i crític, ungarettià.

[Traducció d'Ursula Bedogni]

¹⁹ "Le parole sono caricate, al di là del loro comune significato, con qualche qualità musicale, che condiziona la portata e la direzione di quel significato".

²⁰ La *melopoeia* può essere apprezzata da uno straniero dall'orecchio sensibile, anche se egli ignori la lingua in cui la poesia è scritta. È praticamente impossibile trasferirla o tradurla da una lingua a un'altra, tranne forse per puro miracolo, e mezzo verso alla volta.

BIBLIOGRAFIA I SIGLARI:

Obres de Giuseppe Ungaretti

LBi08: Piero Bigongiari-Giuseppe Ungaretti, «*La certezza della poesia*». *Lettere 1942-1970*, a cura de Teresa Spignoli, Polistampa, Florència, 2008.

SI: Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi* [1974], a cura de Mario Diacono i L. Rebay, «I Meridiani», Milà, 1997.

TP: Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie* [1969], a cura de Carlo Ossola, Mondadori («I Meridiani»), Milà, 2009.

TrP: Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo. Traduzioni poetiche*, a cura de Carlo Ossola i Giulia Radin, Mondadori («I Meridiani»), Milà, 2010.

Contribucions crítiques i teòriques

BIGONGIARI: Piero Bigongiari, *Ungaretti tra Rimbaud e Gluck. La crisi del 55-57 (con una poesia e cinque lettere inedite)*, dins *Giuseppe Ungaretti 1888-1970*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Università di Roma "La Sapienza", Roma 9-11 maggio 1989, a cura d'Alexandra Zingone, Edizioni Scientifiche Italiane, Nàpols, 1995, pp. 29-48.

FRYE: Northrop Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton University Press, Princeton, 1957.

POUND: Ezra Pound, *Literary essays*, with an introduction by Thomas Stearns Eliot, London New York, Faber & Faber-New York Directions, 1954; trad. it. parcial de Mary de Rachewiltz, *Saggi letterari*, dins *Íd., Opere scelte*, Mondadori, Milà, 1997.



SOBRE IL DOLORE Y EL POEMA “GRIDASTI: SOFFOCO”

PEDRO LUIS LADRÓN DE GUEVARA

En 1947 Giuseppe Ungaretti publicó *El dolor*, el libro que más amó, según sus propias palabras. En él, a sus cincuenta y nueve años, quiso expresar su dramática concienciación de que “la muerte es la muerte”, lo que aprendió de forma brutal tras perder a su hijo de nueve años en Brasil, “desde entonces, desde el momento en que se me arrancó lo mejor de mí, experimento en mí la muerte” añade el poeta (Giuseppe Ungaretti, *Vita di un uomo*, Milano, Mondadori, 11ª edición, 1986, p.543).

El hijo Antonietto había nacido en Marino (Roma) en 1930 y moriría en 1939, en San Paolo (Brasil), lugar al que el poeta se había trasladado principalmente por motivos económicos, ya que había aceptado la cátedra de lengua y literatura italianas que le habían ofrecido. Tras una apendicitis convertida en peritonitis, mal diagnosticada, que le provocó fortísimas fiebres, falleció a los pocos días de estar en el hospital. Al hijo le dedicó la sección «Día tras día» de *El dolor*, compuesta por diecisiete composiciones numeradas, en donde se pregunta cómo podrá soportar tanto dolor (*¿cómo podré soportar tanta noche?*, comp. 2), especialmente porque ya no estará el niño que le habría servido de consuelo:

*Me traerán los años
Quién sabe qué otros horrores,
Pero te sentía a mi lado,
Me habrías consolado (composición 3).*

Pedro Luis Ladrón de Guevara. Catedrático de Literatura italiana de la Universidad de Murcia. Especialista en Dino Campana, ha estudiado *Leopardi y los poetas españoles* (2005) “Barral y la cultura italiana”, “Pío Baroja e Italia”, y epistolarios de Jorge Guillén con escritores italianos. Ha traducido a Claudio Magris, Mario Luzi, Giorgio Caproni, Antonio Tabucchi... Ha publicado los libros de poesía *Itinerarios en la penumbra* (2003), *Cuando la piedra habla* en edición de Emilio Coco (2004), y *Escarcha sobre la lápida* (2007); de relatos *Los mundos de mi mundo* (2005) y la novela *La campana rasgada* (2012). Ha recibido el premio Ninfa Galatea-Catania por su libro-catalogo de la muestra de fotografías y versos sobre Italia, *Viaje en una Italia sin tiempo* (2011).

La imagen del hijo fallecido será lo que deseará ver dentro de sí cuando sean sus ojos los que se cierren:

*En el cielo busco tu feliz rostro,
Y que mis ojos en mí nada más vean
Cuando también éstos los quiera cerrar Dios...* (composición 7).

Los restos del hijo reposarán en otro continente, lo que imposibilita al poeta el consuelo de visitar el lugar donde yace:

*Enfurecida tierra, desmedido mar
Me separa del lugar de la tumba
Donde se dispersa ahora
El martirizado cuerpo...* (composición 9).

La pérdida de un hijo es la experiencia más tremenda a la que se puede someter el ser humano [la *Biblia* narra cómo Adam y Eva fueron condenados a las dos mayores penas existentes: ver morir a un hijo y que otro vaya al exilio para no regresar jamás]. El desgarró de aquella muerte le duró a Ungaretti toda la vida. Además, se añadía a la de su hermano, ocurrida dos años antes, en 1937, y juntas se sumarían a la muerte colectiva provocada por la segunda guerra mundial. El libro fue compuesto en aquellos años horribles y desgarradores. Hablar de *El dolor*, libro tan íntimo, siempre le pareció impúdico, pero se sobrepuso a través de la palabra. “Con el hermano muere el último testigo de la infancia del poeta y con el hijo la esperanza de revivir reflejada aquella experiencia” ha escrito acertadamente Giorgio Baroni (*Giuseppe Ungaretti*, Florencia, Le Monnier, 1992, p.62), de ahí que titule “Todo he perdido” la poesía dedicada al infinito vacío que le dejara la desaparición del fraternal compañero de infancia:

*Todo he perdido de la infancia
Y nunca más podré
desmemoriarme en un grito.*

La muerte del hermano le sumerge en el infinito de las noches, y de él

no le queda sino “los fuegos sin fuego del pasado”. La muerte insensible y despiadada acecha también al niño, en contra de las leyes de la naturaleza que priman la muerte del padre sobre la de los hijos. Como escribe en la poesía «Amargo acorde»:

*Pero la muerte es incolora y sin sentido
Y, como siempre, ajena a cualquier ley,
Lo acariciaba ya
Con dientes impúdicos.*

Ungaretti hubo de volver a Italia en 1942, tras la entrada de Brasil en guerra en el bando de los aliados. Fue nombrado catedrático de literatura italiana en Roma por méritos propios (*per chiara fama*) y allí vivió la ocupación alemana. Ya no es sólo en el ámbito familiar donde impera la noche y el dolor, sino en la colectividad de una sociedad inmersa en el horror de la segunda guerra mundial. En la sección «Roma ocupada por las fuerzas alemanas» escribe:

*Río mío, tú también, Tíber fatal,
Ahora que, turbada ya, la noche fluye;
Ahora que persistente
Y a duras penas como provocado por la piedra
Un gemido de corderos se propaga
Extraviado por aterrizadas calles;
Que del mal la espera sin reposo,
El peor de los males,
Que la espera del mal imprevisible
Enlaza ánimo y pasos.*

El horror de la guerra y de la muerte se convierte en grito que hace del hombre un ser destructor como Atila. El poeta pide el silencio en su poesía “No gritéis más”, para que se oiga crecer la hierba por aquellos lugares por donde no pasa el hombre:

*Cesad de matar a los muertos,
No gritéis más, no gritéis*

*Si todavía los queréis oír,
Si esperáis no perecer.
Tienen el imperceptible susurro,
No hacen más ruido
Que el crecer de la hierba,
Feliz por donde no pasa el hombre.*

Pese al intenso sufrimiento y desgarró existente en todo el libro, el poeta había dejado fuera de *El dolor* una poesía escrita en Brasil, entre 1939 y 1940, titulada «Gritaste: Me ahogo», en ella no trata de describir la ausencia del ser tan intensamente amado, ni mostrar el vacío que ha dejado en su inmediato futuro, sino abrir la herida para enseñar el instante mismo en que fallece el hijo.

“No la recogí en el libro con las demás —cuenta— porque me parecía que encerrase motivos íntimamente míos. Era una vez más egoísmo”. Ungaretti siente que el poeta debe mostrar al lector toda aquello que forma parte de su dolor, no hay lugar para la privacidad, nada debe quedar exclusivamente para él. “No se puede reservar nada de la experiencia humana para sí mismo, sin presunción”, nos dice.

Pero el argumento de la muerte del hijo no era nuevo en la literatura italiana, de hecho tenía un precedente relativamente cercano: Giosuè Carducci y su poesía «Llanto antiguo», de junio de 1871, recogida en el libro *Rime nuove* (1906). Carducci había perdido a su hijo de tres años, Dante, el cual había recibido ese nombre para recordar al hermano del poeta que precisamente había fallecido joven. En la composición se detiene en el contraste entre vida y muerte, entre el granado que el niño acariciaba y del que verá resurgir sus flores rojas con la cálida primavera, y el infante, única flor del poeta, que sin embargo está sepultado en la fría y oscura tierra, seca y árida planta que no volverá a retoñar, lo que sume al poeta en la desesperación:

*El árbol al que tendías
Tu pequeña mano,
El verde granado
De hermosas flores rojas,*

*En el mudo huerto solitario
Reverdece todo ahora
Y junio lo reconforta
De luz y de calor.*

*Tú, flor de mi planta
Golpeada y seca,
Tú de mi inútil vida
Última y única flor,*

*Estás en la tierra fría,
Estás en la tierra negra;
Ni el sol ya te alegra
Ni te despierta amor.*

La poesía no era desconocida a Ungaretti, y pese a que ya mostró parte del trauma por la ausencia del hijo en su libro *El dolor*, dejó sin publicar «Gritaste: Me ahogo», la poesía escrita en 1939 sobre el instante mismo en que se produjo la muerte. Tres años más tarde de publicar *El dolor* aparecería otro de sus libros, *La tierra prometida*, en 1950, sin que tampoco la incluyese.

Poco a poco Ungaretti deja atrás sus reticencias, temores y reservas. La poesía permaneció inédita diez años, hasta que fue publicada en el número de verano de la revista *Inventario*, presentando un diálogo padre-hijo que después desaparecería (*Papá ¿por qué?, / –Hijo mío ¿por qué?*, en Carlo Ossola, *Giuseppe Ungaretti*, Milano, Mursia, 1982, pp. 397-398), y posteriormente en *Popolo*, el 12 de enero de 1950. Se incluiría finalmente en el libro *Un grito y paisajes*, de 1952.

El poeta presenta al hijo todavía vivo, al que la fiebre le impide dormir. Estamos en el momento en que le falta la respiración y grita su asfixia: “Me ahogo”. Los ojos luminosos se apagan para dejar que su mirada se pierda y su cabeza pase a ser ya calavera:

*No podías dormir, no dormías...
Gritaste: Me ahogo...
En tu rostro desaparecido ya en la calavera,*

*Los ojos, que todavía eran luminosos
Hace sólo un instante,
Los ojos se dilataron... Se perdieron...*

La mirada perdida y extraviada en ese vasto infinito conlleva la pérdida física de aquel pequeño cuerpo que ha visto nacer y con el que ha compartido cada día de su existencia.

Frente al hijo el poeta se presenta tímido, algo turbio y poco claro, pero a la vez puro y libre, que encuentra en la mirada del niño el lugar desde el que volver a la vida y renacer:

*Siempre había sido yo tímido,
Rebelde, siniestro; pero puro, libre,
Feliz renacía en tu mirada...*

Tras los tres versos dedicados a sí mismo, el poeta se vuelve a centrar en el niño. Ya no en sus ojos sino en la boca que con el último estertor trae consigo la muerte: *Un niño ha muerto* afirma de modo lapidario. No dice “mi hijo ha muerto”, sino “un niño”, porque el posesivo en la filiación implicarían algo personal, mientras que el artículo y el sustantivo “niño” hacen referencia a una tragedia colectiva: la muerte de un solo niño afecta a toda la humanidad:

*Después la boca, la boca
Que en otro tiempo parecía, a lo largo de los días,
Rayo de gracia y de alegría,
La boca se contrajo en lucha muda...
Un niño ha muerto...*

La vida concluye a los nueve años, y ya será imposible añadir ni un solo día más. El poeta podrá recordar acontecimientos de aquellos nueve años, volver a ilusionarse con la memoria de aquellos años, desde el nacimiento hasta los días antes de entrar en el hospital, pero nunca osará pensar en cómo hubiera sido con diez, quince o veinte años: el fuego de su esperanza se alimenta de lo que fue, no de lo que hubiera podido ser:

*Nueve años, cerrado el círculo,
Nueve años a los que ni días, ni minutos
Nunca más se añadirán:
En ellos se alimenta
El único fuego de mi esperanza.
Puedo buscarte, puedo encontrarte,
Puedo ir, continuamente voy
A verte crecer
De un lado a otro
De tus nueve años.*

Ojos, boca, y ahora las manos son las que establecen la relación entre padre e hijo. El contacto con la piel, antaño floreciente del niño, constata la aridez de unas manos ya sin vida y la terrible soledad del último descanso, lo que nos trae a la mente los versos de Bécquer (*Dios mío, qué solos / se quedan los muertos*):

*Yo continuamente puedo,
Diversamente puedo
Sentir tus manos en mis manos:
Tus manos de párvulo
Que agarran las mías sin reconocerlas;
Tus manos que se vuelven sensibles,
Cada vez más conscientes
Abandonándose a mis manos;
Tus manos que se quedan secas
Y, solas —palidísimas
Solas en la sombra reposan...
La semana pasada estabas floreciente...*

Tras la corta enfermedad —apenas una semana— el poeta marcha a casa para coger la ropa con la que el niño va a ser enterrado. En la caja quedará su cuerpo, pero su alma, su sonrisa, acompañarán siempre al poeta que encontrará en su recuerdo una elevación espiritual que trasciende la muerte:

*Voy a cogerte la ropa a casa,
Después en la caja te irán a encerrar
Para siempre. No, para siempre
Eres ánimo en mi alma, y la liberas.
Ahora la liberas mejor
De cuanto lo hiciese tu sonrisa viva:
Prueba aún, acreciéntale su fuerza,
Si quieres -¡basta ti, querido!- que me elevas
Donde el vivir es calma, y sin muerte.*

Hay en la poesía un cierto sentido de culpa. Obligado por las circunstancias económicas a aceptar la cátedra de Brasil, aunque también por “ese nomadismo que le empuja hacia la naturaleza virgen de la América Latina” (Walter Mauro, *Vita di Giuseppe Ungaretti*, Roma, Anemone Purpurea, 2006, p.101) quizá se preguntase si su hijo seguiría vivo de haber permanecido en Italia. Esta culpa y remordimiento estaba ya presente en *El dolor*, al afirmar que escucha siempre *Aquella voz del alma / que no supe defender aquí abajo...* (comp.9). Ungaretti considera que los años que vivirá desde ese momento son años usurpados al hijo. Es lo que podríamos denominar el “síndrome del superviviente”, tan presente en Primo Levi –lo que quizá le llevaría décadas después al suicidio– y en otros supervivientes de los campos de concentración. O en Caproni que escribe «Tombeau por Marcella» tras fallecer su hermana más pequeña, pues le parece injusto, ya que él tendría que haber muerto antes por ser mayor:

*Ahora soy el último
de la familia, Y créeme,
Marcella mía, créeme,
tú casi una hija mía,
yo me avergüenzo, créeme,
de estar todavía con vida...*

*La vejez me remuerde
como una culpa.*

Esa sensación de culpa y remordimiento es la que aparece en los versos siguientes del poema de Ungaretti, pues el poeta vive su vida como una expiación. Los años pasan, pero sólo para el padre que vive su vejez ociosa. El niño seguirá quieto en sus nueve años, sin posibilidad alguna de cumplir más años:

*Expío, sobreviviéndote, el horror
De los años que te usurpo,
Y que a tus años añado,
Loco de remordimiento,
Como si, todavía mortal entre nosotros,
Tú continuases creciendo:
Pero crece sólo, vacía,
Mi vejez odiosa...*

El poeta contempla en la noche el cielo austral de Brasil, tan lleno de estrellas, aunque ninguna de ellas le sea familiar, pues considera que no son las que vería en los cielos de Italia:

*Como ahora, era de noche,
Y me dabas la mano, fina mano...
Aterrado en mi interior me escuchaba:
Es demasiado azul este cielo austral,
Demasiados astros lo abarrotan,
Demasiados y, para nosotros, ni uno familiar...*

Y ante el dolor terrenal, el cielo calla, aumentando la angustia existencial con la que termina el poema «Gritaste: Me ahogo»:

*(Cielo sordo, que cae sin un soplo,
Sordo que oiré continuamente oprimir
manos tendidas para esquivarlo...)*

Poesía dramática, llena de dolor, de sentimiento de culpa, pero también de compromiso con el lector al que no le puede privar de esa parte tan importante de la experiencia personal del poeta. El poema permaneció

inédito diez años, pero tras una década ya no podría ser tachado de oportunista o de aprovecharse de la muerte del hijo para exhibir su dolor en público. En realidad, en la década transcurrida desde la escritura de la poesía hasta su publicación, una guerra había arrasado Italia, dejando tantos niños muertos como padres impotentes por no haber podido evitar la pérdida de esas vidas preciosas.

Nota: las traducciones son del autor de este artículo, si bien pueden encontrar las siguientes en castellano: Giosué Carducci, *Obras escogidas*, traducción y prólogo de Amando Lázaro Ros, Aguilar, Madrid, 1957, p. 230; Giorgio Caproni, *Antología poética 1932-1990*, introducción, traducción y selección Pedro Luis Ladrón de Guevara, Huerga & Fierro, Madrid, 1999, p. 158; Giuseppe Ungaretti, *El dolor*, prólogo de Antonio Colinas y traducción de Carlos Vitale, Ediciones Igitur, Montblanc, 2000. Giuseppe Ungaretti, *Un grito y paisajes y últimos poemas*, prólogo de Amalia Iglesias, traducción de Carlos Vitale, Ediciones Igitur, Montblanc, 2005. Giuseppe Ungaretti, *Vida de un hombre*, traducción de Gianna Prodan y Miguel Galanes, Libertarias Prodhufi, Madrid, 1993; Giuseppe Ungaretti, *De "Vida de un hombre"*, versión de Giovanni Cantieri, Plaza Janes, Barcelona, 1974.

UN MES D'EMPELT: "MONOLOGHETTO"

THOMAS E. PETERSON

«Monologhetto» va ser escrit¹ per encàrrec de la RAI el desembre de 1951 com un dels dotze poemes sobre els mesos de l'any, i va ser llegit a la ràdio per Ungaretti l'1 de gener de 1952. El poema és una anomalia en la carrera del poeta, ja que és un poema ocasional, i el més llarg (202 versos) i a més perquè posseeix una narrativa poc comuna i de caràcter descriptiu. No obstant això, «Monologhetto» és d'importància fonamental en la seva obra i serveix d'enllaç entre els períodes mitjà i final de la seva carrera. També suposa una tornada, per primera vegada des de *L'Allegria* (1931), a la poesia marcadament autobiogràfica del seu primer llibre.

Publicat com una part de la col·lecció *Un Grido i paesaggi* (1954), «Monologhetto» compleix amb els "paisatges" del títol quan Ungaretti en traça un itinerari que uneix diversos llocs de la seva experiència personal a un conjunt més imaginari i mític de coordenades. En el procés de delimitació d'aquest viatge —que es mou des del Mediterrani fins al Nou Món i des d'aquí de volta al Mediterrani— la distinció entre el temps i l'espai es torna efímera, donant lloc a un 'cronotòpic' espaciotemporal en el qual el subjecte poètic, un narrador en tercera persona, reflexiona sobre la naturalesa de la memòria i el poder restaurador i alliberador de la poesia.

Tot i que Ungaretti sovint reflexiona sobre la memòria, a «Monologhetto» aquest tema és tractat a través del prisma de diverses referències culturals i lingüístiques que s'enclouen dins d'una estructura

¹ G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, ed. L. Piccioni, Mondadori, Milà, 1969, pp. 257-62.

Thomas E. Peterson és professor d'italià a la Universitat de Geòrgia (EUA). Els seus llibres inclouen: *The Paraphrase of an Imaginary Dialogue* (1994), *Alberto Moravia* (1996), *The Ethical Muse of Franco Fortini* (1997), *The Rose in Contemporary Italian Poetry* (2000), *The Revolt of the Scribe in Modern Italian Literature* (2010), and *Pasolini, Civic Poet of Modernity* (2012). És membre del Consell Editorial de *Mosaici* (Learned Online Journal of Italian Poetry), i del Comitato dei Garanti de *L'ospite ingrato* (revista electrònica del Centro Studi Franco Fortini).

panoràmica de collage. De cabdal importància són també altres contextos culturals, altres veus i altres fets i circumstàncies que han esdevingut vitals en l'experiència històrica del poeta. És aquest element d'heterogeneïtat cultural i d'oralitat que volem destacar en la nostra lectura, trobant aquí la base del notable vigor i frescor del poema.

«Monologhetto» coincideix amb una cruïlla en la vida d'Ungaretti i la història que explica es refereix a la naturalesa d'un encreuament de camins com un lloc on es mediten i prenen decisions, però, també, com un lloc on intervé el destí. Durant la seva estada docent a Brasil (1936-1942), Ungaretti va perdre el seu fill Antonietto; en retornar a Itàlia va veure el seu país derrotat i humiliat com a conseqüència de la Segona Guerra Mundial. Ara, com manifesta en el poema, reflexionarà sobre el dolor, la tristesa, el penediment, i l'inici de la vellesa. El que tenen en comú les diferents cruïlles esmentades a «Monologhetto» és el desig del poeta d'"empeltar-se" a una identitat més gran, de ser part d'una realitat humana més gran, afectiva i espiritual, en la qual persones de diversos orígens i experiències, diferents ètnies i religions, s'uneixen entre si sense tenir en compte les limitacions de l'individualisme o del col·lectivisme. Aquest tema d'empelt és desenvolupat tant en termes de moviment horitzontal a través de l'espai del subjecte com a través de reflexions verticals –espirituals– sobre el temps. Tenint en compte aquestes estructures, la nostra discussió es farà en forma d'una paràfrasi dissenyada per donar al lector una idea del progrés lineal del poema i, en general, de la seva coherència textual.

Les línies que obren el poema –*Sotto le scorze, e come per un vuoto / Di già gli umori si risentono*– (*De sota l'escorça, i com per un forat, / Ja els humors es tornen a sentir,*”) estableixen la metàfora del creixement de les plantes com el creixement de l'ànima, donat que la paraula “scorza” (escorça, pell) es refereix al cos o al tegument terrenal. Aquesta imatge d'empelt (“innesto”) prepara el camí per a la tesi d'Ungaretti segons la qual febrer –el mes del seu naixement i el de l'Antonietto– és l'època fosca de l'any, una època de fred i de fosc propícia, alhora, per a un nou creixement sota la influència de la lluna –*Conturbato, l'inverno nel suo sonno, / Motivo dando d'essere / Corto al Febbraio, e lunatico*– (*Torbat, l'hivern en el seu son, / Donant causa per ser / Brev al Febrer, i llunàtic*). Després d'obrir amb quatre hendecasil·labs, la cadència del poema s'altera, es torna

irregular i permet que línies més curtes “inhalin i exhalin”, seguint el curs narratiu del poema. Aquesta variabilitat de longituds flueix de forma natural dels primers esborranys en prosa d’Ungaretti dels textos que, poc a poc, versificarà; una variabilitat adequada, també, per a la inclusió de veus diverses. També destaquen els trenta-dos versos esdrúixols, que donen al poema autenticitat oral i mundana.

El passatge d’Ungaretti a través dels paisatges de la vida (que recorda el seu poema anterior «I fiumi») comença amb el rescat de les espècies a l’Arca de Noè. Passant al llarg del litoral d’aquest paisatge mític (“in cerca di Ararat”) s’arriba a la Maremma, terra d’origen de la família Ungaretti de Lucca. Llavors un es mou ràpidament en un automòbil inquiet (*con i suoi fari inquieta*) (*amb els seus fars neguiteja*) a Puglia (Foggia, Lucera) i Còrsega (Vivario), arribant a una trobada folklòrica amb vells barbuts amb pipes i un nen tocant un adagi malenconiós amb una arpa jueva, –*Tantu lieta è la sua sorte / Quantu torbida è la mia.*– (*Tant feliç és la seva sort / Com tèrbola la meua*). Aquesta afirmació és la primera de cinc passatges en cursiva que marquen el poema i li donen un sentit d’escansió narrativa fonamentada en les veus de la gent. En el rerefons d’aquest passatge hi ha els sons de la vida camperola i dels porcs quan els porten a massacar –[...] *gorgoglio / Di suini che portano a scannare, scannano, / Principiando domani Carnevale, / E con immoto vento ancora nevica* ([...] *borborigme / dels porcs que porten a degollar, degollen. / Començant demà el Carnaval, / I amb un vent immòbil encara neva*)– quan el Carnestoltes està a punt de començar, un període que és, naturalment, seguit de la temporada de Quaresma.

Viatjant en cotxe, el narrador ungarettià inspecciona el paisatge de muntanyes escarpades i els habitatges humils de Còrsega. Si bé aquestes línies impliquen una reminiscència del 1930, tant aquí com a tot el text de «Monologhetto» els verbs estan en present, la qual cosa reforça la idea d’un marc narratiu continu en el qual l’espai i el temps s’estan interpenetrant.

Els pocs usos dels temps de passat i futur configuren les excepcions que confirmen la regla, com es veu a la pregunta del narrador, quan el paisatge es torna monòton: *No ne dovrà la noia mai finire?* (*no s’acabarà mai el neguitt?*). A mesura que l’automòbil avança en forma de serp per la muntanya, pujant cada vegada més alt cap a la massa de gel i mirant cap a l’abisme (“baratro”), la matinada arriba i l’entorn és descrit com

una “bosc aromàtic” sota un cel de safir, una percepció que porta el poeta a trobar “el color de l’esperança” en el paisatge: *Colore di Febbraio, / Colore di speranza. (Color de febrer, / Color d’esperança.)* Ara comença un descens a Ajaccio, Còrsega, –*Giù, giù, arriva fino / A Ajaccio, un tale cielo, / [...] / Giù, arriva giù, un tale / Cielo (Avall, avall, arriba fins / Ajaccio, un semblant cel, / [...] / Avall, arriba avall, un semblant / Cel)*– que arriba fins al mar, un límit que suggereix un traspàs imminent, endinsant-se en el misteri, i potser també una confrontació amb la por de la mort: *un mare buio / Che Nelle viscere si soffoca [...]. ([...]una mar fosca / Que a les entranyes s’ofega [...]).*

Tot d’una, un es veu portat –en l’espai del poema i en la memòria de l’autor– a Sud-amèrica, a Neptunia (Montevideo, Uruguai) i Pernambuco (Brasil). El viatge transatlàntic i l’arribada a un país màgic té precedents en el «Viaggio a Montevideo» de Dino Campana i també en *Els Cants de Maldoror* de Lautréamont, textos molt apreciats per Ungaretti. L’arribada al Nou Món coincideix amb l’inici del Carnestoltes:

*Ovunque, per la scala della nave,
Per le strade gremite,
Sui predellini del tramvai,
Non c’è più nulla che non balli,
Sia cosa, sia bestia, sia gente,
Giorno e notte, e notte
E giorno, essendo Carnevale.²*

A l’hemisferi sud les estacions estan canviades: amb els grans calors del mes de febrer, el millor moment per al ball és la nit. Com a “europeu” se sent desorientat, ell pregunta si el febrer no és la temporada d’empelt –*Non è Febbraio il mese degli innesti?*– (*No és Febrer el mes dels empelts?*) Una pregunta que té una àmplia gamma de connotacions, des de la botànica a l’etnolingüística i a l’espiritual, ja que el poeta suggereix (en forma comparable a «L’Anguila» de Montale) que la nova vida sorgirà de les tenebres

² *Pertot, a l’escala del vaixell, / A les carreteres atapeïdes, / Sobre els estreps del tramvia, / No hi ha res que no balli, / Coses, animals, persones. / Dia i nit, i nit / I dia, essent Carnaval.*

(incloent-hi les condicions de treball, similars a l'esclavitud, del poble brasiler) i que l'única sortida del dolor, la injustícia i l'alienació és la construcció d'una màscara, com es fa al Carnestoltes. Així doncs, un es pot fusionar amb la seva solitud entre la multitud, permetent-se ser impur (“mulatto”, “meticcio”) (“mulat”, “mestís”). L'*ethos* brasiler és una celebració i un cant als prodigis i als rituals i ritus misteriosos, una realitat d'influència africana, que coincideix amb els orígens d'Ungaretti, que va néixer a Egipte.

Ungaretti havia acabat el «Secondo discorso su Leopardi» el 1950. El contingut d'aquest assaig es solapa amb «Monologhetto», específicament pel que fa a les “favole antiche” (faules antigues, però també faules del sud) i el paper que tenen en les creences populars sobre la natura i Déu. Ungaretti observa com Leopardi documenta l'ús de comentaris eclesiàstics en la seva composició «Alla Primavera o delle favole antiche,» especialment pel que fa al text del Salm 91 (90 a la Vulgata):

5 No temerás espanto nocturno,
ni saeta que vuela de día;
6 pestilencia que acecha en la oscuridad,
Ni enfermedad que a mediodía desola³ [*daemonio meridiano*].

Aquests comentaris citen les fonts gregues i llatines a “spiegare il significato di ‘demone meridiano’, e come certe favole antiche fossero nate dai miraggi e dal delirio di quell’ora di clima caldo.”⁴ (“explicar el significat de ‘dimoni meridiana’, i com algunes faules antigues van néixer dels miratges i del deliri d'aquella hora de clima calorós”) L'interès d'Ungaretti pels miratges i la destrucció del migdia com una font de creences populars es fa palesa a «Monologhetto», des del “delirando di gemme” (“delirant de borrons”) del tercer vers fins al “miraggi” (“miratges”) de l'avantpenúltim. L'existència de la irracionalitat i la il·lusió són inevitables a causa de l'opacitat de la visió humana; per la mateixa raó,

³ Text en castellà a l'original (N.del T).

⁴ G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, ed. M. Diacono and L. Rebay, Mondadori, Milà, 1974), p. 487.

diu Ungaretti, la poesia té el poder de portar els objectes d'aquesta visió limitada a la vida, i d'encoratjar l'ésser humà de maneres que són inevitablement religioses. Si per a Leopardi els antics déus i mitologies s'havien ensorrat en el buit, per a Ungaretti aquest buit era en si mateix il·lusori, com les noves pràctiques religioses que van sorgir per a omplir el buit amb el poder de la paraula recitada, com es manifesta a les pràctiques rituals dels cristians i no cristians.

Després de la conclusió de l'episodi brasiler, més enllà del punt mig del poema, el narrador adopta la primera persona i el temps del passat remot per dur a terme un cens intern i per "recordar" el seu naixement el 1888 a Egipte, de nit, durant una celebració xiïta acompanyat per rituals màgics i amulets:

*E anch'io di questo mese nacqui.
Era burrasca, pioveva a dirotto
A Alessandria d'Egitto in quella notte,
E festa gli Sciiti / Facevano laggiù
Alla luna detta degli amuleti:
Galoppa un bimbo sul cavallo bianco
E a lui dintorno in ressa il popolo
S'avvince al cerchio dei presagi.*⁵

Després d'aquests versos n'hi ha dos parells en la seva llengua original. Un primer sobre un mahdi àrab (o redemptor), encara no esculpit a la pedra:

*Un mahdi, ancora informe nel granito,
Delinea le sue braccia spaventose;*⁶

i un segon que transcriu una dita popular que Ungaretti recorda de la seva mare:

⁵ *I jo també en aquest mes vaig néixer. / Tempestejava, plovia a bots i barrals / A Alexandria d'Egipte aquella nit. / I els Xiïtes feien / Festa allà baix / A la lluna dita dels amulets: / Un nen cavalca sobre el cavall blanc / I al seu entorn en generació el poble / S'encisa en el cercle dels auguris.*

⁶ *Un mahdi, encara informe en el granit, / Perfila els seus braços espantosos;*

*Se di Febbraio corrono i viottoli,
Empie di vino e olio tutti i ciottoli.*⁷

L'efecte final de la suma de les cinc insercions en cursiva és el d'atorgar un sentit comú d'humanitat a les trobades pel poeta i també per reforçar el tema del mes de febrer com un temps de guaret i d'inventari. Als darrers quaranta versos el poeta es converteix en la veu coral de "noi" ("nosaltres"): *Poeti, poeti, ci siamo messi / Tutte le maschere; / Ma uno non è che la propria persona.* (*Poetes, poetes ens hem posat / Totes les màscares; / Però un no és sinó la pròpia persona.*) Aquí el febrer esta simbolitzat pel dia de la Candelera (Lluc 2:22-2:40) i per les paraules del Gènesi 3:19 –“*Sei polvere e ritornerai in polvere*” – (“*Ets pols i a la pols tornaràs*”) i això ens recorda la presència d'elements tel·lúrics en el poema com a senyal de la recerca del poeta de la terra promesa (el seu llibre *La terra promessa* va ser publicat el 1950).

Si per a Leopardi la força tel·lúrica de la terra és destructiva, per a Ungaretti la terra és el lloc orgànic de cultiu i d'empelt, l'origen de les relacions humanes i de les seves creences. Ungaretti rebutja la visió del temps com a força aniquilant, delimitada pels antípodes del naixement i la mort, en benefici del temps entès com eternitat –en la seva significació originària–: el temps com a plenitud de la vida. Als darrers versos del poema la “veritat” es manifesta com una flama en el gresol de la cultura humana, imperfecta i impura, igual que els propis humans, plens de penediment, il·lusions i miratges. No obstant això, és l'acceptació (“tendersi”) (“allargar-se”) d'allò que és nou el que al cap i a la fi dóna validesa als actes de la vida.

*Non c'è, altro non c'è su questa terra
Cbe un barlume di vero
E il nulla della polvere,
Anche se, matto incorreggibile,
Incontro al lampo dei miraggi*

⁷ *Si al febrer li vessen els corriols, / Omple d'oli i vi tots els bols.*

*Nell'intimo e nei gesti, il vivo
Tendersi sembra sempre.*⁸

Si es pot parlar de l'estètica de l'auto-consciència de «Monologhetto», del fet de posar en primer pla la crisi del cos i de la ment, tant interna com externa, el desordre i l'ordre, aquesta crisi es resol en adonar-se que la recerca del diví es realitza de millor manera cultivant les relacions amb els altres, mitjançant l'empelt amb altres cultures, altres llengües i altres rituals. Finalment, és aquest misteriós or prodigiós, esdeveniment de la comunió humana, el que pot aportar la veritat i una nova vida a l'essència del nostre jo.

[Traducció de Josie Pont]

⁸ *No hi ha, res més no hi ha sobre aquesta terra / Sinó un besllum de veritat / I el no-res de la pols, / Encara que, boig incorregible, / Trobo en el llampec dels miratges, / En el dedins i en els gestos, el vivent / Allargar-se sembla sempre.*

“NOTAS PARA UNA POESÍA”: *COMMERCE*,
FORO Y BANCO DE PRUEBA PARA
EL MODERNISTA UNGARETTI

ELEONORA CONTI

Ha sido sólo recientemente que la crítica italiana ha incluido también a Ungaretti, junto a Montale, entre los ejemplos más avanzados del modernismo europeo. Así lo hizo, por ejemplo, Romano Luperini, en una edición reciente de la revista *Alegoría* (63). El poemario que mejor se ajusta a esta tendencia es *Sentimiento del tiempo* (1933), en el que encuentran su lugar “la valorización del fragmento y el Barroco, la dialéctica de la memoria y la inocencia, entre tiempo ‘petrarquista’ y tiempo ‘homérico’ de los orígenes, entre el renovado descubrimiento leopardiano de lo clásico y lo antiguo por una parte, y, por otra, la poesía pura” (p. 100). Asumir una categoría que desde los años sesenta del siglo XX los críticos del área anglosajona y holandesa utilizan para distinguir entre la producción literaria de entreguerras de la de las vanguardias históricas, y que contó con poca fortuna en Italia y Francia, hace que sea mucho más fácil, como concluye el crítico, liberar “al hermetismo [...] de la dimensión provincial a la que se confinó durante los últimos decenios y recuperar, desde la perspectiva del modernismo, un poco de ese aliento europeo que le ha sido negado” (*ibidem*).

El banco de pruebas en el que Ungaretti ejerce su europeísmo es, sin duda, la revista parisina *Commerce* (1924-1932), encargada y financiada por la estadounidense Margarita Caetani, princesa de Bassiano y prima del poeta Thomas S. Eliot. La revista, oficialmente dirigida por Léon-Paul

Eleonora Conti. Italianista. Dedicó su tesina a la obra de Ungaretti (Universidad de Bologna, con Ezio Raimondi y Niva Lorenzini); el D.E.A y el Doctorado (Universidad de París IV-Sorbonne, con François Livi). Cofundadora y editora de la revista electrónica de literatura contemporánea *Bollettino '900* (Universidad de Bologna). Es miembro del ELCI –Equipo Literatura y Cultura Italianas E.A. 1946, Universidad de París-Sorbonne. Editó: G. Ungaretti, *Lettere a Giuseppe Raimondi (1918-1966)*, Bologna, Plàtron, 2004. Es autora de artículos, notas y reseñaciones sobre Ungaretti, Tabucchi, Savinio, Bontempelli y la narrativa italiana contemporánea.

Fargue, Valéry Larbaud y Paul Valéry, podía contar con el papel clave de Jean Paulhan, por entonces director de la *Nouvelle Revue Française* y verdadera eminen- cia gris de *Commerce*, además de amigo fraterno de Ungaretti.

En estas páginas el poeta italiano fue convocado a desempeñar su papel de mediador de la literatura italiana en Francia y de poeta y traductor, al lado de los intelectuales más prestigiosos de la época, los protagonistas de la modernidad europea y estadounidense. Allí publicaron, de hecho, los autores más importantes del siglo xx: desde Virginia Woolf a Pasternak y Mandelstam, desde Kafka a Faulkner, desde Joyce a Lorca por nombrar sólo unos cuantos. Incluso se reservó un espacio apropiado a los textos antiguos. Todo ello en francés, sin introducciones ni manifiestos de poética, labor de traductores como Larbaud y Gide, Cremieux, Paulhan, Marsan, Supervieille y Ungaretti mismo. Una línea rigurosa y coherente.

Si bien Ungaretti como “conseiller étranger” (un papel que desempeñaba junto a Rilke y Hoffmannstahl, Eliot y Mirsky, Larbaud y Groethuysen) propone una línea rondista no demasiado audaz (incluso a causa de su profunda decepción por la literatura italiana de la época), tal como he demostrado en otra ocasión,¹ en el plano de la traducción y la poesía, por el contrario, defiende enérgicamente su propia producción *in fieri* y el resplandor representado por Giacomo Leopardi, de cuyos *Pensamientos* se convierte en guía y traductor en Francia. Con la intuición de que la prosa y el fragmento constituyen, desde una perspectiva modernista, los géneros privilegiados, elige la traducción de los *Pensamientos* del gran poeta de Recanti (el traductor de los *Cantos* será el italianista francés Benjamin Crémieux) y propone, en 1925 y en 1927, una selección de sus propios fragmentos, con el título “móvil” de *Appunti per una poesia / Notes pour une poésie*. *Appunti* que, con numerosas variantes, fusiones y escisiones convergerán en el poemario *Sentimiento del tiempo*. Las dos apariciones poéticas ungarettianas en *Commerce* constituyen, por razones diferentes, dos excepciones en la política de la revista: el caso de 1925 porque los textos poéticos aparecieron en italiano, la lengua original, pero sin traducción;

¹ Para el papel de Ungaretti en *Commerce*, remito al lector a E. Conti, «Ungaretti, mediatore culturale di *Commerce*», en *Intersezioni*, año XXII, n. 1, abril de 2002, pp. 89-108 y a G. Ungaretti, *Lettere a Giuseppe Raimondi (1918-1966)*, edición de E. Conti, Pàtron, Boloña, 2004.

y en el caso de los poemas de 1927 porque aparecieron traducidos al francés por el mismo Ungaretti (normalmente el grupo de traductores de los diferentes idiomas estaba estrictamente determinado por Marguerite Caetani) y con el texto italiano enfrente. En ambos casos se confirma, una vez más, la alta estima en que la redacción de la revista tenía al poeta italiano. Sólo una excepción más se admitió: el proyecto de ofrecer, en varios idiomas, el trabajo de un redactor, el *Anabase* de Saint-John Perse, proyecto para el que se convocó a todos los asesores extranjeros de la revista como Eliot, Hoffmannstahl y Ungaretti mismo.

Con todo, ¿por qué elegir precisamente los «Apuntes» de *Commerce* para reiterar la clave de lectura modernista de la poética ungarettiana? Desde la aguda lectura de *Sentimiento del tiempo* que propuso Guido Guglielmi en su *Interpretazione di Ungaretti* (1989), las semillas para una relectura modernista y europeísta del poemario, estaban todas allí presentes. Pero estos textos, preparatorios, filtrados a través de la reescritura francesa, durante los años en que Ungaretti estaba traduciendo a Leopardi y se experimentaba con el *Anabase* de Saint-John Perse, en contacto con los amigos franceses, en un foro internacional dirigido desde Roma pero consumado en París, añaden una nueva pieza y pueden confirmar la validez de una lectura modernista de Ungaretti, en la estela de la propuesta planteada por Peter Nicholls a mediados de los años noventa y las investigaciones de Guglielmi y Luperini en particular.²

Como ha resaltado acertadamente este último, los poetas italianos que se pueden contar entre los modernistas comparten la misma oposición radical a la poesía finisecular italiana: Pascoli, D'Annunzio y Carducci

² A propósito del «modernismo barroco» del poeta, se puede consultar el documentado análisis de M. Lucarelli, «Un'idea modernista di Barocco. Note su alcune possibili mediazioni europee della concezione ungarettiana del Barocco», en F. Petroni y M. Tortora, *Gli intellettuali italiani e l'Europa*, Lecce, Manni, 2007, pp. 169-193. Denso y esclarecedor el aporte de G. Fichera, «La sospensione spaventosa. Ungaretti e l'astrazione modernista», en R. Luperini y M. Tortora (eds.), *Sul modernismo italiano*, Liguori Editore, Nápoles, 2012, pp. 239-272, cuyo método de investigación, aplicado principalmente a *La alegría*, me parece particularmente adecuado para abordar *Sentimiento del tiempo*. P. Nicholls, *Modernisms. A literary Guide*, MacMillan Press LTD, Londres, 1995.

se omiten en bloque (esto no quiere decir que la influencia de éstos no se pueda encontrar en los poetas del siglo XX, como en el mismo Ungaretti, tal y como se ha demostrado), y este hecho marca una diferencia sustancial con respecto a la actitud de los poetas italianos vanguardistas, sobre todo el Marinetti futurista, profundamente entreverado por el simbolismo italiano y francés, tal como sus traducciones al francés de Carducci, D'Annunzio y Pascoli lo demuestran. Por lo tanto, es plausible la conclusión de que el modernismo constituiría el verdadero cisma con respecto a la poesía del siglo XIX, aunque sin adoptar la típica actitud de ruptura violenta de los movimientos de vanguardia, movimientos aún, en el fondo, de corte romántico. Con una particular correlación de propósitos, Marguerite Caetani adopta la misma estrategia para su revista internacional: no acepta textos simbolistas, lo que dio pie a más de una tensión entre los editores y sus antiguos maestros. Asimismo, huyó de la más actual de las vanguardias, el surrealismo, lanzado precisamente en 1924.

Pero este salto hacia la modernidad tiene otro significado para nuestro poeta. Todos los esfuerzos de Ungaretti se dirigen, de hecho, hacia una nueva síntesis entre la tradición y la innovación, entre la matriz profundamente italiana y la apertura europea: una síntesis que en las páginas de *Commerce* encuentra la plataforma ideal para expresarse, para experimentar, para sugerir una vía de escape del estancamiento provinciano y la autarquía cultural en la que se ahogó la Italia en aquellos años. Una síntesis que pasa por la ruptura dramática del barroco y la conversión religiosa. Una síntesis en absoluto armónica, más bien dolorosa, obtenida a través de un desmoronamiento, un desangramiento, un claroscuro casi caravagiano y una reinterpretación del mito antiguo y de la tragedia clásica y moderna. Un “experimentalismo histórico” (p. 49), para usar otra expresión de Guglielmi, en busca de una palabra “que fuese moderna y tuviera la profundidad de la tradición” (p. 47).

La tendencia al fragmento y la ansiedad de totalidad connotan la presencia de Ungaretti en *Commerce*. La constatación de una existencia precaria y la búsqueda angustiada de permanencia (política, histórica) se convierten, en poesía, en la búsqueda de una nueva tradición, en los valores clásicos, es decir, sólidos y duraderos: un concepto netamente modernista. Este deseo de permanencia era también la intención de Marguerite Caetani cuando escribió a Elizabeth Nietzsche, hermana del filósofo, solicitándole textos

inéditos para su publicación en *Commerce*: “*Commerce* se ha impuesto la tarea de dar la palabra no sólo a los jóvenes de hoy en día, sino sobre todo y en modo especial, a quienes siempre lo serán”. Y de nuevo: “*Commerce* tiene como objetivo informar a sus lectores del conocimiento de las creaciones espirituales que pertenecen, en el sentido de Nietzsche, al tesoro inalienable de la gran unión que representa para nosotros Europa”.³

Y al igual que para los grandes poetas modernistas, *in primis* el Eliot de *Tradition and Individual Talent* (1919), la tradición a la que aspira Ungaretti es altamente selectiva: saltando por completo la estación simbolista de la cual, no obstante, proviene, el poeta retrocede hasta Leopardi y Petrarca, centrándose en Montaigne, Miguel Ángel, Tasso, los poetas marinistas, el español Góngora y se remonta hasta Virgilio, tal como se evidencia en la profunda atención a la exuberante campiña de los alrededores de Roma, adonde se había trasladado Ungaretti desde los años veinte. Una naturaleza celebrada incluso en sus aspectos de sacralidad mítica, poblada por ninfas, faunos, dioses (un ejemplo que los abarca a todos: «La isla»). El intento, señalado por Guglielmi, es evidente también para Nicholls que afirma, a propósito de esta insistencia en la “memoria” de Ungaretti: “La memoria no sólo desempeñaba un papel central en su obra, [...], sino que el recuerdo personal era parte de un ritmo mayor de la memoria cultural” (p. 105). Tan solo en estos términos puede nacer y apreciarse en todas sus implicaciones el concepto clave de *Sentimiento del tiempo*.

Releer hoy en día, en secuencia (gracias a la nueva edición de *Vita d'un uomo. Tutte le poesie* en el «Meridiano» de Mondadori de 2009 de Carlo Ossola), los *Appunti per una poesia / Notes pour une poésie* de 1925 y 1927 (pp. 489-503) comporta un viaje misterioso y sugerente, al taller del poeta, en los años centrales en que trató de fundir todos los elementos de su inspiración y formación cultural, a la vez que trazaba el pasaje de la primera temporada poética a la de la madurez. Se trata de composiciones que el poeta fecha a partir de 1920 y que lo trasladarán hacia una poética nacida del crisol de la guerra en el corazón de la poesía pura y abstracta

³ Cartas reproducidas en su versión alemana por Sophie Levie en sus dos ensayos dedicados a la revista en 1985 y 1989 (Fundación Camillo Caetani, Roma). En particular, se hace referencia al segundo ensayo: «*Commerce, 1924-1932. Une revue internationale moderniste*».

que se denominará *'hermética'*. Son éstos los títulos de los poemas publicados en la entrega de la primavera de 1925: «Nascita d'aurora», «Giugno», «Roma», «Sera», «Usignuolo», «Lido», «Inno alla norte». Mientras que el grupo publicado en la entrega de verano de 1927 comprende «Sogno»/«Songe», «Sogno»/«Songe», «La fine di Crono» / «La fin de Chronos», «L'isola» / «L'île», «Colore» / «Couleur», «Il capitano» / «Le capitaine», «Aura» / «Urne».

Es precisamente en estos poemas que se evidencia más que nunca la tensión dialéctica entre la necesidad del fragmento, en una época de incertidumbre como la dramática posguerra, y la aspiración a la totalidad. Esta síntesis móvil encuentra una expresión gráfica y estructural en las *Notas* de 1925: gráfica, en la abundancia de puntos suspensivos al final del verso, al final de la estrofa, e incluso en el bloque mismo de los textos; estructural, en la disolución de cada “apunte” en una continuidad de voces que se pasan la palabra, que se responden entre sí (Clio, El Coro, Eco, El hombre). Una polifonía que anuncia el siguiente ciclo de *Cori*, como ha subrayado Ossola, pero que –al igual que los puntos suspensivos– no se conservará en *Sentimiento del tiempo*: algo que hace pensar, por lo tanto, que se trata de dos características inspiradas por la orientación de la revista anfitriona, dirigida, entre otros, por Paul Valéry, que, como han reiterado Dina Aristodemo y Peter de Meijer en su relectura de los poemas de *Commerce* (en las Actas del Convenio de Urbino de 1979), invita al “diálogo dramático”.

La dramatización lírica obtenida por la polifonía y la puesta en escena de los personajes del mito responde, de hecho, a diferentes instancias del código modernista (en la formulación de los teóricos Douwe Fokkema, Elrud Ibsch, Ricardo Quiñones)⁴ por la tradición, el cuidado de la forma, el uso del mito, “una representación de sí mismo como personaje dramático” (como comenta el mismo Ungaretti al marcar la diferencia entre *L'Allegria* y *Sentimiento...*), en una especie de búsqueda de la objetivación; el uso de lexemas pertenecientes a los campos semánticos de la conciencia, la

⁴ Se hace referencia a los siguientes estudios: D. Fokkema, *Literary History, modernism and postmodernism*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamin Publishing Company, 1984; D. Fokkema-E. Ibsch, *Modernist Conjectures. A mainstream in European Literature 1910-1940*, C. Hurst and Company, Londres, St. Martin Press, New York, 1988 (Original holandés: 1984); R. Quinones, *Mapping Literary Modernism. Time and Development*, Princeton University Press, 1985.

observación y desapego; la predilección por los géneros literarios de límites fluidos. A todo esto se suma, sin duda alguna, la gran importancia conferida a la traducción, aquí especialmente evidente en las *Notas* de 1927.

Gracias a esta movilidad también gráfica, las voces de los personajes parecen provenir de un lugar y de una dimensión anteriores al texto, de un “antes” señalado precisamente por dos versos “ausentes” (las dos líneas de puntos suspensivos que introducen el primer poema «Nascita dell'aurora» [Nacimiento del alba]) como queriendo indicar un silencio previo henchido de palabras, la reanudación de un discurso anterior, la expectativa de un nuevo nacimiento. Por otra parte, el título mismo de la primera «nota» adquiere un doble valor inaugural, recalca una doble aparición a la luz, de la vida y del día, y quizá, de la nueva poesía.

La dedicatoria a Mussolini “en señal de agradecimiento” que marca las *Notas* de 1925 se puede quizá leer como el espejismo de un ancla, buscado en la estabilidad de un régimen que Ungaretti, al igual que muchos intelectuales italianos, vio con simpatía, durante un tiempo en el que no tardaría en mostrar su lado más sombrío. Es, sobre todo, contradictoria, si se tiene en cuenta que Ungaretti, precisamente gracias a su colaboración en *Commerce* (con ese título que indica el deseo de intercambiar experiencias literarias y culturales entre el mundo antiguo y el nuevo, tanto en el sentido histórico como en el geográfico) esperaba ser acogido en el corazón palpitante de la literatura occidental. ¿Cómo es posible que Ungaretti tuviera la esperanza de conciliar la necesidad de una apertura europeísta y universal con la autarquía que el fascismo muy pronto propugnaría en Italia? Aun así, la contradicción pertenece por entero al poeta de estos años y lo impele a buscar un camino a seguir.

En estas *Notas*, que sirven de semillero para *Sentimiento del tiempo*, el mito de la “inocencia”, palabra clave del primer Ungaretti, se transforma en el mito del “renacimiento”, pasando por los sueños de apocalipsis. Así lo imagina, por ejemplo, en el poema «Fin de Cronos», en el que las estrellas son representadas como Penélopes que tejen hilos a la espera de Ulises (*Penélopes innumerables, astros...*) y el texto se cierra con un retorno a una dimensión “olímpica” atemporal, al final de los tiempos (*Y resurge el Olimpo, / flor eterna del sueño*). Pero el “vacío universal” («Sogno»/«Songe», 1927) está poblado de ecos, y “eco” es tal vez la palabra que con más frecuencia se reitera en estas *Notas*, tanto como *dramatis persona* (en «Tarde», «Ruisseñor»,

«Playa»), como palabra poética (en «Sueño» y «El Capitán», a los que se suman expresiones afines como *algún grito se va*, y *Fue el último grito que se perdió* en «Fin de Cronos»). Fue el propio poeta, en su conferencia «Punto di mira» (1924), quien enfatizó que el personaje de Eco en estos poemas dialogados “representa las cosas lejanas, la memoria, la nostalgia, la esperanza”.

Eco, ninfa y voz, es como la repetición lejana de algo que fue: no es casual que sea precisamente Eco quien pronuncie el dístico que dice: *El aleteo de una paloma / de otro diluvio escucho*, en «Ruisseñor». Eco vuelve a dar vida a una dimensión que de lo contrario se perdería, devorada por el tiempo, de la que llegan tan sólo fragmentos, sonidos reflejos. En un juego de espejos sonoros, una especie de reformulación de sinestesias del motivo barroco del reflejo y el espejo (la superficie reflectante es otro *leitmotiv* ungarettiano en *Sentimiento del tiempo*), el tiempo y la memoria se reconstruyen con gran dificultad a partir de fragmentos arrebatados al olvido, fragmentos sonoros que es necesario escuchar. En esta poesía “recitativa”, el tema de la reencarnación está resueltamente sugerido por el título de «Ruisseñor», el ave que anuncia el amanecer con su canto melodioso, multiplicando así los efectos sonoros de la entera composición.

Los puntos suspensivos, especie de ondas sonoras de asentamiento captadas en el espacio, actúan asimismo como caja de resonancia de tales sonidos. De hecho, en las *Notas* de 1925 los puntos suspensivos, además de abrir y cerrar el bloque de composiciones poéticas, como ya se ha mencionado, siguen expresiones que aluden al infinito (*¡espaciosa calma!*, *Como el alta mar / estación monótona, / pero sin soledad, noche*), expresiones evocadoras y “vagas” en alusión al esfuerzo de la memoria (*las reminiscencias evocan, Ésta es la hora que se ensombrece y obnubila*), y multiplican los efectos ondulatorios (*concluye el año con tal estremecimiento, que ahora vacila / en un nuevo oculto pulular de olas*). En el campo del léxico y en el sonoro, la lección leopardiana de lo “indeterminado”, de la “vaguedad” es esencial, mientras que, desde un punto de vista temático, Ungaretti parece volver a formular en una continua variación los motivos de «El infinito».

En las *Notas* de 1927, los puntos suspensivos se hacen menos frecuentes, pero siguen apareciendo con el mismo criterio, justo después de palabras que aluden a conceptos indefinidos (*el vacío universal...*, *o estatua humana perdida en el abismo...*, *¡Oh ceguera! derrumbe nocturno...*) y al final

del bloque de poemas, lo que corrobora, en mi opinión, la misma función de caja de resonancia y amplificación y, por lo tanto, de anclaje del texto, al que la proliferación de ecos confiere la estabilidad y el peso, y no la suspensión o el inacabamiento. En este sentido, la palabra *Notas*, más que aludir a la cualidad provisional de estos textos líricos, alude a su categoría de *work in progress*; implica, sobre todo, la elección deliberada de una categoría modernista, de un género premeditadamente inestable (entre el coro dramático, el género lírico y la prosa poética), como quizá lo confirma la elección de auto-traducir, en prosa, y no en verso, las dos composiciones más narrativas de *Notas* de 1927: «La Isla» y «El Capitán».

La dedicatoria de este segundo bloque de *Notas*, para Léon-Paul Fargue y su versión bilingüe italiano-francesa, lo sitúa nítidamente en el centro del modernismo internacional y de *Commerce*. Como comentaba Guglielmi, “Ungaretti nos proporciona un Leopardi traducido a la lengua de Mallarmé y un Mallarmé traducido a la lengua de Leopardi” (p. 49); además, como ha puesto de manifiesto Massimo Lucarelli, lo que actúa como filtro de las sugerencias mallarmeanas es el Tasso de la *Jerusalén liberada*, poeta que Ungaretti considera el primero de los barrocos; no obstante parece más vivo que nunca el culto a la retórica “como una obligación que no puede ser superada por la pulcritud moral”, logrado por Jean Paulhan. Una verdadera mediación “entre les langues”.⁵

Cabe señalar, por último, que *Notas* a un poema se reutiliza casi por completo en *Sentimiento del tiempo*. Por lo tanto, podemos ver en esta evolución perpetua el sentido más profundo de una dimensión poética en la que pasado y presente coexisten y se compenetran en una fusión de pérdida y memoria que hace inextricable forma y contenido, en un *unicum* en el que *tout se tient*.

[Traducción de Roberta Raffetto y Juan Pablo Roa]

⁵ M. Lucarelli, «Sul petrarchismo barocco di *Sentimento del Tempo*», en G. Savoca ed., *Sentimento del tempo. Petrarchismo e antipetrarchismo nella lirica del Novecento*, Florencia, Olschki, 2005, pp. 63-82. Cfr. también J.-Ch. Vegliante, *Ungaretti entre les langues*, Universidad de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, París, 1987.



GIUSEPPE UNGARETTI Y LA TRADUCCIÓN DE 40 SONETOS DE SHAKESPEARE

ROSSELLA TERRENI

Llevar a cabo una traducción implica establecer una relación con el tiempo y esto es aún más evidente para el poeta de *Sentimento del tempo*. ‘Tiempo’ entendido en múltiples aspectos: en un sentido práctico y cuantitativo, en tanto el tiempo que el autor ha dedicado a la traducción de los sonetos shakespearianos (cerca de treinta años de su vida); tiempo en tanto variable de la persona, de su lengua individual y como eje de variación de la lengua en general que se manifiesta en el más alto grado en la relación entre un texto poético y su traducción a otra lengua; y, en fin, el transcurrir del tiempo y la lucha por la inmortalidad como motivo central de numerosos sonetos.¹

1. Un largo recorrido

Las traducciones de Shakespeare son una obra de la madurez de Giuseppe Ungaretti poeta y traductor. Ungaretti se halla, en efecto, en los umbrales de los cincuenta años cuando, en su estadía en San Pablo, Brasil, en 1937 decide ponerse en relación con la lengua de Shakespeare. No se trata de su primera obra de traducción, el escritor ya había realizado una miscelánea de traducciones en *Traduzioni* (Saint-John Perse, W. Blake, Góngora, Essenn, Paulhan), publicada en 1936. Pero ahora la actividad de

¹ A la consideración de la perspectiva lingüística está específicamente dedicado mi ensayo *Il tempo e le sue rovine. Metamorfosi lessicali del tema da Shakespeare a Ungaretti*. In Emanuela Cresti (a cura di), *Prospettive nello studio del lessico italiano. Atti del IX Congresso SILFI, Firenze, 14-17 giugno 2006*, 2 voll. Firenze, Firenze University Press, vol. I, pp. 243-249

Rossella Terreni, doctora en investigación, docente en escuelas superiores, profesora contratada en la Universidad de Bologna (Italia). Además de ensayos en revistas especializadas, actas de congresos y misceláneas, ha publicado: G. Pascoli, *Il Fanciullino*. Edición y aparato crítico a cargo de R. Terreni (Bologna, Alice, 2006); G. Ungaretti, *40 sonetti di Shakespeare*. Edición crítica a cargo de R. Terreni (Bologna, Archetipolibri, 2009); *Prove di lettura: esercizi di commento linguistico su autori dal Duecento all'Ottocento* (junto a los coautores F. Marri e P. Franceschini; Bologna, Archetipolibri, 2011).

traducir es estimulada por una necesidad imperiosa: la de renovarse en la interacción con la voz de otro poeta, y así llevar nueva vida a su propia poesía: “cuando no puedo ser poeta, en suma, para continuar siéndolo, yo traduzco, y aprendo, y me renuevo”, declara el poeta en la entrevista con Jean Amrouche.² Ungaretti se halla, en efecto, atravesando uno de esos momentos devastadores de falta de inspiración que crean el vacío alrededor y dentro de la vida de cada poeta: “no logro escribir poesía. Lo he intentado muchas veces en Brasil, pero no he podido escribir ni un solo verso. No sé por qué.”³ Es verdad: en dicho período Ungaretti no logró escribir un solo verso que valiera la pena de ser recordado o publicado: sin embargo, trabajó mucho para resolver el problema formal del pasaje del soneto barroco a una digna versión italiana. Sobresalen en esta época, como ya he demostrado,⁴ los estudios sobre el soneto LXVIII *Thus is his cheek the map of days outworn*⁵ (*La sua guancia mappa delinea dei giorni d'una volta*), en los que se detallan las tentativas de dar cuenta del pentámetro yámbico de Shakespeare en endecasílabos y heptasílabo italiano. A la luz de la historia posterior, las numerosas páginas que registraban la elaboración de este soneto habrían sido luego rechazadas como *ébauches inutiles*,⁶ esbozos sin ninguna importancia.

Se trataba de buscar *cómo* traducir esa unidad de forma y significado que es el soneto de Shakespeare, un único cuerpo poético constituido por tres cuartetos que terminaba en un dístico con rima sucesiva. El poeta habría decidido abandonar la empresa:

² Giuseppe Ungaretti, Jean Amrouche, *Propos improvisés*. Texte mis au point par Philippe Jaccottet. Paris, Gallimard, 1972, ahora en Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, a cargo de Paola Montefoschi, Milano, Mondadori, 2000, p. LXXXVI.

³ *Ibidem*.

⁴ Véase Giuseppe Ungaretti, *40 sonetti di Shakespeare*. Edizione critica a cura di Rossella Terreni. Bologna, Archetipolibri, 2009; en especial el capítulo primero «Storia dei 40 sonetti di Shakespeare tradotti, § 1. *La tradizione manoscritta*».

⁵ *Así es su mejilla el mapa de los días idos* (traducción Delfina Muschietti).

⁶ La expresión vuelve en *Propos improvisés, op. cit.*, pp. 120-121. Sobre esta primitiva fase de la elaboración de los sonetos shakespearianos véase Rossella Terreni, «‘Fare il verso’ a Shakespeare. Giuseppe Ungaretti e gli autografi dei 40 sonetti tradotti.» *Studi e problemi di critica testuale*, n. 77, ottobre 2008, pp. 175-201.

cuando, una noche en Roma hacia fines de 1942, habiéndome puesto a reelaborar mecánicamente alguna frase [...] súbitamente comprendí que, si no era presuntuoso obstinarse en transferir de una lengua a la otra con alguna precisión un contenido poético, en el sonido y en el metro era absurdo no dejar seguir a cada una su propio verso, tratándose de lenguas tan disímiles.⁷

Había que encontrar la llave de acceso a la obra. Y cuando Ungaretti lo logró, ya de nuevo definitivamente en Italia, la traducción de los sonetos fue hecha rápidamente. El libro *40 sonetti di Shakespeare* constituye la única obra de traducción para la cual el poeta inventara un nuevo metro poético y para la cual redactara una larga «Nota» introductoria, dedicada a explicar zonas del texto en inglés con dificultades, y a justificar y compartir con el lector elecciones de traducción, que de otro modo podrían ser criticadas. Las traducciones de Góngora y de Mallarmé (autores de lengua española y francesa, esto es, lenguas hermanas del italiano), no habían ofrecido a Ungaretti mayores problemas que sí aparecieron en el momento de enfrentarse con la lengua inglesa: esto es, con una lengua germánica, cuyo componente morfológico y lexical se presenta extremadamente diferente con respecto a los de la lengua italiana (y a las demás lenguas romances). En inglés, en efecto, las palabras son mayormente breves, compuestas en general de una o dos sílabas; en italiano, en cambio, las palabras tienden a ser más largas, compuestas de dos, tres o aún más sílabas. De esta diferencia inherente a la naturaleza misma de las dos lenguas deriva la imposibilidad de parte de quien traduce de utilizar en la lengua de llegada versos con la misma longitud de los versos del texto original. Es esta longitud media de las palabras del léxico italiano respecto del inglés lo que impide al poeta-traductor el uso de un verso que en italiano sea el correspondiente al pentámetro yámbico de Shakespeare, esto es, un verso de diez u once sílabas. Por eso, en la traducción italiana no corresponderá, entonces, un endecasílabo (así sucedía en los primeros ensayos, después abortados, realizados sobre el soneto LXVIII), sino un verso más largo, que permita al poeta respetar palabra por palabra el texto de partida.

⁷ Giuseppe Ungaretti, *Shakespeare. I sonetti*, «La voce delle arti e delle lettere», Roma, a. VI, n. 1, gennaio 1962, p. 1.

En la «Nota» introductoria y en «Della metrica e del tradurre»⁸ (“Sobre la métrica y el traducir”), Ungaretti explica haber utilizado para las traducciones de Shakespeare un verso constituido por el acople de heptasílabos y eneasílabos (o viceversa), o de endecasílabos y pentasílabos (o viceversa). Que las medidas adoptadas en las traducciones no fueron siempre las declaradas, fue inmediatamente evidente para los críticos (en principio ambos De Robertis, Giuseppe y Domennico),⁹ y aún para el poeta mismo (en la «Nota» antes aludida). Lo que importa subrayar es cómo la elección de la modalidad de traducción se halla subordinada a una poética de la traducción acorde con los conceptos expresados en el artículo «Della metrica e del tradurre»: en primer lugar, Ungaretti cuando traduce escribe poesía (de allí la necesidad de encontrar un verso); en segundo, Ungaretti declara el intento de respetar el sentido y las palabras del original en el máximo grado. El poeta, entonces, traduce verso por verso realizando una traducción rítmica que renuncia, por ende, a reproducir el esquema de rimas del original, incluso aquella rima consecutiva en el final de verso que es la peculiar característica formal del soneto barroco.

2. Proyectos, ediciones y variantes

Si se tiene la ocasión de indagar entre los papeles de Ungaretti, se puede observar cuánto evolucionan en el tiempo los diseños de sus libros y cuánto aquéllos se hallan dispuestos a revelar, si puede decirse así, sobre la propia dimensión interna, el propio estatuto progresivo, en devenir, en la exhibición de manuscritos y variantes textuales. El hecho no debe asombrar de parte de un autor que, más que ningún otro, ha dado vida al estudio de variantes y respecto del cual la filología de autor ha encontrado un campo de aplicación privilegiado en el panorama literario del siglo XX.

De la obra de traducción de Shakespeare no poseemos un solo proyecto, sino una multiforme y variada serie de propuestas, precediendo

⁸ *La Fiera letteraria*, a. 1 n. 28, 17 ottobre 1946, pp. 1-2.

⁹ Giuseppe De Robertis hace observaciones de este tipo en el epistolario (véase en particular la carta a Ungaretti n. 96 de setiembre de 1946, en Giuseppe Ungaretti-Giuseppe De Robertis, *Carteggio 1931-1962*, Il Saggiatore, Milán, 1984, p. 89); el hijo Domenico se expresa a su vez en perspectiva crítica, en la reseña del libro de traducciones aparecida en *Leonardo*, nuova serie, a. XVI, febbraio 1947, pp. 194-202.

a la versión definitiva de los *40 sonetti di Shakespeare* entregados a la imprenta en primera edición en 1946. El recorrido ha sido enteramente reconstruido en la edición crítica a mi cargo; no se trata aquí de repetir cuanto se ha dicho en aquel otro trabajo, sino sólo de recordar algunos aspectos. En el verano de 1942, cuando los sonetos no habían sido aún traducidos, Ungaretti proyectaba un libro mixto de *Traduzioni con nuovi saggi* (*Shakespeare, Orazio, Virgilio, etc.*),¹⁰ con “el aparato de las variantes y las notas de De Robertis”,¹¹ completamente acorde con las publicaciones mondadorianas de *La alegría* y de *Sentimiento del tiempo*, que estaban naciendo en ese entonces, con las mismas características y siempre a cargo de De Robertis. Dos años después, hablando con Federigo Valli, editor de *XXII sonetti di Shakespeare scelti e tradotti da Giuseppe Ungaretti* (Documento, Roma, 1944),¹² publicación parcial de los sonetos en edición limitada, imaginaba, incluido en aquel prestigioso proyecto, un ejemplar “de gran lujo”, “que comprendería el manuscrito, con los diferentes intentos de traducción, pruebas de imprenta con las correcciones, etc.”¹³ Mientras estaba traduciendo los sonetos, aún no había previsto esa obra como monográfica, la imaginaba unida a otras traducciones (Góngora, poesía popular brasileña, Racine, Scève) en un gran volumen.¹⁴ En resumen, la hipótesis del volumen misceláneo o, como la última propuesta, bifronte, abarcador de los sonetos de Góngora y de Shakespeare, en tanto convergencia de intereses en relación con el Petrarquismo y el Barroco,¹⁵ permaneció en auge hasta la entrega de la obra al editor en diciembre de 1945. En tanto, no se habían realizado acuerdos específicos en relación a la extensión del

¹⁰ *Traducciones con nuevos ensayos* (*Shakespeare, Horacio, Virgilio, etc.*).

¹¹ Carta de Ungaretti a Arnaldo Mondadori, 28 de julio de 1942, Archivio storico Arnaldo Mondadori Editore, Fondazione Arnaldo e Alberto Mondadori, Milano [sigla AME], en R. Terreni, *op. cit.*, p. 16.

¹² *XXII sonetos de Shakespeare elegidos y traducidos por Giuseppe Ungaretti*, Roma, Documento, 1944.

¹³ Carta de Ungaretti a Federigo Valli, 14 de febrero de 1944, «Corrispondenza Ungaretti a Federigo Valli», Fondo Ungaretti, Archivio Contemporaneo A. Bonsanti, Gabinetto G. P. Vieusseux, Firenze, en R. Terreni, *op. cit.*, p. 33.

¹⁴ Carta de Ungaretti a De Robertis, 2 marzo 1944, en G. Ungaretti-G. De Robertis, *op. cit.*, p. 62

¹⁵ Carta de Alberto Mondadori a Ungaretti, 26 de setiembre de 1945, AME, en R. Terreni, *op. cit.*, p. 56.

volumen. Ungaretti, en el otoño de 1945, continuaba traduciendo, y a medida que lo hacía, aumentaba el número de sonetos de Shakespeare a ser incluidos en el libro. Fue por azar, no por acción premeditada, que una vez reunidos unos cuarenta y juzgado ese número como suficiente, se detuvo y entregó la obra para la primera edición, mientras ya proyectaba, para una futura colección mondadoriana de «Poetas extranjeros de todos los tiempos», un volumen de “*Sonetos completos de Shakespeare* (a aquellos traducidos por mí, un discípulo mío agregará sus traducciones, que está ya preparando, y que son magníficas).”¹⁶ La idea de aumentar el número de traducciones no fue abandonada ni siquiera muchos años después cuando, con vistas a la tercera edición de la obra, proponía al editor “retocaré los Sonetos aquí y allá, y agregaré alguno más.”¹⁷

O sea que, yendo de una a otra de las ediciones de la obra —y se sucedieron unas cuantas desde aquella parcial de 1944 hasta la última de 1967— Ungaretti no parece haberse resignado nunca a la inmovilidad de aquel fatídico número cuarenta. Y más aún, nunca renunció a modificar los sonetos, adecuando la lengua no sólo a los propios movimientos interiores, sino conformándola también a las transformaciones que la lengua de los italianos había sufrido en décadas cruciales, bajo la conmoción de cambios económicos, sociales y culturales que la segunda posguerra produjeron al delinearse en Italia una sociedad de masas y capitalista.¹⁸

El recorrido completo de las variantes que corresponde a cada soneto, ya sea en su fase primera (el manuscrito), ya sea en el pasaje de una a otra edición, ha sido reconstruido en la edición crítica de la obra (R. Terreni, *op. cit.*, pp. 191-447). Nos importa especialmente subrayar aquí cómo Ungaretti expresa, más claramente que ningún otro autor, la incomodidad de la lengua en el acto de la traducción. Mientras la lengua de la poesía (la de Shakespeare como la de cualquier otro poeta) es una lengua original e inalterable porque se ha expresado una vez (y por ende, para siempre) en

¹⁶ Carta de Ungaretti a Alberto Mondadori, 19 noviembre 1945, AME, en R. Terreni, *op. cit.*, p. 58.

¹⁷ Carta de Ungaretti a Alberto Mondadori, 24 de junio de 1954, AME, en R. Terreni, *op. cit.*, p. 74.

¹⁸ Para un examen de las variantes véase el capítulo primero «Storia dei 40 sonetti di Shakespeare tradotti», en particular §§ 2.2. ss., en R. Terreni, *op. cit.*, pp. 41 ss.

*Ma quale lode ispirerebbe la tua bellezza logora
 Se tu potessi replicare: «Questo mio ragazzino
 Assolverà il mio debito, scusabile farà ch'io invecchi»,
 La sua bellezza dimostrandosi, per successione, tua! 12
 Sarebbe il tuo rinnovamento quando già sarai vecchio,
 Vedresti il tuo sangue ardere quando già ne sentirai il gelo.*

*When forty winters shall besiege thy brow,
 And dig deep trenches in thy beauty's field,
 Thy youth's proud livery, so gaz'd on now,
 Will be a tatter'd weed, of small worth held: 4
 Then being ask'd where all thy beauty lies,
 Where all the treasure of thy lusty days,
 To say, within thine own deep sunken eyes,
 Were an all eating shame and thriftless praise. 8
 How much more praise deserv'd thy beauty's use,
 If thou couldst answer, «This fair child of mine
 Shall sum my count, and make my old excuse»,
 Proving his beauty by succession thine! 12
 This were to be new made when thou art old,
 And see thy blood warm when thou feel'st it cold.¹⁹*

El soneto II enfrenta uno de los motivos fundamentales de la obra de Shakespeare y pone inmediatamente al lector *in medias res*, un contacto directo con el “invierno” del correr del tiempo, en la terrible relación con sus ruinas: la pérdida de la “belleza”, de la “juventud”, de los “días calurosos de vigor”.

¹⁹ Cuando cuarenta inviernos asedien tu frente / Y caven profundas trincheras en el campo de tu belleza, / La orgullosa librea de tu juventud, tan admirada ahora, / Será reducida a andrajosa hierba, tenida de poca monta. / Si se preguntara entonces dónde tu belleza yace, / Dónde todos los tesoros de tus lujuriosos días, / Decir: en tus propios ojos profundamente hundidos, / Eran una vergüenza toda-comible y malgastada alabanza / Cuánta mejor alabanza merecería el uso de tu belleza / Si tú pudieras responder, “Este bello niño mío / Debería sumarse a mi cuenta, y ser mis excusas de viejo”, / Probando así su belleza como sucesión tuya! / Sería volverse nuevo otra vez cuando seas viejo, / Y ver tu sangre arder cuando la sientas en ti ya fría. (traducción DM).

Si releemos la confidencia hecha por el poeta a Don Giuseppe De Luca, podemos considerarla válida aún para la actividad de traducción, desde el momento en que ésta para Ungaretti tiene el valor de “obra original de poesía”, (G. Ungaretti, *Introduzione alla canzone Alla primavera. Criteri nell’interpretare poesia*, en P. Montefoschi, *op. cit.*, pp. 903-919, p. 912):

Volviendo a pensar en aquello que para mí ha significado y continúa significando el haber obedecido a mi vocación de poeta, no puedo no considerar que en mi actividad poética hay un hecho que cuenta sobretodo: esto es, la constante reflexión sobre sus problemas más importantes, de la cual aquella brotaba. (lettera inedita del 17 maggio 1944, en P. Montefoschi, *op. cit.*, p. LXXXVIII)

Muchos de los sonetos shakespearianos han sido elegidos por Ungaretti justamente porque le permiten enfrentarse con algunos de los “problemas más importantes”, y entre ellos la “reflexión” acerca del tiempo ocupa un espacio relevante y tanto más importante cuanto permite a Ungaretti enlazarla con otra “reflexión” fundamental: la del valor y la función de la poesía. El tiempo puede ser vencido platónicamente por medio de la prolongación de sí dando vida a una progenie, por ello la invitación a la procreación, presente en el soneto II o en el VI (también traducido por Ungaretti); o también el tiempo puede ser detenido por el arma del poeta: la poesía que brinda inmortalidad.

Léase, entonces, el maravilloso soneto XV: el poeta es un heroico justiciero que, con coraje intrépido, entabla una lucha extenuante contra el “Tiempo devastador”, en competencia a su vez con “Ruina”, para robar lo más rápido posible el momento mágico y efímero del *inconstant stay*. La apuesta del juego es alta: 1-sobrevolar por encima del tiempo y de la ruina, y preservar intacta e inmortal la imagen de la belleza del *fair youth*, al que se le dedican tantos sonetos shakespearianos; y 2-confirmar, poniéndola en práctica, la potencia abrumadora y “eternizante” de la poesía, es decir, de la más alta forma de la cultura. Escuchemos, entonces, la voz del poeta:

*Nessuna cosa se ne osservo il terreno sviluppo,
Piú d’un rapido breve momento perdura perfetta
E la scena immensa del mondo non offre che compare
Su cui in segreti influssi, stelle proseguono commento;*

4

*E, poiché considero che gli uomini come le piante crescono
 Favoriti sempre o osteggiati dal medesimo cielo,
 Spavaldi per giovane linfa, declinanti dall'apice
 Sino a smarrire la memoria del loro tempo energico, 8
 Il sorto concetto di tale permanenza incostante
 Dinnanzi alla vista voi, ricco di gioventú, mi pone
 Mentre con Rovina gareggia devastatore il Tempo
 Per deturpare in notte il vostro giorno giovanile; 12
 E, per amore vostro, dichiaro guerra a oltranza al Tempo
 E via via quanto esso vi toglie, di nuovo in voi s'innesta.*

*When I consider every thing that grows
 Holds in perfection but a little moment,
 That this huge state presenteth nought but shows
 Whereon the stars in secret influence comment; 4
 When I perceive that men as plants increase,
 Cheered and check'd e'en by the self same sky,
 Vaunt in their youthful sap, at height decrease,
 And wear their brave state out of memory; 8
 Then the conceit of this inconstant stay
 Sets you most rich in youth before my sight,
 Where wasteful Time debateth with Decay,
 To change your day of youth to sullied night; 12
 And, all in war with Time for love of you,
 As he takes from you, I engraft you new.²⁰*

[Traducción de Delfina Muschietti]

²⁰ *Cuando considero cada cosa que crece / Se mantiene en perfección sólo un breve momento, / Que este inmenso estado presenta nada sino apariciones / Sobre las cuales las estrellas en secreta influencia comentan, / Cuando percibo que los hombres como plantas aumentan, / Queridos y observados por siempre el mismo cielo, / Alardean en su juvenil savia, en su pico decrecen, / Y visten su bravío estado fuera de memoria, / Entonces el concepto de su inconstante estancia / Te hace más rico en juventud a mi mirada, / Donde el devastador Tiempo debate con la Decadencia, / Para cambiar tus jóvenes días en manchadas noches: / Y, todo yo en guerra contra el Tiempo por amor a ti, / Cuanto él va tomando de ti, yo lo implanto nuevo. (traducción DM).*

DEL “DESIERTO” A LA “META”. LA “PATRIA” DE UNGARETTI

FRANÇOIS LIVI

En 1968, con ocasión de una conferencia pronunciada en Brasil, Ungaretti declaraba:

Ho avuto in sorte di dovere appartenere a più Patrie, e non è sorte che sia con agevolezza sopportabile. Sono sempre in esilio da terre molto amate, e non è solo saudade dell'una e dell'altra a muovermi l'animo, ma quasi smarrimento e come la necessità senza quiete di ritrovare il modo di orientarmi. È dirvi come ciascuna di quelle Patrie mi divenga come una continua fissazione, e non cessi di farmisi nell'animo più intima ed eloquente.¹

Egipto, donde el poeta nació en 1888 y vivió hasta 1912, Italia, la tierra de los abuelos, Francia, la primera patria cultural, Brasil, donde

¹ Giuseppe Ungaretti, *Brasile*, in Id., *Vita di un uomo. Viaggi e lezioni*, ed. de Paola Montefoschi, “I Meridiani”, Mondadori, Milán, 2000, p. 453.

Me ha tocado en suerte tener que pertenecer a varias Patrias, y no es suerte que sea fácilmente soportable. Siempre he estado exiliado de tierras muy amadas, y no es solo la saudade de la una y de la otra la que me agita el ánimo, sino casi un extravío y como la necesidad sin pausa de encontrar el modo de orientarme. Es decirlo cómo cada una de esas Patrias se convierte para mí en una continua fijación, y no deja de hacerse en mi ánimo más íntima y elocuente. (Trad. Edit.).

François Livi, es profesor emérito de Lengua y Literatura italiana en la Universidad Paris-Sorbonne. Se ha ocupado de literatura de finales del siglo XIX y del siglo XX, tanto en la vertiente italiana como en la francesa, con atención particular al simbolismo, a las vanguardias y a las interrelaciones entre las dos literaturas. También se ha ocupado de poesía medieval y de Dante (*Dante e la teologia. L'immaginazione poetica nella “Divina Commedia” come interpretazione del dogma*, Roma, Leonardo da Vinci, 2008). A Ungaretti ha dedicado el volumen *Ungaretti, Pea e altri. Lettere agli amici egiziani. Carteggi inediti con Jean-Léon e Henri Thuile*, Napoli-Roma, E.S.I., 1998, varios ensayos, y una sección del libro *Italiana. L'Italie littéraire de Dante à Eugenio Corti*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2012.

Ungaretti enseñó de manera estable desde 1937 hasta 1942, son las más llamativas de las “patrias” evocadas en este pasaje.

Incluso una rápida exploración de la poesía ungarettiana, empezando por algunas “palabras” esenciales en el léxico del poeta que gravitan en torno a la noción de patria –*deserto*, adjetivo y sustantivo, *meta*, *Patria* (siempre con mayúscula en la edición definitiva de las poesías), *Italia*, *Affrica*, *affricano*, *Egitto*, *Alessandra*, *Francia*, *Parigi*–, evidencia el valor grávido de estos términos. A pesar del número reducido de ocasiones en las que se presentan en el corpus poético ungarettiano² –el poeta será mucho más explícito en las prosas, especialmente en el *Quaderno egiziano*–, estas establecen un sistema iluminante de reenvíos y de oposiciones, que indican un camino preciso.

Moammed Sceab, Ungaretti y Apollinaire

Iniciemos por un poema célebre, «In memoria», el texto que inaugura *Il Porto Sepolto* (1916). No se trata en absoluto del primer poema de Ungaretti, pero, como es conocido, el autor le asigna una función esencial, de verdadero inicio, en la autobiografía mítica que está construyendo. Reproducimos el texto en la versión d'*Il Porto Sepolto* (la redonda es nuestra, en este y en los demás textos citados):

IN MEMORIA

Locvizza il 30 settembre 1916

*Si chiamava
Moammed Sceab*

*Discendente
di emiri di nomadi*

² Cfr. *deserto*: 9 ocasiones para el sustantivo, 4 para el adjetivo; *meta*: 5 ocasiones; *Patria*: 8 ocasiones más 1 del adjetivo *patrio*; *Italia*: 4 ocasiones; *Affrica*: 3 ocasiones; *affricano*, adjetivo y sustantivo: 2 ocasiones; *Egitto*: 4 ocasiones (de las que 2 están lexicalizadas en *Alessandria d'Egitto*); *Alessandria*: 3 ocasiones; *Parigi*: 6 ocasiones; *Francia*: 1. Sacamos estos datos de las preciosas concordancias de Giuseppe Savoca, *Concordanza delle poesie di Giuseppe Ungaretti. Testo, Concordanza, Liste de frequenza, Indici*, Nota introductiva de Mario Petrucciani, Firenze, Leo L. Olschki, 1993.

suicida
perché non aveva più
patria

Amò la Francia
e mutò nome

Fu Marcel
ma non era Francese
e non sapeva più
vivere
nella tenda dei suoi
dove si ascolta la cantilena
del Corano gustando un caffè

E non sapeva
sciogliere
il canto
del suo abbandono

L'ho accompagnato
insieme alla padrona dell'albergo
dove abitavamo
a Parigi
dal numero 5 della rue des Carmes
appassito vicolo in discesa

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

E forse io solo
so ancora
che visse

*Saprò
fino al mio turno
di morire³*

Icono demoleedor de una trágica desdicha, Moammed Sceab, muerto suicida en París el 9 de septiembre de 1913, a la edad de veintiséis años, había atravesado con su presencia espectral la poesía ungarettiana. Dos son las teselas esenciales. La primera es «Chiaroscuro», poesía insertada en la sección «Ultime» de *L'Allegria* (1931):

*Anche le tombe sono scomparse // Spazio nero infinito calato / di questo balcone / al cimitero // mi è venuto a ritrovare / il mio compagno arabo che s'è ucciso l'altra sera // Rifià giorno / [...]*⁴

En el presente absoluto del recuerdo, Moammed Sceab, cuyo nombre no es pronunciado, aparece en el cementerio de Milán. Véanse estos versos de la quinta sección de «Roman cinéma», poema en francés fechado “Paris, le 11 mars 1914”, dedicado a Blaise Cendrars, después recogido en *Derniers jours* (1919):

*Il était étendu dans son lit
tout habillé*

³ *Se llamaba / Moammed Sceab // Descendiente / de emires de nómades / suicida / porque se había quedado sin / Patria / Amó a Francia / y cambió su nombre // Fue Marcel / pero no era francés / y ya no sabía/vivir / en la carpa de los suyos / donde se escucha la cantinela / del Corán / saboreando un café // Y no sabía / desatar / el canto / de su abandono // Lo he acompañado / junto con la dueña del albergue / donde vivíamos / en París / en el número 5 de la rue de Carmes / ajado callejón en declive // Descansa / en el cementerio de Ivry / suburbio que parece estar/ siempre / en un día / de una / destartalada feria // Y acaso sólo yo / sé todavía / que vivió. (Traducción Oreste Frattoni)*

⁴ *También las tumbas han desaparecido // Espacio negro infinito volcado / desde este balcón / al cementerio // Me ha venido a visitar / mi compañero árabe / que se mató la otra tarde // Ha llegado el día / [...]* (Trad. O. F.). La composición publicada en *Lacerba* el 17 de abril de 1915 era más larga, discursiva, pero no menos conmovida. Véanse estos versos, después suprimidos: *che si è suicidato / che quando m'incontrava negli occhi / parlandomi con quelle frasi pure e frastagliate / era un cupo navigare nel mansueto blu / È stato sotterrato a Ivry / con gli splendidi suoi sogni / e ne porto l'ombra.*

*sa cigarette tombée
de sa bouche
quelques secondes avant
seulement le temps
de se dire
va-t-en
éteinte
bien éteinte maintenant
était là
posée doucement
près d'un peu de cendre
quelques gouttes de sang
à la tempe*

*un fil de sang
à la bouche*

*c'était un roi du désert
il ne pouvait pas vivre
en Occident*

*il avait perdu
ses domaines
tout à coup
il est rentré chez lui
il souriait à qui voulait le voir
pour retenir une pareille paix au sourire
il faut bien être un mort⁵*

.....

⁵ Estaba tendido en su cama / completamente vestido / su cigarrillo caído / de su boca / algunos segundos antes / solo el tiempo / de decirse / vete / apagado / bien apagado ahora / estaba allí / suavemente colocado / cerca de un poco de ceniza / algunas gotas de sangre / en la sien // un hilo de sangre / en la boca // era un rey del desierto / no podía vivir / en Occidente // había perdido / sus dominios / de golpe / volvió a entrar en su casa / sonreía a quien quería verlo / para retener una paz similar en la sonrisa / hace falta ser un muerto [...]

Una vez más el nombre de Moammed es silenciado, pero en estos versos aparece como insignia de la pérdida, el término fundamental de *deserto*. Ni hay que olvidar la carta que Ungaretti escribe a Giuseppe Prezzolini en el noviembre de 1914, larga evocación del amigo desaparecido que presenta singulares consonancias con los dos poemas apenas citados, o que testimonia más bien una presencia luctuosa y obsesionante:

Era d'un'altra razza Sceab. Moammed Sceab si faceva chiamare Marcel Sceab. A Parigi. Ma la sua patria non era la Francia. [...] A Parigi, insieme. E non abbiamo mai vissuto d'una comune ansietà. Tutte le notti, ore per ore, per le vie di Parigi, sfolgoranti d'orgia d'illuminazioni, tra il fracasso, solitudine nostra, oscurità nostra, che non ci ha accomunato. La disperazione di Sceab non era la mia disperazione. Si fermava, si reggeva la testa: "Pas encore partie" e si precipitava a tracannare il suo bicchiere d'assenzio. Più tardi: "Pas encore". Un altro bicchiere. S'è ucciso. Sul comodino aveva posato la sigaretta. L'hanno trovato morto, vestito, steso sul letto, sereno, sorrideva. Hanno trovato la sigaretta spenta sul comodino. Aveva distrutto tutte le sue carte, manoscritti di novelle e di poesia, nel più puro francese, della più schietta invenzione. Un suo biglietto da visita ha lasciato: "Péché, la sottise..."⁶

⁶ Giuseppe Ungaretti, *Lettere a Giuseppe Prezzolini 1911-1969*, ed. de Maria Antonietta Terzoli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura – Dipartimento dell'Istruzione e Cultura del Cantone Ticino, 2000, pp. 27-29. La editora sitúa esta carta en el 8 de noviembre.

Sceab era de otra raza. Mohammed Sceab se hacía llamar Marcel Sceab. En París. Pero su patria no era Francia. [...] En París, juntos. Y nunca hemos vivido de una común ansiedad. Todas las noches, durante horas, por las calles de París, resplandecientes de orgía de iluminaciones, entre el ruido, soledad nuestra, oscuridad nuestra, que no nos ha unido. La desesperación de Sceab no era mi desesperación. Se detenía, se sujetaba la cabeza: "Pas encore partie" y se precipitaba a beber de un trago su vaso de ajeno. Más tarde: "Pas encore". Otro vaso. Se mató. Sobre la mesilla había posado el cigarrillo. Lo han encontrado muerto, vestido, echado sobre la cama, sereno, sonreía. Han encontrado el cigarrillo apagado sobre la mesilla. Había destruido todos sus papeles, manuscritos de relatos y de poesía, en el más puro francés, de la más genuina invención. Dejó su tarjeta de visita: "Péché, la sottise..."

Volvamos a «In memoria», que ofrece una perspectiva de la patria perdida, Francia y París, donde Moammed Sceab ha abandonado su propia identidad. El yo lírico, guardián de la memoria, graba un epitafio, pero negativo, en una lápida. La homología entre Ungaretti y Moammed Sceab ha sido debidamente subrayada por la crítica: los dos amigos “egipcios” buscan en París una patria cultural. Ambos son *déracinés* (“desarraigados”), pero el diálogo común con la muerte se resuelve en el suicidio para Moammed Sceab,⁷ y en una cotidiana exposición a la muerte para Ungaretti, que combate en el Carso: *Saprò / fino al mio turno / di morire*, los tres versos que serán rechazados de la redacción definitiva. El poeta confía a la página, menos lábil que la propia vida, el recuerdo del amigo. Moammed Seab, estudioso apasionado de literatura, llega a los umbrales del *canto*, pero no encuentra la palabra poética que habría podido salvarlo y conferirle una identidad, mientras que Ungaretti está salvado por la conquista de una Patria, representada por la doble identidad de italiano, y de poeta de lengua italiana, respectivamente confirmada por el uniforme de soldado italiano y por *Il Porto Sepolto*.

No por casualidad «In memoria» fue traducido por Apollinaire, con el título «Dédicace du Port Enseveli»: efectivamente, este poema de “búsqueda identitaria”, destinado a la revista *Nord-Sud* de Reverdy, pero nunca publicado, reflejaba —en parte— la misma situación de Apollinaire. Cuando estalla la Primera guerra mundial, Apollinaire, que ya se había afirmado como poeta y escritor de lengua francesa, es todavía apátrida. Voluntario, como Ungaretti, Apollinaire obtendrá la ciudadanía francesa durante la guerra. *Calligrammes*, la colección de poemas aparecida en 1918, pocos meses antes de la muerte del poeta, sanciona su triunfo literario. Entre Moammed Sceab, Ungaretti y Apollinaire se establece una relación especular: en la imagen del otro cada uno contempla los rasgos incompletos del propio retrato. En «Pour Guillaume Apollinaire», poemadicatoria de *La Guerre*, la plaquette publicada en París en enero de

⁷ En el ambiente alejandrino que frecuentó Ungaretti, el de Moammed Sceab no fue el único caso de suicidio: piénsese en Costantino Zograffo, amigo de los hermanos Thuile, al que Jean-Léon Thuile había dedicado, en 1913, su segunda novela, *L'Eudémoniste*. Cfr. François Livi, *Ungaretti, Pea e altri. Lettere agli amici egiziani. Carteggi inediti con Jean Léon e Henri Thuile*, Napoli-Roma, E.S.I., 1988.

1919,⁸ celebrando al amigo desaparecido el 9 de noviembre de 1918, Ungaretti retomará literalmente algunas imágenes grávidas de «In memoria»: *en souvenir de la mort que nous avons accompagnée*.⁹

En «In memoria» la palabra clave *patria* (más tarde Ungaretti utilizará siempre la “p” mayúscula) indica la tensión hacia una realidad, un espacio mental más que geográfico, para descubrir, como en «Popolo», último poema de «Ultime», la primera sección de *L’Allegria: O Patria ogni tua età / s’è desta nel mio sangue // Sicura avanzi e canti sopra un mare famelico*.¹⁰ Efectivamente, el poeta está de viaje, deja África para ir por primera vez a Italia. A la patria, declinada en negativo, se opone, en el poema inaugural d’*Il Porto Sepolto*, la valencia positiva del desierto, al que envían indirectamente varias imágenes –los nómadas, la tienda de sus padres– al contrario, explícitamente nombrado en «Roman-cinéma», como un *Ineffabile*, un breve poema “lacerbiano” descartado de *L’Allegria*, icástica representación de la mítica casa del Mex de los hermanos Thuile: *Casa a tentoni / da una parte troppo mare / troppo deserto dall’altra / Troppe stelle visibili // Tira avanti Thuile / I pippoli d’ambra / della sua corona*.¹¹ Sin olvidar el título «Lindoro di deserto».

Descendiente de nómadas, de reyes del desierto, Moammed Sceab ha cometido el error de querer echar raíces en París, cuya negatividad respecto a la inmensidad del desierto está subrayada por el espacio reducido de sus calles, por los colores grises y disfóricos de la periferia. No, París no puede ser la patria de quien ha venido de Egipto. «L’Affricano a Parigi» lo confirma (poco importa que, a pesar del título, Ungaretti haya pensado en Milán más que en la capital francesa): Ungaretti se configura como un *alter ego* de Moammed Sceab. Recordemos el principio de esta prosa lírica colocada en «Prime», la última sección de *L’Allegria*:

⁸ Cfr. François Livi, «Ungaretti et le français: la langue de l’avant-garde?», en *Italica. L’Italie littéraire de Dante à Eugenio Corti, L’Âge d’Homme*, Lausanne, 2012, pp. 581-593.

⁹ Cfr. Giuseppe Ungaretti, *Tutte le poesie*, ed. de y con un ensayo introductorio de Carlo Ossola, “I Meridiani”, Mondadori, Milán, 2009, pp. 1162-1163.

¹⁰ *Ob Patria todas tus edades / se despiertan en mi sangre // Segura avanzas y cantas / sobre un mar famélico*.

¹¹ *Casa a tiendas / a un lado demasiado mar / demasiado desierto por el otro / Demasiadas estrellas visibles / Adelante Thuile / [...]*

*Chi trasmigrato da contrade battute dal sole dove le donne nascondono polpe
ubertose e calma come reminiscenza arriva ogni urlo, / chi dall'esultanza di
mari inabissati in cieli scenda a questa città, trova una terra opaca e una
fuligine feroce. / Lo spazio è finito.¹²*

En *Il Porto Sepolto* y después en *L'Allegria*, a visiones jaspeadas de añoranza de África —«Giugno», «Monotonía»— y a espejismos eufóricos, no del desierto, sino de los oasis —«Fase d'Oriente», «Tramonto», «Fase», «Ricordo d'Affrica»— se alinea una tensión hacia la patria italiana, en la doble acepción que ya hemos indicado —que encontrará en “Italia” la más completa formulación, subrayada por el ritmo anafórico y por el fuerte relieve dado a la palabra “Italia”:

*Sono un poeta
un grido unanime
sono un grumo di sogni*

*Sono un frutto
d'innunerevoli contrasti d'innesti
maturato in una serra*

*Ma il tuo popolo è portato
dalla stessa terra
che mi porta
Italia*

*E in questa uniforme
di tuo soldato
mi riposo
come fosse la culla
di mio padre¹³*

¹² *Quien emigrado de regiones golpeadas por el sol donde las mujeres esconden pulpas fértiles y calmo como una reminiscencia llega cada grito, / quien desde la exaltación de mares abismados en cielos descende a esta ciudad, encuentra una tierra opaca y un brollín feroz. / El espacio ha terminado. (Trad. O. F).*

¹³ *Soy un poeta / un grido unánime / soy un grumo de sueños // Soy un fruto / de innumerables contrastes de injertos / madurado en un invernadero // Pero tu pueblo es conducido / por la misma tierra / que me*

La conquista de la patria, la tierra de los padres –*Vaterland*– parece definitiva, irreversible. Al contrario de lo que concierne a la patria entendida como *Heimat* –patria interior o interiorizada– *L'Allegria* muestra cómo la búsqueda del poeta no ha conseguido todavía resultados definitivos. «Lucca», prosa lírica de atormentada historia textual,¹⁴ introducida en la última sección del poemario, lo indica claramente. Éste es el *incipit*:

*A casa mia, in Egitto, dopo cena, recitato il rosario, mia madre
ci parlava di questi posti.
La mia infanzia ne fu tutta meravigliata.
La città ha un traffico timorato e fanatico.
In queste mura non ci si sta che di passaggio.
Qui la meta è partire.
Mi sono seduto al fresco sulla porta dell'osteria con della gente
che mi parla di California come d'un suo potere.
Mi scopro con terrore nei connotati di queste persone.*¹⁵

El inicio evoca un espacio familiar que se sitúa en un Egipto que no es la verdadera Patria. Lucca aprueba la emigración, la partida, no solo de los habitantes –*in primis* los padres del poeta– sino también de quien se encuentre allí por poco tiempo. A pesar de la resignación de estos versos, marcados por el incumbir de la muerte –*Conosco ormai il mio destino e la mia origine. / Non mi rimane che rassegnarmi a morire. / Alleverò dunque tranquilla-*

lleva /Italia / / Y en este uniforme / de soldado tuyo / descanso / como si fuera la cuna / de mi padre
(Trad. O. F.).

¹⁴ Véase al menos la carta de Ungaretti a Papini, a colocar en torno al 13 agosto 1919, (fecha de una carta a Soffici idéntica a esta): «Ecco Lucca; calda, crudele, serrata, e verde. [...] Riprenderò la via del mondo. Andrò dove sono forestiero. Dove non è peccato, sacrilegio, essere curiosi di sé nelle cose che godi.» (Giuseppe Ungaretti, *Lettere a Giovanni Papini*, ed. de Maria Antonietta Terzoli, introducción de Leone Piccioni, Mondadori, Milán, 1988, p. 267).

¹⁵ *En mi casa, en Egipto, después de cenar, recitado el rosario, mi madre nos hablaba de estos lugares. / Toda mi infancia estuvo llena de esa maravilla. / La ciudad tiene un tráfico temeroso y fanático. / En estas paredes no se está más que de pasada. / Aquí la meta es partir. / Me senté al fresco en la puerta de la bosteria con gente que me habla de California como de algo de su propiedad. / Me descubro con terror en los rasgos de estas personas.* (Trad. O. F.).

*mente una prole*¹⁶ también el poeta está de paso en Lucca, como están de paso en este poema dos versos de Apollinaire (*Je sais d'ancien et de nouveau autant qu'un homme seul pourrait des deux savoir*), tomados de «La jolie rousse», poema publicado el 15 de mayo de 1918 en *L'Éventail*, y condensados en *So di passato e d'avvenire quanto un uomo può saperne*. Apotegma de la poética del “girovago”, *Qui la meta è partire* vale sobre todo para el yo lírico: Lucca no es el puerto en el que hay que desembarcar, sino la etapa en la búsqueda de una patria interior que no se agota en el paso de África, de Alejandría de Egipto, a Italia y a Lucca.

De «Sentimento del Tempo» a la «Terra promessa»: la conquista de la Vaterland

Sentimento del Tempo (1936) representa un paso ulterior en la afirmación de la propia identidad, en la conquista de una patria cultural y lingüística. La oposición instituida entre Alejandría de Egipto e Italia, la patria, estructura el poema «1914-1915», introducido en la sección «Leggende»:

*Ti vidi, Alessandria,
Friabile sulle tue basi spettrali
Diventarmi ricordo
In un abbraccio sospeso di lumi.*

*Da poco eri fuggita e non rimpiansi
L'alga che blando vomita il tuo mare,
Che ai sessi smanie d'inferno tramanda.
Né l'infinito e sordo plenilunio
Delle aride sere che t'assediano,
Né, in mezzo ai cani urlanti,
Sotto una cupa tenda
Amori e sonni lunghi sui tappeti.*

*Sono d'un altro sangue e non ti persi,
Ma in quella solitudine di nave
Più dell'usato tornò malinconica*

¹⁶ *Ya conozco mi destino y mi origen. / No me queda sino resignarme a morir / Por eso criaré tranquilamente mi descendencia.*

La delusione che tu sia, straniera,
La mia città natale.

*A quei tempi, come eri strana, Italia,
E mi sembrasti una notte più cieca
Delle lasciate giornate accecanti.*

.....
Chiara Italia, parlasti finalmente
Al figlio d'emigranti.

*Vedeva per la prima volta i monti
Consueti agli occhi e ai sogni
Di tutti i suoi defunti;
Sciamare udiva voci appassionate
Nelle gole granitiche;
Gli scoprivi boschiva la tua notte;*

.....
*Colla grazia fatale dei millenni
Riprendendo a parlare ad ogni senso,
Patria fruttuosa, rinascevi prode,
Degna che uno per te muoia d'amore.¹⁷ (1932)*

¹⁷ *Te vi, ob Alejandria, / frágil sobre tus bases espectrales / hacérteme recuerdo / en un abrazo suspenso de luz; // Poco hacía que huiste y no eché de menos / el alga que tu mar blando vomita, / que a los secos infunde manías infernales, / ni el infinito y sordo plenilunio / de las áridas tardes que te asedian, / ni, entre perros aullantes, / bajo una oscura tienda / largos sueños y amores sobre alfombras. // No te perdí porque soy de otra sangre, / pero en aquella soledad de nave / más que solía volvió melancólico / el desencanto de que tú, extranjera, / seas mi ciudad natal. // Qué extraña, Italia, en aquel tiempo eras, / y te juzgué una noche más ciega / que las pasadas jornadas cegantes. // [...] Hablaste finalmente, clara Italia, / al hijo de emigrantes. // Véía por primera vez los montes / usuales a los ojos y a los sueños / de todos sus difuntos; / oía enjambres de fervientes voces / en las gargantas de granito; / le descubrías tu noche boscosa; [...] // Con la gracia fatal de los milenios / volviendo a hablar a todos los sentidos, / patria fructífera, renacías valiente, / digna de que de por ti de amor se muera. (Trad. Tomás Segovia).*

La primera estrofa retoma la imagen mítica de la salida de Alejandría, conectándose explícitamente a los últimos versos de «Silenzio», un poema d'*Il Porto Sepolto*, en el cual sin embargo el nombre de la ciudad no se cita: *Dal bastimento / verniciato di bianco / ho visto / la mia città sparire / lasciando / un poco / un abbraccio di lumi nell'aria torbida / sospesi*.¹⁸ Alejandría al mismo tiempo es y no es la ciudad del poeta: es una ciudad que la prosa de Ungaretti puede describir –bastaría releer la ya citada carta a Prezzolini–, pero que huye a su poesía. No es disímil el caso de otro poeta alejandrino, Costantin Kavafis.

«1914-1915» celebra el descubrimiento de Italia, pero no de una ciudad precisa. La apasionada descripción del paisaje italiano, dulce y abigarrado, aísla las imágenes africanas –en las que reaparece la *tenda* que ya figuraba en «In memoria»– en un mundo de excesos y de violentas contraposiciones. Apenas vislumbrada en *L'Allegria*, Italia se confirma ya como la Patria, la tierra de los padres, frente a la que Alejandría empalidece, o incluso se desvanece. Es la Patria italiana la que justifica un compromiso civil que va más allá de la simple pertenencia geográfica: la conclusión de «Epigrafe per un caduto della rivoluzione» (*E la mano materna della Patria, // Forte, in ansia, ispirata, / Premendosi al mio petto, / il mio giovane cuore in sé immortala*).¹⁹ poema colocado a continuación de «1914-1915», retoma la conclusión.

A esta afirmación de la perfecta identidad entre Italia y Patria, fruto de los años romanos de Ungaretti (1922-1936), en los que el poeta descubre el paisaje romano y la profundidad de este patrimonio cultural de la civilización italiana, corresponde lógicamente la ausencia prácticamente completa en *Sentimento del Tempo* –solo dos apariciones de *deserto*²⁰ y de

¹⁸ *Desde el buque / barnizado de blanco / he visto / desaparecer de mi ciudad / dejando / un poco / un abrazo de luces en el aire turbio / suspendidas.* (Trad. O. F.)

¹⁹ *Es la maternal mano de la Patria, // Fuerte, ansiosa, inspirada, / apretándome el pecho, / mi joven corazón inmortaliza en ella.* (Trad. T. S.)

²⁰ En «Meriggio» como sustantivo (*Le montagne si sono ridotte a deboli fumi e l'invadente deserto formicola d'impazienza e anche il sonno turba e anche le statue si turbano*.) y en «O notte» como adjetivo: *Cieli alti della gioventù, / libero slancio. // E già sono deserto. // Perso in questa curva malinconia.* (Véase ya en «Distacco», en *Il Porto Sepolto: Eccovi un'anima / deserta / uno specchio impassibile*). Solo una ocasión, en un registro metafórico, en *Il Dolore* (1947): *I passanti alla base di*

meta. Significativamente, tratándose de *meta*, las dos indican la meta no alcanzada o la cancelación de la misma meta. Véase «Sirene», en la sección «Le stagioni»: *E già, prima ch'io giunga a qualche meta, / non ancora deluso / m'avvinci [funesto spirito] ad altro sogno.*²¹ La meta no alcanzada está ligada a la temática del viaje y del vagabundo. «Di luglio» celebra al contrario el furor del verano: *Strugge forre, beve fiumi, / Macina scogli, splende, / È furia che s'ostina, è l'implacabile, / Sparge spazio, acceca mete.*²²

La tercera colección de poemas de Ungaretti, *Il Dolore* (1947) acopla los lutos privados del poeta —la muerte del hermano, la trágica muerte del hijo Antonietto en Brasil— con los lutos colectivos —los horrores de la guerra, de la ocupación nazista de Roma, de las represalias y de las deportaciones. *Patria, patrio* emergen con fuerza para evocar el retorno del poeta a Italia en 1942, el descubrimiento de la patria que sufre, de la Patria herida. En el poemita «Giorno per giorno» (en la sección «Tutto ho perduto»), dedicado a su hijo Antonietto, leemos: *Sono tornato ai colli, ai pini amati / E del ritmo dell'aria il patrio accento / Che non riudrò con te, / Mi spezza ad ogni soffio...*²³ El doloroso *nostos* domina también «Incontro in un pino» (único poema de la sección homónima): *E quando all'ebbra spuma le onde punse / Clamore di crepuscolo abbagliandole, / In Patria mi rinvenni / Dalla foce del fiume mossi i passi.*²⁴ In «Accadrà?», en la sección «Roma occupata», la “Tragica Patria”, la “*Patria stanca delle anime*”, Roma martirizada, está en

quel muro [Colosseo] / perdevano statura / Dilatando il deserto dell'altrezza, / E la sorpresa se, ombre, parlavano. («Defunti su montagne», en la sección «Roma occupata»).

“Desierto” es una palabra mágica que abre una perspectiva espacial, amplificada por la soledad, como ya en «Godimento» (*Il Porto Sepolto*) que se concluye así: *Avrò / stanotte / un rimorso come un / latrato / perso nel / deserto.* En este último caso *deserto* envía también, obviamente, a una realidad siempre viva en el imaginario del poeta.

²¹ *Y ya, antes de que yo llegue a alguna meta, / aún no desengañado / me ligas [funesto espíritu] a otro sueño.* (Trad. T. S.).

²² *Funde fosos, bebe ríos, / Tritura escollos, brilla, / Es furia que se obstina, el implacable, / Vierte espacio, ciega metas.* (Trad. T. S.).

²³ *He vuelto a las colinas, a los pinos amados, / Y del ritmo del aire el patrio acento / Que ya no oiré contigo / Me quiebra en cada soplo...*

²⁴ *Y cuando el clamor del crepúsculo birió / La ebria espuma de las olas, destumbrándolas, / Volví a hallarme en la Patria, / Desde la desembocadura del río me encaminé / [...]*

el centro de una meditación religiosa alimentada de alusiones bíblicas.

«Ultimi cori per la Terra Promessa». La Heimat de Ungaretti

Que Italia no constituyera para Ungaretti el último desembarco, ni la Patria en la acepción de *Heimat*, lo muestra inequívocamente *La Terra Promessa* (1950), recogiendo de Virgilio la temática del viaje de Eneas hacia Italia.²⁵ La “terra promessa” del héroe troyano, figura del poeta, como por lo demás Palinuro, no se identifica con la “terra promessa” hacia la cual el poeta está en camino. La sección «Ultimi cori per La terra promessa» (1952-1960) de *Il Tacchino del Vecchio* (1960) entrelaza el periplo de los héroes de la literatura grecolatina Ulises-Eneas con otro viaje de una fundamental valencia metafísica: el éxodo del pueblo hebreo que deja Egipto para dirigirse, bajo la guía de Moisés, hacia la tierra prometida por Yahvé. Detengámonos en algunas estrofas de los *Ultimi cori*, que unen indisolublemente los términos grávidos –*deserto*,²⁶ *meta*, *patria*, es decir “terra promessa” desconocida pero por alcanzar– con los que hemos comenzado:

4

*Verso meta si fugge:
Chi la conoscerà?*

*Non d'Itaca si sogna
Smarriti in vario mare,
Ma va la mira al Sinai sopra sabbie
Che novera monotone giornate.*

²⁵ En esta colección el adjetivo *deserto* reaparece en dos fases: en «Cori descrittivi di stati d'animo di Didone», XV (*non vedresti che torti tuoi, deserta*) y en la sextina «Recitativo di Palinuro» (*Mi logorava a suo deserto emblema*).

²⁶ Además de la ocurrencia que figura en los pasajes citados a continuación, se constata en la segunda estrofa de los «Ultimi cori» otra presencia del lema *deserto* (en uso metafórico): *Accadrà di vedere / Espandersi il deserto / Sino a farle [alla mia vita] mancare / Anche la carità feroce del ricordo?*.

5

*Si percorre il deserto con residui
Di qualche immagine di prima in mente,*

*Della Terra Promessa
Nient'altro un vivo sa.*

6

*All'infinito se durasse il viaggio,
Non durerebbe un attimo, e la morte
È già qui, poco prima.*

*Un attimo interrotto,
Oltre non dura un vivere terreno:*

*Se s'interrompe sulla cima a un Sinai,
La legge a chi rimane si rinnova,
Riprende a incrudelire l'illusione.*

24

.....

*Poi mostrerà il beduino,
Dalla sabbia scoprendolo
Frugando col bastone,
Un ossame bianchissimo.²⁷*

²⁷ [4] *Hacia la meta buímos: / ¿Quién la conocerá? / / No soñamos con Ítaca / En vario mar perdidos, / Mas se apunta en la arena al Sinai / Que numera monótonas jornadas.* [5] *Se recorre el desierto con residuos / De alguna imagen de antes en el ánimo, / / De Tierra Prometida / Nada más sabe un vivo.* [6] *Si durase infinitamente el viaje, / No duraría un punto, que la muerte / Ya está aquí, un poco antes. / Un instante inconcluso, / No dura más un terrenal vivir: / Si termina subido a un Sinai, / La ley para quien queda se renueva, / Vuelve a encrudelecerse la ilusión.* [24] [...] *Luego ballará el beduino, / Descubierta en la arena / Hurgando con su vara, / Una blanquísima osamenta.* (Trad. T. S.).

La fórmula *verso meta si fuggere*²⁸ envía a «Lucca»: *qui la meta è fuggire*. Pero ahora ya no hay la ilusión de un arraigo: domina, al contrario, un movimiento precipitado hacia el misterioso término del camino, colocado más allá de la muerte. El desierto del Sinaí, espacio de la vida humana, sustituye la navegación de Ulises y de Eneas por el Mediterráneo.

El Ungaretti de los «Ultimi cori per La terra promessa» encuentra una consonancia excepcional con Costantino Kavafis, del que me limito a citar algunos versos de *Ítaca*.

*Cuando emprendas tu viaje a Ítaca
pide que el camino sea largo,
lleno de aventuras, lleno de experiencias.
No temas a los lestrigones ni a los cíclopes,
o al colérico Posidón,
seres tales jamás ballarás en tu camino,
si tu pensar es elevado, si selecta
es la emoción que toca tu espíritu y tu cuerpo.*

.....

*Pide que el camino sea largo.
Que sean muchas las mañanas de verano
en que llegues —¡con qué placer y alegría!—
a puertos antes nunca vistos.*

.....

*Ten siempre a Ítaca en tu pensamiento.
Tu llegada allí es tu destino.
Mas no apresures nunca el viaje.
Mejor que dure muchos años
y atracar, viejo ya, en la isla,
enriquecido de cuanto ganaste en el camino.
Sin aguardar a que Ítaca te enriquezca.*

²⁸ Este verso merecería un análisis atento: el *fuggire verso meta*, construcción casi redundante, sobreentendiendo un “fuggire da” que en el caso específico puede sobreentender la vida, o, en términos más ungarettianos, lo efímero frente a lo eterno.

*Ítaca te brindó tan hermoso viaje.
Sin ella no habrías emprendido el camino.
Pero no tiene ya nada que darte.*

*Aunque la halles pobre, Ítaca no te ha engañado.
Así, sabio como te has vuelto, con tanta experiencia,
entenderás ya qué significan las Ítacas.²⁹*

Ungaretti y Kavafis afirman la misma realidad: la navegación es la escritura. La patria de Ulises no es Ítaca, sino el viaje. Y se debería entonces evocar a Palinuro, hipóstasis del poeta, en el célebre y ya citado sexteto «Recitativo di Palinuro». Héroe trágico del viaje, Palinuro cede al sueño, cae en el agua: desembarcar en la “Terra Promessa” significa morir. A la figura del piloto troyano habría que acercar la de Phlebas el Fenicio, del que discurre la IV sección de la *La Tierra baldía* de T. S. Eliot, *Muerte por agua*:

*Phlebas el Fenicio, muerto hace quince días
Olvíó el clamor de gaviotas, y el hincharse del bondo mar
Y la ganancia y la pérdida.
Una corriente submarina
Recogió sus huesos en susurros. Al levantarse y caer
Atravesó las etapas de su vejez y juventud
Entrando en el remolino.
Gentil o Judío
Oh tú que das vuelta a la rueda y miras a barlovento,
considera a Phlebas, que fue en otro tiempo tan gallardo
y alto como tú.³⁰*

Sería una tentación explorar esta homología entre Kavafis, Eliot y Ungaretti que desplaza, al final de nuestras reflexiones, a la que hay entre

²⁹ Citamos por C. P. Cavafis, *Poesía completa*, trad. de Pedro Bádenas de la Peña, Madrid, Alianza, p. 198 (N. d. E.).

³⁰ Citamos por T.S. Eliot, *Poesías reunidas (1909-1962)*, trad. de J. M. Valverde, Madrid, Alianza, p. 89 (N. d. E.).

Moammed Scead, Ungaretti y Apollinaire, evocada al principio. Por el momento me limito a indicar algunos aspectos específicos de este Ungaretti “metafísico”. El Ungaretti de la madurez y de la incipiente vejez encuentra el desierto, no ya el desierto egipcio, sino el desierto del Sinaí. Su poesía invita a un viaje que no tiene nada de exótico y que no encuentra en sí mismo su propio final. En los «Ultimi cori per La terra promessa» el poeta –las explícitas referencias bíblicas lo confirman– es un *poeta viator*, un poeta en el exilio, en camino, a través de la prueba de la muerte, hacia la patria ultraterrena, la eternidad. Es inútil soñar con Ítaca, Italia, una patria terrena. La meta misteriosa, la *Heimat* del poeta se encuentra más allá de la muerte. Esta es la conclusión de la búsqueda iniciada en *Il Porto Sepolto* con «Girovago»: *Cerco un paese innocente*. Si el poeta ha podido afirmar que tiene varias patrias, si la *Vaterland* de Ungaretti es indudablemente Italia, su verdadera *Heimat* es la tensión hacia una “patria” de la que la poesía puede decir solo la ausencia, o la nostalgia.

[Traducción de José Muñoz Rivas]



UNGARETTI, UNGÀ, LA POESIA MOGUDA

JEAN-CHARLES VEGLIANTE

*Valéry va tornar abir d'un viatge [...].
Li puc ensenyar «Alla noia»? Ja li heu enviat?
(Carta 7, J.P. a G.U., novembre 1922)*

La poesia fresca del jove Ungaretti, aquella que afirmava “dels ulls n’ha sorgit un riu que inunda les ciutats” (primavera 1910, Alexandria), la que esdevindria amb l’aspre contacte de la realitat *quel nulla / d’inesauribile segreto* («Il porto sepolto», 1916), després amb el retorn forçat a la seva tercera pàtria, la França lluitadora *se délie // en gerbes // d’arcs en ciel* («Éblouissement», 1918) –quan escrivia a l’amic Domenico Alasia: “Estimo França, perquè anant pel món he trobat un poble que té una pàtria; i jo no en tinc”–, després de l’acabament provisional d’*Allegria di Naufragi* (Firenze, Vallecchi, 1919), aquesta poesia travessa un període de confusió de la qual pocs lectors han copsat la importància. Entre ells vull recordar Silvio Ramat, atent als «Finali di commedia» d’*Allegria di Naufragi*, compostos per cert entre París i Milà, com “la morte di [...] una stagione [...] la stagione avventurosa di Sceab, dell’in-

Jean-Charles Vegliante ensenya a La Sorbonne Nouvelle-Paris 3, on dirigeix el Centre Interdisciplinaire de Recherche sur la Culture des Echanges [<http://circe.univ.paris3.fr>] Traductor de Dante (premi Halpérine-Kaminsky 2008) i d’alguns barrocs, va publicar el 1977 una antologia francesa de la poesia italiana de finals del segle xx (*Le Printemps italien*, bilingüe) i ha traduït Leopardi, D’Annunzio, Pascoli, Montale, Sereni, Fortini, Raboni, A. Rosselli, M. Benedetti i altres poetes italians. Ha editat els textos italo-francesos de De Chirico, Ungaretti, A. Rosselli i Magnelli. És autor de *D’écrire la traduction*, PSN, París, 1996, 2000.

La seva poesia apareix en revistes (*Le nouveau recueil*, *Almanako Odradek*, *Le bateau fantôme*, *L’étrangère*, *Almanacco dello Specchio*) i a internet (formafluens, Recours au Poème); entre els títols publicats en volum, *Rien commun* (Belin), *Nel lutto della luce / Le deuil de lumière* (trad. G. Raboni, Einaudi 2004), *Itinerario Nord* (Verona, 2008). Ha rebut el Premi Leopardi 2009.

venzione dell'Europa; la stagione della guerra, con le sue maschere più ilari e tremende".¹ Aquests textos, literalment de *transició*, trobaran el seu assentament definitiu com a «Prime» (és a dir com a premissa d'un *Sentimento del Tempo* ja proper), autèntica cloenda de *L'Allegria*, per tant del primer gran període poètic ungarettià, o simplement dit punt i final. Llavors, després de la mort prematura d'Apollinaire, Ungaretti escriurà: "Un vent d'automne nous a glacés. Nous voilà serveurs de l'ordre jusqu'au bout. Jusqu'au bout!", (Un vent de tardor ens ha deixat gelats. Heus aquí que som servidors de l'ordre fins al final. Fins al final!) (*Le départ de notre jeunesse*, abril 1924).

L'home que per provocar els seus amics parisencs havia signat «G. Ungaretti, fasciste» (*Histoire de Dada*, 1931) havia tornat paral·lelament, amb l'enyorança dels seus anys d'estudiant i de la seva múltiple pertinença, a les experiències bilingües del front de la Xampanya i de la immediata postguerra (per cert, *La Guerre—Une Poésie* [Établ. Lux, hivern 1918-19, reed. 1999], havia sigut la seva primera edició personal autònoma i era un llibre francès). Des del punt de vista formal, a la secció final de *L'Allegria*, és a dir: «Ritorno» (París, 9 de gener de 1919), «L'affricano a Parigi», «Ironia», «Un sogno solito» (més recent), «Lucca», «Scoperta della donna» i «Preghiera», tot i que sembla anar cap al "nou clàssic" del futur *Sentimento del Tempo* per la normalització sintàctico-mètrica del darrer poema (però només a partir de l'edició definitiva, Mondadori 1942), presenta en realitat una sorprenent varietat de solucions que s'inscriuen de ple dret en els grans moviments modernistes europeus posteriors a la guerra de 1914-18. La gran lliçó pròpia de Mallarmé del «Poème», que inclou el retorn del vers lliure i la projecció rimbaldiana en la seva més àmplia extensió textual (prosaica, si ho preferim), troba aquí una il·lustració poc freqüent, fins i tot única, en la literatura italiana del segle XX. Per exemple, «Ironia» combina el poema en prosa, el vers (*Iddio non si dà pace* és un "settenario" especialment marcat), el verset possiblement futurista (penso en Maria d'Arezzo, que publicava a *La Diana* del 25 de desembre

¹ Ramat, Silvio, *Ungaretti nel centenario della nascita*, Freeman Ed., Busto Arsizio, 1989, p. 130. Per a aquest període intermedi de la creació ungarettiana, consulteu el meu treball «La traversée des Alpes», *Poesie 88* n° 24, estiu-tardor 1988, pp. 66-97.

dels cèlebres *Calligrammes*, de manera totalment diferent però, té poca importància: percebem primer de tot la cadència com suspesa, sorpresa, dubtosa, del descobriment del món a l'inici d'una creació. El ritme no té res a veure amb el binomi significant/significat sinó que físicament designa (sense mots) un sentit. Aquest darrer, sobre aquest «Horizon», és molt probablement d'isotopia horitzontal, allà on (poc menys de dos anys abans en el Friuli) era vertical:

MATTINA

*M'illumino
d'immenso*

Aquesta direcció experimental, ho sabem a posteriori, no ha estat continuada. Les «Prime» de *L'Allegria*, no obstant, en porten els estigmes (més enllà de la retroversió de «Voyage» per «Viaggio», després reabsorbit per «Girovago» –exceptuant allò que s'havia fixat d'altra manera a «Mélancolie» i l'explícit de «Conclusion»), tal com ho acabem de veure. El paper de la *langue de réserve*, llengua “de poesia” o llengua somiada, francesa en aquest cas, perdurarà en canvi i fins i tot recuperarà el seu vigor després de la instal·lació de la parella Ungaretti a Itàlia i del naixement de la seva filla Ninon (el 17 de febrer de 1925); poc després, el poeta escriu al seu amic Jean Paulhan: “Anne-Marie és cristiana. Ha assaborit la sal. Però no li agraden els capellans”.² Aquesta correspondència únicament en francès seria suficient per altra banda per demostrar el coneixement aprofundit que tenia de la llengua de Jeanne, la seva muller. Heus aquí un petit exemple, alguns mesos més tard, després del seu trasllat a Marino:

il fait un Sirocco de tous les diables. La nuit, la longue nuit, des fantômes m'entourent. Ils ont la voix de ce gros singe, qui nous faisait peur, avec sa bouche ronde. Je n'aurais jamais imaginé que le vent a une voix préhistorique, qu'il se mettrait là tout près de ma table,

² Carta 15, de Via Malta a Roma, març de 1925 (*Correspondance Jean Paulhan - Giuseppe Ungaretti* 1921-1968, facilitada per L. Rebay, J. Paulhan, J.-Ch. Vegliante, Gallimard, París, 1989, p. 50).

comme un pauvre être, terrible, déchu, et nostalgique (Carta 65, novembre de 1927).³

És curiós com aquest bilingüisme original, que apareix en el mateix naixement de la poesia d'Ungaretti (Ungà per als seus amics francesos), no hagi estat més reconegut i utilitzat a l'hora d'establir el text de la seva obra, així com en la lectura crítica que generalment se'n fa. Per modèstia probablement, el poeta ha parlat de traducció –és a dir de les seves dificultats per traduir al francès. Intenta fer-ho pels seus primers *Appunti per una poesia* (el “Poema”, escriu al seu amic) referint-se diverses vegades a Mélot du Dy abans de renunciar-hi; pensa en el mateix Paulhan:

Em faria tan feliç, però pots perdre temps? Jo mateix, si ho hagués de fer, no ho faria, i em posaria a escriure poesia, cosa que m'absorbiria totalment... (Carta 33, juny de 1926).

–també podem interpretar “tornaria a escriure poesia” com: jo hauria de tornar-ho a escriure tot... En fi, per al segon lliurament *Appunti per una poesia / Notes pour une poésie*, enviada a la Princesa de Bassiano (i a Paulhan) a partir de febrer de 1927 (carta 52), el treball d'elaboració és àmpliament verificable amb els manuscrits del fons Paulhan. Certament, la investigació poètica es troba inscrita en les dues llengües alhora sense que calgui tornar-ne a parlar aquí. Suposo que ningú pensaria que el poeta hagi pogut en cap moment “traduir”, per exemple, ‘Aura’ per ‘Urne’. Al contrari, es tracta efectivament a la vegada d'una Laura (Petrarca) i d'una tomba (Baudelaire, o més encara Laforgue) en aquest títol irreductiblement doble. Després, segurament, «Ombra» i «Aura» provenen, en italià, d'aquest text bilingüe: però, podríem dir, “el mal (és a dir el bé) ja estava fet”. Una mica més tard, també, quan espera veure aparèixer a *La Voce*, gràcies a Malaparte, el llibre que elabora així, *La*

³ Feia un vent de xaloc de mil dimonis. La nit, la llarga nit, els fantasmes m'assetgen. Tenen la veu d'aquest gran mico que ens feia por, amb la seva boca rodona. Mai no hauria imaginat que el vent tingués una veu prehistòrica, que vindria aquí tan a prop de la meua taula com un pobre ésser, terrible, caigut i nostàlgic.

morte di Crono / La mort de Chronos, escriu directament en francès uns himnes, els esbossos dels quals s’havien perdut entre els seus “vells manuscrits” (Carta 82, estiu de 1928). Escoltem, al principi de tot d’aquesta nova creació, la seva joia com de principiant:

Estimat Jean,
suposo que has rebut el meu poema. Estàs content? He intentat donar-hi amb assonàncies i al·literacions el ritme de l’italià. M’agrada molt el to. Ho he fet a raig. Diumenge al vespre [...] no podia dormir. No pensava gens en aquest poema. I després m’he hagut d’aixecar, córrer cap a la meua taula, i a les sis ja havia nascut (Carta 78, juliol 1928).

La primera versió de «À la mort», posteriorment «Hymne à la mort», publicat a NRF n° 183, desembre 1928 (després, amb el títol «Sentiment de la nuit», en el llibre facilitat per J. Chuzeville el 1939, amb el títol precursor –i francès– de *Vie d’un homme*), així com els dos himnes sobre la mort del seu germà (1937), neix doncs en l’altra llengua.

Però tensem al gran període bilingüe de 1925-27, quan es prepara i s’elabora el gran gir de «La fine di Crono», central pel pas a la segona etapa de la seva poesia, *Sentimento del Tempo* (àlies *La morte di Crono / La mort de Chronos*). Sigui dit de passada, no deuria ser fàcil renunciar a la brevetat elegant i eficaç de la primera manera, la de la revolucionària *Allegria*. Sortint del traumatisme de la guerra mundial, i de la fase experimental de les «Prime» evocada anteriorment, em sembla que la seva posició *entre les llengües*, per no dir (en certs moments que els exiliats bilingües i de doble pertinença coneixen prou bé) a l’*entrellengua*, ha permès al poeta asserenar la seva veu, “conèixer-se” i retrobar la seva llengua-cultura ancestral –amb l’*endecasillabo* per exemple que, com ell mateix dirà, s’hi troba de manera gairebé natural– justament *a partir de l’aproximació a una llengua somiada*, en part imaginària, o “pura llengua [*reine Sprache*]” segons W. Benjamin, en la qual pot articular-se al mateix temps, més enllà del lligam rígid significant/significat ‘Aura’ (brisa) i ‘Urne’ (urna), l’estimada desapareguda per sempre i la tomba del cor en què continua vivint. Així doncs poesia, *inesprimibile nulla* i *nulla / d’inesauribile segreto* o també, com afirmava un coetani d’un mateix tremp lluminós, promesa de *Vida nova*.

Podríem deixar-ho aquí, però si es necessitessin noves proves “externes”, la correspondència n’és farcida a cada pàgina. Repremem per exemple per ordre alguns fragments de les cartes d’Ungà al seu “germà” Paulhan, publicades el 1989 (edició citada). Es distingeixen clarament tres moments successius en la relació del poeta amb la llengua francesa: una primera fase d’estimulació, durant la qual la simple perspectiva de publicar a França, al costat dels millors autors francesos del moment, sembla accelerar la creació (italiana) de grans conjunts, anomenats generalment “Poema”, sense cap dubte determinant per al «retorn a l’ordre» del gran segon recull (cal remarcar el títol anticipatiu *Mort de Chronos* i singular a *Appunti per una poesia* –anunciat per cert amb el títol *La guerre—Une poésie*, de l’hivern 1918-19); un segon moment de traduccions d’esbossos o revisió d’obres antigues (especialment «Alla noia», un poema de 1922, enviat a Paulhan ja aquest any, modificat el 1929 però la versió definitiva del qual es deu a aquestes múltiples temptatives –comprensiblement infructuoses– d’autèntica auto-traducció), acompanyat per una reflexió interessant sobre la dificultat del pas entre quasi-iguals lingüístics i culturals, d’on provenen encara actualment alguns malentesos sobre allò que cal esperar, per exemple quan es tracta del ritme en diferents llengües romàniques; un tercer moment finalment, en què el poeta, perfectament bilingüe, crea en les seves dues llengües alhora, escrivint diversos textos directament en francès (demanant si cal al seu amic la correcció de possibles dubtes) i fent variar –això seria per a nosaltres el principal– el cant de la seva poesia realment “entre les llengües”.⁴

1r. [Treball en italià – amb anticipació francesa del títol de la futura secció central de *Sentimento del Tempo*, «La Fine di Crono»:] “Encara no he gosat enviar-te el manuscrit d’aquesta *Mort de Chronos* perquè no em satisfà prou”. (Carta 12, 19 març 1925)... “–Benvolgut Jean, T’adjunto per a *Commerce*, alguns fragments del meu *Chronos* que em semblen quasi perfectes” (Carta 16, primers d’abril 1925). [Aquesta

⁴ Em permeto remetre el lector al meu *Ungaretti entre les langues* [estudis i edició crítica], Italiques-PSN, París, 1987.

sèrie es publicarà amb el títol *Appunti per una poesia*, amb data de París, febrer 1920 / Roma, 24 maig 1925, a *Commerce* n° IV, primavera 1925].

[Després d'aquesta fase figuren textos reescrits en francès, textos esbossats fa uns anys però abandonats posteriorment:] “T’envio el text italià de l’«Hymne à la Mort» [que Paulhan em reclama després d’haver rebut «À la mort» en francès]. El text de l’«Hymne à la Pitié» es troba al mig de vells manuscrits. Feia tres anys que ja no hi treballava. El buscaré.” (Carta 82, primers agost 1928).

2n. [Treball en italià i en francès sobre «Hymne à l’ennui»:] “T’envio una traducció del poema [«Alla noia», recuperat el 1929]. Em sembla molt bonic” (Carta 106, juny 1929)... “Aquest poema a la memòria no el publicuis. L’has rebut? El donaré juntament amb altres al final d’any a *Commerce*, o a tu mateix, si ho prefereixes” (Carta 108, *id.*)... “Amb això [projecte «Le soir du Nil»] voldria donar alguns altres himnes. Traduir el meu «hymne à l’ennui» –d’on he extret l’«hymne à la mémoire», modificar-los i fer-los prou evidents. (Carta 110, juliol-agost 1929)... En italià, els jocs de sonoritat i els del ritme són diferents, com en llatí; en francès, el ritme és una concordança entre la sonoritat i el moviment sintàctic. Ens hem de basar sobre quatre elements: nombre de síl·labes, nombre rítmic (accents tòncics), moviment sintàctic i sonoritat; en francès, l’accent tònic que determina per a nosaltres el joc del ritme no existeix. I aquesta és la gran dificultat, fins i tot la impossibilitat, a l’hora de traduir un poema com la «Noia», que en italià és una cosa absolutament perfecta. He fet el que bonament he pogut.” (Carta 112, agost-setembre 1929).

3r. [Treball en francès sobre «Caïn»:] “Aquest és el poema que correspon a «Roseau d’Or». M’havies dit que primer el volies veure [...] corregeix les possibles faltes de gramàtica. (Carta 111, agost 1929)... He fet de nou el poema per a Maritain. Penso que ara té una unitat. Et dono molta feina. N’hi haurà prou si corregeixes les faltes de francès” (Carta 112, agost-setembre 1929)... “–Benvolgut Jean. Aquí tens el poema [«Caïn»], que has deixat molt bonic. T’estic molt agraït.” (Carta 113, principis oct. 1929)...

[Això no obstant, el projecte de llibre (possiblement un *Sentiment de la mémoire*) avortarà, i G. U. exclama: “Sóc probablement l’únic gran poeta de la meua generació. Tinc l’ÀNIMA” (Carta 117, des. 1929). Afegeix en un to gairebé desesperat: “Me n’aniré un dia cap al Senyor cruel; però aquí tinc quatre bones galledes de merda per emmerdar la meitat de l’univers abans de marxar.”]

La poesia de Giuseppe Ungaretti, desplaçant-se d’Egipte a Europa i de París a Milà, a Roma, després a Còrsega i al Brasil i novament a Itàlia, *movent* els seus fonaments lingüístics i rítmics, fins al meravellós

*Ironia, ironia,
Era só o que dizia.*⁵

(«Monologhetto», 1952),

aquesta poesia s’identifica com poques altres amb el seu segle breu (el “curt segle XX”). La marca bilingüe profundament inscrita en el propi sorgiment d’aquesta veu original, que aspira a ser “grido unanime” d’un poble, fa del migrant Ungà un candidat totalment acceptable per als “Nobel perduts”, al costat d’altres com Pascoli, Joyce, Borges o Darwich. A vegades, la seva “llengua de reserva” (el francès en aquest cas) li serveix per provar textos que després seran escrits en italià; com ara el totalment inèdit «Tristesse», que he publicat el 1987 (v. nota 4), d’on provenen “J’ai tout perdu...” i “Si tu revenais...”, i els dos poemes de la secció «Tutto ho perduto» de *Il Dolore* (1937).

I ara, per al plaer i per al record:

*J’ai tout perdu, hélas, de mon enfance
Et jamais, jamais plus je ne pourrai, fou de joie,
M’oublier dans un cri...*

⁵ *Ironia, ironia, / Era això el que deia.* (en portuguès en l’original, N. T.).

*J'ai enterré mon enfance au fond des nuits...
Son épée qui flamboie, cruelle à présent dans ma vie,
Me retranche de tout...*

*De moi, frère, je me souviens qui t'aimais,
Et dans la gorge je garde, seul héritage à jamais,
Un rocher de cris.⁶*

[Traducció de Robert Ferrer]

⁶ *Tot ho he perdut, ai las, de la infantesa / I mai, mai més no podré, boig d'alegria, / Oblidar-me en un crit... // He enterrat la infantesa al fons de les nits... / La seva espasa que flameja, ara cruel en la meva vida, / Em separa de tot... // De mi, germà, em recordo que t'estimava, / I guardo a la gola, sola herència per sempre, / Una roca de crits.*

ENTRE INOCENCIA Y MEMORIA: UNGARETTI CRÍTICO

ESZTER RONAKY

*Perché noi possiamo parlare anche colle persone morte da
diversi secoli: è il miracolo della poesia.*¹

I. Poesía y prosa crítica: escribir / leer para identificarse

Quien ama la poesía de Ungaretti y quiere sumergirse en su mundo poético, antes o después se acercará a la prosa crítica del poeta italiano. Y está bien, porque resulta tan fascinante e instructiva como sus poemas. Durante cincuenta años de incesante actividad literaria, Ungaretti añadió al oficio de poeta una igualmente intensa actividad como crítico, profesor universitario y traductor. Resultan alrededor de tres mil las páginas en las que se hallan reunidos sus ensayos, notas, intervenciones, artículos y entrevistas, recopilados en varios volúmenes [*Saggi e interventi*, 1974, *Viaggi e lezioni*, 2000], pero todos bajo el mismo título principal: *Vita d'un uomo*. Y con ese título, en el 2010 se publicaron sus *Traduzioni poetiche*. Esto explica, de manera muy sucinta, hasta qué punto todas las actividades en las que Ungaretti se aplicó fueron complementarias y relevantes.

Para Ungaretti, la traducción, la lectura de textos ajenos y la escritura misma constituían, ante todo, un acto de identificación. Más de una vez el poeta declaró que él leía y escribía para identificarse, es decir, con el fin de reconocerse como parte de la totalidad, en cuanto conjunto armonioso.

¹ Ungaretti, Giuseppe, «Influenza di Vico sulle teorie estetiche d'oggi», en id., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, al cuidado de Mario Diacono y Luciano Rebay, "I Meridiani" Mondadori, Milán, 1997 (6), p. 345.

Eszter Ronaky es licenciada en Lengua y Literatura Italiana en la Universidad degli Studi di Pécs (Hungría). Desde el 2000 trabaja como investigadora en el mismo Departamento, en el que imparte cursos de literatura italiana, historia de la crítica y traducción literaria. A parte de la docencia se dedica a la traducción. En el 2012 ha conseguido el título en Ph. D. en la Escuela de Doctorado en Literatura (Italianistica) de la Universidad degli Studi Eötvös Loránd (Budapest) con una tesis sobre «Ungaretti crítico».

El propio deseo de sentirse integrado en un mundo único y en armonía (para poderse sentir *una docile fibra / dell'universo*, «I fiumi», vv. 30-31) se explica por algunas importantes circunstancias biográficas. El hecho de que Ungaretti, de padres italianos, naciera y se criara en Egipto y que sólo con veinte años tuviera la oportunidad de viajar por primera vez a Italia explica la particular intensidad con la que se volcó en conocer sus orígenes y descubrir sus raíces culturales y literarias. Aunque vivió y se reconoció en diferentes países —entre los cuales Egipto, Francia y Brasil— y hablaba varios idiomas, su verdadera patria fue Italia, tierra de sus antepasados. En su tierna infancia cuando oía hablar de Italia, país que desconocía, se le antojaba un mundo “perdutamente amato”, patria de la que se sentía separado físicamente. Ese mundo, en su imaginario, se relacionaba con el puerto de Alejandría, adonde llegaban y del que partían los barcos hacia aquella lejana tierra que Ungaretti siempre quiso conocer. En muchos textos del poeta Italia aparece como una ilusión inalcanzable.

Es cierto, también, que el mundo árabe influyó en su visión del mundo y en su lenguaje poético, en el que son singularmente intensos los colores, la expresiones onomatopéyicas y la musicalidad árabe, pero igualmente decisiva fue la relación con la cultura y el idioma italianos. Por medio de esta lengua, arcaica, histórica, ‘lengua de la memoria’ diría, conoció otro mundo: el mundo europeo con toda su tradición de una literatura de siglos. A través de sus lecturas de Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Leopardi o Nietzsche, entre otros, descubrió la continuidad, el hilo de la tradición, es decir, una comunidad de autores de los que le atraían no solo sus ideas sino la profundidad temporal, la evidencia del pasado que sus textos contenían en la forma, en los temas y en el idioma. La búsqueda de sus orígenes llevó a Ungaretti a descubrir sus orígenes literarios, desde Petrarca a Leopardi. Leía textos de diferentes autores y los ubicaba en una línea ideal histórica absoluta en la que el vínculo más fuerte era Petrarca y la continuidad de la tradición poética petrarquista. En este viaje intelectual el idioma italiano, con su sonido, ritmo y léxico, mantuvo el flujo temporal y en él retumban las voces de un idioma que en su tiempo fue universal y glorioso: el latín. Los primeros contactos intelecto-espirituales entre Ungaretti y el idioma y la literatura italianos determinaron no solo los temas y las claves de su lenguaje poético sino también su futura prosa crítica.

II. Las vanguardias históricas y el Simbolismo francés

Los primeros ensayos de Ungaretti se remontan a 1912, cuando publicó varios escritos literarios en revistas y periódicos egipcios. Luego, a partir del 1918, treintaero y ya instalado en Italia, escribió y publicó ensayos sobre la Guerra Mundial en los que vuelve sobre algunos de los temas apuntados en su primer volumen de poesía, *Il Porto Sepolto*, editado dos años antes.

En esa primera etapa, no obstante, no solo la guerra y la vida de los soldados ocupaban la mente del poeta. En el período que va de 1918 a 1934, a lo largo de casi veinte años, Ungaretti se dedicó al estudio de las vanguardias históricas y del Simbolismo francés en referencia a la que definió su propia voz poética. El Futurismo, el Surrealismo y el Dadaísmo le atraían porque desde el principio del nuevo siglo proponían renovar completamente el lenguaje poético y eso coincidía con sus intenciones de poeta joven e inquieto. Cabe decir que Ungaretti, después de una corta estancia en Italia, se mudó a París donde tuvo la oportunidad de conocer a los más significativos artistas de las vanguardias (y no solo literatos) entre los cuales Modigliani, Picasso, Braque, De Chirico, Rosai, Carrá, Marinetti, Soffici, Apollinaire, Sorel, Proust, Aragon, Tzara. En los cafés parisinos eran frecuentes las reuniones de artistas, así que muy pronto Ungaretti hizo amistad con muchos de ellos.

Leyendo los textos de sus primeros apuntes acerca de inauguraciones de exposiciones, reseñas, artículos y entrevistas de esa época ya se evidencia lo que más tarde el poeta mismo precisó, que él no fue nunca un auténtico “crítico literario”. De hecho no se adscribió nunca a ninguna escuela crítica precisa, si bien hay que reconocer que conocía los métodos y los principios teóricos de la crítica literaria de su tiempo. Las vanguardias históricas le atraían, como dijimos, por las propuestas de renovación, pero al mismo tiempo Ungaretti se alejó pronto de los dadaístas, futuristas y surrealistas al considerar que lo hacían sin preservar continuidad alguna con la tradición. La relación dialéctica entre tradición y renovación acompaña toda su crítica: en sus recorridos literarios siempre quiso descubrir en qué medida un autor lograba mantener el equilibrio entre su timbre de voz y la tradición, entre lo particular y lo universal, entre el valor individual y el conocimiento colectivo. Esta última dicotomía le conduce a poner en duda la validez del arte dadaísta al considerar que reniega de la

trascendencia del arte y se aísla, intencionadamente, del público. A los surrealistas Ungaretti les reprocha mostrarse insensibles a los problemas sociales y de centrarse demasiado en la fuerza creativa del inconsciente y del sueño. Para el poeta italiano el arte tiene que expresar siempre un contenido moral que, a través del individuo, alcance a la sociedad misma. El artista debe apostar por resucitar el mundo de los principios o, mejor dicho, el mundo misterioso ideal-edénico del que, con el paso del tiempo, el hombre se ha ido alejando.

En las páginas críticas dedicadas a los futuristas Ungaretti recuerda, lamentándose, cómo sus amigos exaltaban de manera excesiva el mito de la modernidad sacrificando la relación del “poeta de hoy” con la tradición. El *paroliberismo* y el *rumorismo* empleados por los futuristas se centran en la simple verbalización de la palabra y, en consecuencia, la privan de su pasado.² También el uso excesivo de la fantasía y de la imaginación como impulso creativo de los artistas futuristas desagradaba a Ungaretti que, como veremos, atribuyó a la fantasía una función bien distinta, fundamentalmente tomada de la poesía de los simbolistas franceses. De entre los autores del Simbolismo francés, Ungaretti se interesó durante una larga temporada por Valéry, Mallarmé y Baudelaire. En ellos Ungaretti reconoce las herencias de la tradición petrarquista. Esporádicamente los llama simbolistas, pero prefiere llamarlos poetas ‘malditos’, poetas ‘herméticos’, poetas ‘puros’. Comparte la idea de que el artista tiene que escudriñar el misterio, el secreto de la existencia, tiene que entender cómo nace la palabra poética cuya vocalización y musicalidad constituyen el centro de interés del poeta.

III. El culto de la palabra pura

Del Simbolismo francés a Ungaretti le interesa el culto a la palabra. Y así lo manifiesta en los años veinte, cuando en el mundo literario italiano es muy viva la polémica entre quienes quieren “volver al orden”, al concepto absoluto de belleza, a los valores clásicos de la poesía y quienes, en cambio, niegan la poesía en verso a favor de la poesía en prosa, por ejemplo.

Las tendencias neo-clasicistas fueron divulgadas por la revista *Ronda*

² Cfr. «Influenza di Vico sulle teorie estetiche d'oggi», *op. cit.*, p.192.

cuyos redactores proponían volver a las formas y a los modelos clásicos. Ungaretti contribuyó con algunos artículos. En sus textos poéticos, en particular en el volumen *Sentimento del tempo*, vuelven a aparecer la puntuación y las formas poéticas de corte clásico (el tono y la forma de los himnos, las formas poéticas cerradas y el verso largo). Si al principio, en relación con el título *Vita d'un uomo*, hemos declarado que las actividades como crítico y poeta eran complementarias, en este período resulta fácilmente comprobable, pues muchos de los temas —y motivaciones— poéticas tienen correlato en sus prosas críticas. En ambos géneros aparecen conceptos religiosos que pertenecen a la esfera de lo sacro, como por ejemplo el Edén, la inocencia, la pureza, el milagro y el pecado. Tales elementos fueron empleados por Ungaretti, no con referencia expresa a la fe y al sentido religioso habitual (es necesario subrayar que en 1928 se convirtió y que desde entonces la fe fue adquiriendo cada vez más importancia en su vida), sino en lo que la poesía tiene de signo “religioso” y transcendental, dado que procede del misterio del mundo primigenio. Según dicha concepción, la palabra poética se identifica como revelación y tiene que expresar el sentido sobrenatural e implícito de todas las cosas, evocando a una entidad divina y creadora del mundo puro de los orígenes. Ese mundo puro es aquél del inicio, edénico, en el que todo era perfecto y donde todavía no existía la consciencia del tiempo que aleja y separa al hombre de la Belleza absoluta. Con el pecado original el hombre es expulsado, exiliado de aquel mundo al cual siempre querrá volver. A partir de entonces se inicia el tiempo que pone límites a las cosas “bellas” y perfectas, destinadas a acabar en la vida del hombre.

El único medio para evocar el estado puro y silencioso de las cosas será la palabra poética, que hay que desnudar para que, privada de cualquier referencia histórico-temporal y reducida a la esencia, pueda considerarse depurada de las contaminaciones de la historia. La palabra en sí, con su propia musicalidad, a través de su cuerpo-sonido, sin ningún significado preciso o elemento ornamental, tiene que evocar, recuperar de alguna forma el mundo puro e inocente de los orígenes. Sólo así puede recuperarse el silencio original, mediante el uso de la palabra que, aunque rompe el silencio, sigue siendo, sin embargo, la única posibilidad para el hombre de conseguir alguna imagen de la Belleza absoluta perdida. En su ensayo «Innocenza e memoria» (1926) Ungaretti dice que

el hombre puede recuperar la idea de la inocencia perdida sólo a través de la memoria, a través de la memoria de la palabra y no por otra vía. Para Ungaretti, el primer poeta que dolorosamente se concienció del problema –totalmente moderno– del tiempo fue Petrarca. Fue él quien enseñó a los demás el sentido de la poesía pura, aspecto que para Ungaretti es crucial en la herencia literaria petrarquista. Ese pensamiento está presente en todo el trabajo crítico del poeta y se consolidará como tema, en constante elaboración y profundización, durante su segunda etapa como crítico, cuando en 1936 se muda a Brasil.

IV. Petrarca: el poeta del olvido

El año 1936 marca el inicio de nueva etapa en la vida de Ungaretti al aceptar el encargo de dirigir el departamento de Lengua y Cultura Italianas en la Universidad de São Paulo, Brasil (1936-1942), donde impartió cursos de Historia literaria. La experiencia brasileña inauguró el segundo período (1936-1970) de su actividad como crítico. Gran parte del corpus de su prosa crítica corresponde a esta época y consiste en los textos de sus clases universitarias.³

La relectura de sus textos y apuntes para las clases nos permite comprobar que Ungaretti prefiere adentrarse en la historia de la literatura italiana no respetando tanto el orden cronológico como atendiendo a un planteamiento temático y/o de parejas antinómicas (como por ejemplo: memoria-olvido, tiempo-memoria, luz-sombra, inocencia-pecado). Todos los temas de sus cursos se organizan con la intención de reconstruir y establecer una línea continua de la poesía italiana y europea. En el punto inicial de esa línea está la obra de Petrarca. Las obras, tanto precedentes como posteriores, son casi siempre interpretadas a la luz de la herencia literaria petrarquista, en cuanto que la atención de Ungaretti se centra en analizar en qué medida la obra de un determinado autor participa (o no) de la génesis, el desarrollo y la continuidad de esta tradición.

³ Publicados por primera vez en 1984 con el título *Invenzione della poesia moderna. Lezioni brasiliane di letteratura*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli; ahora también en Ungaretti, Giuseppe, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, al cuidado de Paola Montefoschi, "I Meridiani" Mondadori, Milán, 2000, pp. 471–785.

Estudia la poesía de los orígenes, el valor del tiempo en la obra de Dante, el concepto de arte en el Humanismo, las contradicciones del Barroco, la filosofía de Vico y la obra de Leopardi. En sus clases universitarias de vez en cuando se analizarán los aspectos más relevantes de Petrarca, de su herencia. En la historia de la crítica petrarquista Ungaretti introduce nuevos y valiosos criterios y puntualizaciones. En un destacado ensayo publicado en 1943, reelaborado posteriormente en varias ocasiones, define a Petrarca como “el poeta del olvido”.⁴ En las primeras versiones de dicho ensayo (1937), el poeta había tratado extensamente las funciones de la memoria. Es, pues, normal preguntarse por qué no se refirió a Petrarca como “el poeta de la memoria”. La explicación está en que para Ungaretti *memoria* y *olvido* son complementarios, uno no existe sin el otro. “También el olvido es parte de la memoria, es nuestra experiencia que se ha oscurecido en nosotros, es nuestra noche interior”.⁵ Hay que recordar que en la mitología griega el olvido está representado por la divinidad Léthe junto con su pareja Mnemosine, la cual es la personificación de la memoria y la madre de las Musas. Desde el punto de vista etimológico es interesante notar que para *olvido* en las lenguas neolatinas se utilizan varias formas del término *olvido*, independientemente del término *memoria*, pero en griego antiguo el término ‘léthe’ (que hace referencia al nombre del río del olvido cuyas olas cubren y esconden los recuerdos de la vida terrenal del hombre) se incorporaba en la palabra *aletheia*, que significa verdad, es decir, una cosa explícita, que no ha de ser olvidada.⁶ En griego antiguo *memoria* y *olvido* estaban profundamente vinculadas entre sí. Según el razonamiento de Ungaretti, *memoria* y *olvido* son análogamente las dos caras de la misma moneda y ésa misma es una de las enseñanzas más dolorosas y modernas de Petrarca.

A partir de Petrarca Ungaretti aprendió que en el momento en que el hombre se exilia del mundo original edénico, extravía la idea de

⁴ Ungaretti, Giuseppe, «Il poeta dell’oblio», en id., *Vita d’un uomo. Saggi e interventi*, *op. cit.*, pp. 398-422.

⁵ Ungaretti, Giuseppe, «Il poeta dell’oblio», *op. cit.*, p. 408.

⁶ Cfr. Weinrich Harald, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, Verlag C. H. Beck, München, 1997; trad. húngaro por Marcell Mártonffy, Atlantisz, Budapest, 2002, p. 25.

Belleza y así empieza un proceso de degradación que va acentuándose con el paso del tiempo. Los recuerdos del hombre de aquel mundo idealmente bello se vuelven cada vez más oscuros, y nace en él la dolorosa consciencia acerca de los límites temporales que no puede combatir. El único rayo de esperanza contra ese proceso de oscurecimiento de los recuerdos es la memoria, con la que el hombre logra que vuelvan a brotar en su mente las “cosas perdidas”.

Este tema está presente también en las poesías de Ungaretti escritas en la misma época del borrador de «Il poeta dell’oblio». En *Il Dolore*, los recuerdos del hijo Antonietto, muerto a la edad de nueve años en 1939, se expresan por medio de fuertes efectos de luz de la memoria y otros de sombra del olvido. El texto de la *Terra promessa*, su siguiente obra, está preñado de imágenes del anochecer y los recuerdos de Didone, lentamente, acaban por ofuscarse perdiéndose por siempre en el olvido. Cuando Ungaretti compone estos poemas está leyendo a Petrarca y descubre que su mayor novedad reside en su interpretación completamente moderna del tiempo. La modernidad de Petrarca contrasta con la obra de Dante que, para Ungaretti, es un poeta medieval.

Según Petrarca, las cosas perdidas –Laura, la idea de la antigua Roma, que una vez fue universal, el latín– se vinculan definitivamente al pasado y el hombre, para recuperarlas, ya no dispone de vínculos divinos, a la manera de Dante en su *Divina Commedia*, sino que se sirve de la memoria. Mientras que para Dante el hombre solo logra reconquistar las cosas perdidas, en el mundo eterno de Dios (en un tiempo futuro) –y Beatriz misma representa una criatura angelical que porta el mensaje de Dios–, en el *Canzoniere* de Petrarca, los deseos perdidos del yo (o presentes solo como ruinas, fragmentos) pertenecen siempre al pasado y solo a través de la memoria pueden recuperarse, aunque brevemente. Por eso la visión de las ruinas de la antigua Roma estimuló a Petrarca: porque eran el testimonio de un mundo unitario, puro, que fue bello. En el concepto del tiempo de Petrarca, Ungaretti reconoce otro elemento importante: la función de la fantasía. Estudiando el *Canzoniere*, Ungaretti advierte que en la segunda parte del libro («In morte di Madonna Laura») el poeta no solo recurre a la memoria, sino que invoca a la fantasía. Es gracias a la imaginación, que las cosas ausentes (Laura, Roma), ligadas y relacionadas con el pasado, vuelven a ser evocadas por la memoria y entran en la fantasía del autor, es

decir, que mediante un efecto ilusorio son recuperadas del pasado y proyectadas –corporeizadas– en el presente. Lo mismo sucede con algunos personajes notables de la antigüedad que no aparecen descritos como sombras distantes de las que el yo se siente lejos y desconectado, sino como hombres vivos que andan entre las ruinas antiguas y que le ofrecen conversación al mismo Petrarca. La representación de Laura cambia también de la primera a la segunda parte del *Canzoniere*. En la última, Laura ya no es un recuerdo descrito con imágenes ligadas al pasado, sino que deviene un fantasma que resurge en el presente por medio de la fantasía. Un proceso muy parecido se puede detectar en la poesía de Ungaretti, de manera particular en los textos en los que vuelve a evocar a su hijo muerto. En la serie titulada «Giorno per giorno», en los primeros dieciséis fragmentos, Antonietto aparece descrito a través de imágenes petrarquistas concatenadas y un conjunto de verbos referidos al pasado, cuando, de súbito, en el último fragmento, el hijo aparece como un niño vivo que habla y trata de calmar al padre afligido y completamente sorprendido por la inesperada aparición.

Según Ungaretti, los autores posteriores aprendieron de Petrarca que la idea de Belleza reside en el pasado y puede hacerse inmortal en un proceso de rememoración al que la fantasía no es ajena. Y este concepto constituye la base de la tradición petrarquista, continua, en la literatura italiana, cuyo mayor heredero fue Leopardi.

V. Leopardi: el poeta del tiempo

En sus lecciones brasileñas, Ungaretti reconstruyó las distintas fases del influjo de Petrarca en la historia de la literatura italiana, señalando como la primera, lógicamente, la del Humanismo. Los autores humanistas tomaron de Petrarca el culto a la inmortalidad de la Belleza en las formas clásicas y la tentativa de alcanzar la armonía en el arte. En el barroco toda esa concepción se invierte y reevalúa. El artista barroco acentúa el carácter ilusorio de la felicidad, en las bellas formas reconoce, trágicamente, el fragmento y no se contenta con la búsqueda de la forma sino que tras el cuerpo busca siempre el alma creadora. Habrá entonces un sentido trágico del tiempo que lo devora todo. El mismo sentido trágico del tiempo se presenta también en la obra de Leopardi, cuya voz poética Ungaretti sentía particularmente cercana. A menudo se ha recordado que

Leopardi estaba entre los autores que Ungaretti admiraba desde la adolescencia. Esta simpatía inicial se acrecentó después de acuerdo con el aumento del interés por la obra leopardiana, que se manifestó en los años veinte, ante todo gracias a la actividad de la revista *Ronda*. Los “rondistas”, en sus propuestas neo-clasicistas, consideraban a Leopardi un modelo por su “elegante” lenguaje. Ungaretti estaba de acuerdo con ellos, pero fue mucho más allá en sus análisis: en Leopardi se reconoció a sí mismo, tal como Leopardi se había identificado en muchos aspectos con su amadísimo Petrarca. Si para Ungaretti Petrarca es “el poeta del olvido”, Leopardi bien pudiera definirse como “el poeta del tiempo”.⁷ La definición parece más que apropiada si consideramos que Leopardi ve el aspecto dinámico del tiempo, mientras Petrarca observa de manera estática, pasiva, las formas lejanas del pasado.

Ungaretti se ocupó de Leopardi cuando, ya de regreso a Italia, durante varios semestres de los años cuarenta y cincuenta impartió cursos de historia de la literatura dedicados a la obra leopardiana en la Universidad La Sapienza de Roma. (Las clases fueron publicadas en 1989 con el título *Lezioni su Giacomo Leopardi*.)⁸ Leopardi será el poeta del tiempo porque el pasado representa, como en Petrarca, un universo inocente, bello y perdido, pero ahora visto como un mundo joven cuya energía vital y cuyo valor moral tienen que ser retomados y salvados por el presente, contra la acción devastadora del tiempo, con el fin de ralentizar el envejecimiento de la sociedad y del idioma. También llora Leopardi el mito de “la desaparición” y sabe que la idea de perfección e inocencia, propia de la cultura antigua, en su originaria forma intacta, no podrá nunca más ser completamente recuperada porque todo *perece*. Por eso, con el transcurrir del tiempo, el dolor y la infelicidad humana se acrecientan. Ungaretti se refiere muchas veces a Leopardi como “hombre de

⁷ La expresión es de Felice Signoretti en su monografía titulada *Tempo e male. Ungaretti su Leopardi*, Argalía Editore, Urbino, 1977, pp. 61-78.

⁸ Al cuidado de Mario Diacono y Paola Montefoschi, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento per l'informazione e l'editoria, ahora también en id., *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, al cuidado de Paola Montefoschi, “I Meridiani” Mondadori, Milano, 2000, pp. 789-980.

pena”, expresión que emplea en «Pellegrinaggio» para definirse también a sí mismo.

Según Ungaretti, cuando Leopardi lee a Petrarca redescubre un lenguaje elegante y lejano que, debido a la distancia temporal, le parece perfecto y le embauca con la posibilidad de rejuvenecer el idioma. Pero Leopardi es consciente de que se trata de una ilusión y del hecho de que el idioma italiano solo temporalmente puede ser liberado de la prisión del tiempo. En realidad el infinito temporal no es más que la ilusión generada por las cosas finitas y en Ungaretti esa será la clave de lectura para el célebre poema de Leopardi. También el uso de la expresión “*naufragar*” en el último verso de «L’Infinito» nos remite, en la lectura de Ungaretti, a esta inmersión irónica en el tiempo infinito. El término retorna en Ungaretti, en su *Allegria di Naufragi*, donde la experiencia del naufragio nos devuelve a las dificultades del hombre del 1900 que, habiéndolo perdido todo, está sin embargo dispuesto a empezar de nuevo.

Tal vez donde Ungaretti se sintió más próximo a Leopardi fue en la comparación de la obra petrarquista con la leopardiana desde el punto de vista del olvido-memoria. Petrarca quiere hacer resurgir en la poesía aquel mundo bello del que se siente siempre más alejado y distante por efecto del olvido. Leopardi, en cambio, recurre al olvido porque quiere alejarse del mundo presente y sumergirse en lo más profundo del idioma de sus antepasados literarios, de manera que, como hemos dicho, se abandona a la ilusión de rejuvenecer el idioma de su tiempo.

La técnica de la indeterminación, que utilizaron a menudo los poetas herméticos a principios del siglo XX, acercó también a Ungaretti y Leopardi. Este último la emplea cargando las palabras, no con sentidos concretos, sino con contenidos polisémicos que durante la interpretación excitan la fantasía del lector. El mejor ejemplo de cómo Ungaretti se reconoce en Leopardi se encuentra en el hecho de que en diferentes textos críticos se refiere a él como “poeta hermético” (porque su poesía quiere revelar el misterio que se esconde dentro de las cosas), expresión empleada por muchos críticos para referirse al mismo Ungaretti.

El aspecto más importante de la herencia petrarquista, y que constituye un puente sólido entre Petrarca, Leopardi y Ungaretti, reside en su humanismo, es decir, en la fe absoluta en que las bellas formas de las obras antiguas guardan y transmiten el alma de quien las creó. A través de la

inmortalidad de la forma perfecta, se expresa el alma del autor, el cual sólo de esa única manera puede combatir los límites temporales y convertirse en inmortal: “cada acto profundamente humano (la poesía es uno de ellos) emana de la ilusión de vencer a la muerte”.⁹ El Humanismo de Petrarca significa un diálogo continuo con los autores del pasado y el respeto a los antepasados literarios. Y eso fue lo que Ungaretti hizo a lo largo de su trabajo como crítico.

[Traducción de Ada Plazzo]

⁹ Ungaretti, Giuseppe, «Commemorazione del futurismo», en id., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, *op. cit.*, p. 173.

LA INNOCÈNCIA PERDUDA DE MOHAMED SCEAB

ISABEL VIOLANTE

Giuseppe Ungaretti arriba a París el setembre de 1912 i s'allotja a l'Hotel del carrer dels Carmes, nº 5, a dos passos de la Sorbona, on viu el seu amic Mohamed Sceab, un any més gran que ell. Havien estat companys d'institut a l'escola suïssa Jacot, junts havien descobert Baudelaire i Nietzsche: "Baudelaire era el tema de grans discussions amb un dels amics que més he estimat, i a qui he dedicat la poesia que obre *Il porto sepolto*, Mohamed Scheab. Scheab¹ [...] tenia una predilecció per Baudelaire",² recorda Ungaretti seixanta anys més tard, quan ja mostra la seva preferència per Mallarmé i Leopardi, que l'ensangona i el salva a pesar de tot. Ronsejant, Sceab deixa que el seu professor d'anglès li faci la guitza amb el seu pessimisme: "Read Nietzsche, smoke a cigarette, and after prepare you to suicide".³ Els dos companys d'institut es retroben més enllà de la literatura, car freqüenten junts el cau anarquista d'Enrico Pea, anomenat La Baracca Rossa.

Instal·lant-se a París, Ungaretti madura i percep a posteriori la seva similitud i alhora la seva diferència amb Sceab: "Érem dos exiliats. Schheab estava exiliat a França, i jo a Egipte. Jo era un home lluny del seu

¹ L'ortografia del nom de Mohamed Sceab, Scheab, Schehab, varia segons els documents i la llengua; aquí hem triat conservar, menys en les citacions, la que Ungaretti va retenir en el seu poema «In Memoria».

² Giuseppe Ungaretti, «Nota», *Vita d'un Uomo. Tutte le poesie*, Mondadori "I Meridiani", Milà, 1970.

³ Carta a Prezolini, 1914.

Isabel Violante, després dels estudis literaris (Escola Normal superior del carrer d'Ulm, doctorada per la Universitat de París IV-Sorbona) ha estat nomenada *maître de conférences* d'italià a la Universitat París I Pantéon-Sorbona. Actualment treballa en les avantguardes del segle xx a França i Itàlia, i dirigeix paral·lelament diversos projectes de traducció poètica de l'italià i el portuguès al francès (Miquel-Àngel, Sanguineti, Camoës).

país, un home que no arribarà mai a arrelar enlloc. És el que li va passar a Sceab, la seva cultura no era la dels seus, ja no era l'home del seu país, del seu entorn".⁴ I mentre que Ungaretti, que prové d'Itàlia i sobretot de Florència abans de raure a París, comença a nuar relacions literàries a través dels seus amics italians, Papini i sobretot Prezzolini, i a construir-se "un país", "un entorn", Sceab en canvi s'aïlla. Així com Ungaretti multiplica els projectes, fa estudis de dret, més tard va a l'Escola del Louvre, i acaba amb una Memòria de literatura francesa, Sceab abandona a poc a poc les classes de dret, i un any després de la seva arribada a París, es limita a guanyar-se la vida com a comptable.

Sense casa, ni família, ni amors, ni amics, ni records, ni esperança, repeteix Ungaretti en un poema en francès, què ha vingut a fer a París? Desplaçat, inadaptat, exiliat, Sceab arriba fins i tot a simular tenir una identitat francesa anomenant-se d'una altra manera –*Fou Marcel / però no era francès*– probablement des de 1911, ja que Pea l'anomena "Marcello Sceab", afegint: "gràcies, Ungaretti, per haver-lo copsat en el teu cant".⁵ Ungaretti donarà testimoni de la vida i mort de Sceab, tal i com Picasso ho va fer amb el suïcidi del seu amic Casagemas.⁶ Perquè Sceab es suïcidarà als 25 anys, el 9 de setembre de 1913, al cap d'un any de ser a París, i el seu traspàs, del qual presentem l'acta conservada a l'ajuntament del districte vè, turmentarà definitivament l'home i el poeta Ungaretti:

Shehab. El nou de setembre de mil nou-cents tretze, cap a les set del matí: Mohamed Shehab, nascut a Alexandria (Egipte) el vint-i-tres de gener de mil vuit-cents vuitanta-set, comptable, fill d'Ibrahim Shehab i 'Aïcha, sense més informació, solter, ha mort al seu domicili al carrer dels Carmes n° 5. Expedida el deu de setembre de mil nou cents tretze, a les 3 de la tarda; a partir de la declaració de Marie

⁴ Giuseppe Ungaretti, Jean Amrouche, *Propos improvisés*, Gallimard, 1972, p. 43.

⁵ Enrico Pea, «Ungaretti nel 1911», citat per F. Livi, *Ungaretti, Pea e gli altri, Lettere agli amici "egiziani"*, ESI, 1988, Nàpols-Roma, p. 176.

⁶ Cf. per exemple «La mort de Casagemas», 1901, oli sobre tela, 35 x 27 cm., París, Museu Picasso.

Gendre, esposa de Rieuf, 37 anys, hostalera, amb domicili al carrer dels Carmes nº 5, i de Marie Raynal, esposa de Costerusse, 38 anys, dona de fer feines, amb domicili al passatge del Clos Brussay nº 19, les quals, segons lectura, han signat amb nosaltres, Edouard Langeron, tinent d'alcalde del districte vè de París.”⁷

L'acta de defunció detalla cruament les condicions materials de la mort i del descobriment del cos de Sceab, descrivint en llenguatge administratiu allò que tantes vegades Ungaretti evoca en la seva poesia. Perquè Sceab constituirà un *leitmotiv* al llarg de tota l'obra d'Ungaretti, i molt significativament en els poemes italians, un dels quals, «In Memoriam», poema introductor del primer recull *Il porto sepolto*, així com més tard en la suite en francès «Roman-cinéma». La doble identitat de Sceab, que tan aviat va ser “Moamed” com “Marcel”, s'emmiralla en la doble identitat lingüística del poeta que n'erigeix la tomba.

El poema «Chiaroscuro» representa un cementiri desdibuixat per la boira del nord (*Anche le tombe...*), com també «Ricordo d'Africa» on és el sol el que entela la mirada (*Il sole...*). La boira difumina els contorns del present i el passat, i en aquesta dissolució del cementiri milanès apareix l'amic (encara no designat) que Ungaretti 40 anys més tard qualifica encara de *presència*: ja que el cementiri “estava a prop de la casa on jo vivia, la presència del meu amic mort, en aquesta boira”:⁸ “Mi è venuto a...”.

En la versió de «Chiaroscuro» publicada a *Lacerba*, la història de Sceab aporta més detalls, el suïcidi (“*chi si è...*”), les innumbrables converses, el cementiri on descansa: *quando...*

No és fins algunes pàgines més enllà en *L'Allegria* que la història de Sceab, el seu nom, els seus noms, troben el seu sentit tràgic, en un poema datat “Locvizza”, el títol del qual, «In Memoria» és programàtic de tota la poesia d'Ungaretti, el qual a partir de *Sentimento del tempo* se situa en la dualitat obsessiva “innocència i memòria”.

⁷ Ajuntament del districte vè de París, registre 5D 207.

⁸ Giuseppe Ungaretti, Jean Amrouche, *op. cit.*, p. 62-63.

*Es deia
Mohamet Xeab*

*Descendent
d'emirs de nòmades
suïcida
perquè ja no tenia
Pàtria*

*Estimà França
i canvià de nom*

*Fou Marcel
però no era francès
i no sabia ja
viure
a la tenda dels seus
on hom escolta la cantilena
de l'Alcorà
prenent un cafè*

*I no sabia
desfer
el cant
del seu abandó*

*L'he acompanyat
junt amb la mestressa de l'hotel
on habitàvem
a París
al número 5 de la rue dels Carmes
passatge marcit que fa baixada*

*Reposa
al cementiri d'Ivry
suburbi on sempre*

*sembla
que sigui el dia
d'una
disgregada fira*

*I potser només jo
sé encara
que visqué⁹*

És aquest poema que l'acta de defunció il·lumina més cruament. El suïcidi aïllat, com intercalat en un sol vers, no és mencionat en l'acta del registre civil, i de fet el cos de Sceab no serà portat al dipòsit de cadàvers (els registres dels arxius de la policia no en fan cap menció). Però l'acta de defunció pot inscriure en la memòria els noms d'aquelles dones, Marie Raynal, esposa de Causterousse, la dona de fer feines que aparentment és la que descobreix el cos, i Marie Gendre, esposa de Rieuf, "la padronna dell'albergo", la qual, en el poema, acompanyen la despulla de Sceab juntament amb Ungaretti. Aquestes dues dones al capçal del fèretre, el nom de les quals ha estat retingut per un funcionari del registre civil, són les ploramorts d'una Passió que no té cap resurrecció sinó és en la poesia.

Perquè si «In Memoria» té a veure amb la forma de la tomba poètica, la tomba de Sceab està contínuament repensada, i la seva presència torna a venir talment un fantasma benevolent, ombra d'una ombra.

Els poemes en francès de la suite «PLM», amb data de 1914-1919, presenten diferents moments on el tema o l'objecte poètic podrien ser tan aviat el poeta com la seva ombra, així com els versos en tercera persona *posen doncs de costat / aquest objecte / perdut*, i que, certament, recorda el *lascia...* del poema «Girovago», però que prepara també el crit

*Ab! Voldria apagar-me
Com un fanal*

⁹ Giuseppe Ungaretti, *L'alegria*, traducció de Jordi Domènech, Edicions del Mall, Barcelona 1985, pp. 55 i 57.

*A la primera claror
Del matí*

que és l'últim poema de la secció «perfections du noir», que obre la suite «Roman-cinéma» enterament consagrada a aquest “rei del desert”, i al qual dos versos fan al·lusió en tercera persona: *es va apagar com un fanal / a la primera claror del matí* (“cap a les set del matí”, indica l'acta de defunció). Aquesta confusió d'identitats entre Ungaretti i Sceab, seguint l'exemple dels diferents cementiris, d'Alexandria, d'Ivry o de Milà, talment com un navegar entre dues llengües, contribueix a elaborar el dol personal i la identitat poètica. La omnipotència del record i de la memòria, des del títol «In Memoria» fins a versos com *el temps de comptar el temps passat // de dir-se // només queden els records*, o també *havia perdut // els seus dominis*, i per altra banda l'aspiració tossuda a un país que s'assemblaria al *paese innocente* de «Girovago», aquest espai edènic amb *alegres antílops i gessamins / dels jardins*, expliquen la dualitat entre innocència i memòria que serà l'eix vertebrador de tota la poesia i la poètica d'Ungaretti. Dualitat antitètica que retrobem en l'ambigu “anyellop” amb el qual es designa l'amic “adormit” en el poema «Calumet»:

*Conec un país
On el sol embalbeix
Fins i tot els escorpins*

*Sol allà s'ha adormit
Aquest anyellop*

*Sol no es fa estrany
Al clima
De la mort
Aquest anyellop
Exiliat
A tot arreu*

Sense casa, ni família, ni amors, ni amics, ni records, ni esperança, Sceab, *anyellop* oximòric que lluita contra el seu propi camp, ja no es reconeix

sota la “tenda familiar”, on “ell ja no sabia viure”. I aquest aixopluc d'emirs i de nòmades fa pensar en una altra tenda d'una altra obra fonamental de la poesia del segle XX : la tenda de Paul Celan. “Sense l'aixopluc d'una tenda... al descobert, [el poeta] carrega amb la seva existència i se'n va amb ella cap a la paraula, ferit per la realitat i buscant la realitat”.¹⁰ Lacerat per la guerra i la Xoà, Paul Celan, que també canvià de nom, i que també se suïcidarà a París, va ser un poeta romanès que va viure a França i va escriure en la llengua de l'enemic que havia matat els seus pares. A pesar de tot, per a Paul Celan, si el poeta viu “sense l'aixopluc d'una tenda”, tracta però, i de vegades aconsegueix, fer-se'n una. Perquè la poesia és la seva tenda: el seu cau i tot allò que voldria dreçar quan busca la realitat, allò que cristal·litza de vegades en una paraula miraculosa, com en el poema «Anabasis»: *tot allò que és visible i oïble, la paraula alliberada de la tenda: // Conjuntament*. Tenda, paraula-tenda que proporciona seguretat, que permet estar junts.

Aquesta tenda és exactament allò que mancava a Sceab, “que no sabia alliberar el cant del seu abandó”. Celan, que va ser traductor d'Ungaretti, ha sabut a vegades alliberar aquest cant : com aquest «Anabasis» que s'inicia amb una eufòria poc comuna en els esquinçaments de Celan. Ungaretti, aquell dels dos estudiants d'Alexandria que va saber alliberar el seu cant, deixarà que la presència d'aquesta ombra, de l'altre, del seu doble, l'acompanyi tota la vida i al llarg de tota la seva obra poètica, testimoni incansable del desig d'innocència i exigència de memòria.

[Traducció de Carme Miralda]

¹⁰ Paul Celan, *Le Méridien & autres proses*, traduït i anotat per Jean Launay, Seuil, París, 2002, p. 58.



MEMÒRIA D'UNA AMISTAT: PRESÈNCIA DE G. UNGARETTI EN LA POESIA BRASILEIRA

MARIA LUIZA BERWANGER DA SILVA

*D'aquella estrella a l'altra
La nit se cel·la
En generosa buida desmesura*

*D'aquella solitud d'estrella
a aquella solitud d'estrella¹*

Daquela estrela à outra: aquest és el títol de l'obra traduïda de Giuseppe Ungaretti que ens dóna l'intel·lectual brasiler Haroldo de Campos, poeta, crític literari, en un gest que mostra l'amistat, vasta i indeleble, teixida entre el brasiler i l'italià, una obra que es configura com la memòria del pas d'Ungaretti pel Brasil, en l'estada que hi va fer entre 1937 i 1942.

Arxiu vivent d'una amistat afermada, testimoni de l'efecte de ressonància del pensament ungarettià en el pensament brasiler mateix, *Daquela estrela à outra* (2004) manté intacte l'atractiu dels tròpics que experimentà el poeta estranger, expressat mitjançant el simbolisme de la llum, la llum de «Mattina», *M'il·lumino / d'immens*, versos que tan eficaçment desxifren el paisatge del Brasil contemporani, artístic i cultural. Així, cada gest del diàleg teixit i reteixit entre Ungaretti i la terra brasilera se'ns pre-

¹ Ungaretti, Giuseppe, *Fragments d'Ultimi cori per La terra promessa*.

Maria Luiza Berwanger da Silva és professora del Programa de Postgrau en Lletres de la Universitat Federal de Rio Grande do Sul. Post-Doctora per la Universitat de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, el 2009. Doctora en Literatura Comparada per aquesta mateixa Universitat. Professora visitant i associada al projecte d'investigació del Departament de Literatura Comparada de la Universitat de la Sorbona-París III. Entre altres llibres ha publicat: *Paisagens do Dom e da Troca (da reinvenção à invenção)*, Literalis, Porto Alegre, 2009; *Paisagens reinventadas – Traços franceses no Simbolismo sul-rio-grandense*, UFRGS, Porto Alegre, 1999; *Dispersos*, de Eduardo Guimarães, Libretos, Porto Alegre, 2002

senta avui com un espai lluminós que, en un joc plaent de reciprocitats, tant explícita la producció brasilera que homenatja aquest poeta italià com cartografia la pròpia obra: percebuda pel simbolisme de la transparència lluminosa, la poesia d'Ungaretti s'escriu, tot autotraduint-se, atorgant al fet nacional l'elucidació de l'ofici poètic que els nostres poetes desenvolupen, i reinventant; com si tota amistat intel·lectual estigués continguda en aquesta pràctica de copsar, de transferir i de desenvolupar, que fa palesa alhora la productivitat d'aquesta figura estrangera per a la reflexió local.

“Efecte de fractura abismal”, heus aquí la imatge amb la qual Haroldo de Campos sintetitza l'obra de l'amic intel·lectual italià, tot fixant en aquesta metàfora el projecte ungarettià d'elucidar i de mostrar el marc de la seva poètica en veu, que esdevé exemple per a la comunitat brasilera en la mesura que aporta al poeta nacional una multiplicitat de formes i de modes de l'escriptura. Vistos des d'aquest angle, els escrits crítics d'Haroldo de Campos sobre la producció ungarettiana delimiten aquesta cartografia de la paraula que, impresa sobre la pàgina en el procés mateix de fabricació, compon una matèria prismàtica fundacional on s'abeuren poetes brasilers com Murilo Mendes i José Horácio Costa. De manera explícita, en els seus versos es llegeixen empremtes de la memòria de la lectura de Giuseppe Ungaretti. Homenatjar-lo a través d'aquests dos memorables poetes brasilers equival a traduir, mitjançant aquest ventall mínim³

³ Aquest estudi es presenta com una representació exemplar, però mínima, de la memòria de Giuseppe Ungaretti al Brasil; demostra aquesta observació la referència al poeta Vinicius de Moraes en *Vita d'un Uomo* d'Ungaretti, que destaca que el camp de recerca és encara inexplorat: “*Dove? Dove? Dove?* sussurrava nella sua cantilena incessante il beduino dei miei posti d'infanzia, e con il beduino non sono forse io che si ritrova, restituito al proprio smarrirsi infantile, mentre Vinicius la riinventa? Persino la donna, ossessione, incubo che perenne lo libera, gli è subito nella fantasia, nel grido carnale soffocato dell'anima, parvenza disparita.” (*On? On? On?*, xiuxiuejava en la seva cantilena incessant el beduí dels llocs de la meva infantesa, i amb el beduí sóc jo mateix potser que em retrobo, retornat a la meva pròpia desorientació infantil, mentre que Vinicius la reinventa... Fins i tot la dona, obsessió, malson que eternament l'allibera, té un lloc en la seva fantasia, en el crit carnal ofegat de l'ànima, ombra esvaïda.) Ungaretti, Giuseppe, *Daquela estrela à outra*, trad. d'Haroldo de Campos i Aurora E. Bernardini. Editorial Ateliê, Cotia, 2004. p. 228.

de mostres de la presència d'Ungaretti en altres poetes, un efecte d'expressió infreqüent que abasta també, en el seu significat profund, no tan sols temes, motius i mites, sinó també diccions múltiples en la transparència de la llum; expressen, a la seva manera, les matrius del lirisme, ençà i enllà de les fronteres temporals i espacials quan la cerca de la llum com a cerca de la consciència autodesxifrada conviu amb allò que és nou, diferent o múltiple, "efecte de la fractura abismal", com assenyalava Haroldo de Campos referint-se a la producció de l'amic italià, i fent al·lusió, veladament, a aquella tercera mà d'Ungaretti que mediatitza la invenció en passar al pensament artístic brasiler. Versos del poema «Cants darrers per la Terra Promesa», del llibre *Il Taccuino del Vecchio (El Quadern del Vell)* d'Ungaretti, sintetitzen el conjunt de trets lliurats a la intel·ligència brasiler, i que consisteix essencialment en la consciència d'un fer poètic que exposa en la pàgina la teoria d'aquest fer mateix. Com diuen exemplarment els versos:

*D'aquella estrella a l'altra
La nit se cel·la
En generosa buida desmesura*

*D'aquella solitud d'estrella
a aquella solitud d'estrella⁴*

Amarada de la plenitud de *M'il·lumino / d'immens*, la vitalitat de la mirada tropical es projecta en altres terres tot resimbolitzant el lloc d'origen, com Murilo Mendes a la composició «Siciliana», prologada per Giuseppe Ungaretti, quan aquest darrer s'expressa:

Brasil és un país on, fins i tot avui dia, l'home viu en contrast amb la natura verge; és un d'aquells països del descobriment d'Amèrica els contrastos dels quals van contribuir a suggerir les formes barroques i que feren popular Polifem en la poesia de l'època. Polifem era la imatge –apareguda a Sicília– de la violència que mai no aconseguirà

⁴ Ungaretti, Giuseppe, *op. cit.*, p. 97.

domar la gràcia. Com es pot veure a Bahía i a Minas Gerais, el barroc és una lluita més immediata amb el gegant, més cos a cos que en altres moments de la història; però l'home encara volia mesurar-se i mesurar l'univers amb la seva mesura pròpia i encara s'adonava que en l'excés residia la catàstrofe, a la qual es podia oposar la gràcia; i alhora s'adonava que podia manifestar una vida jove, una bellesa perenne, fins i tot més enllà de la mort, un cop dominat l'horror del no-res. Amb una sorpresa encisadora, Murilo Mendes concentra en si mateix aquell moment antic de la història humana en què comprensió, emoció i sentits havien trobat el seu pur equilibri objectiu. Arriba a aquest punt travessant el seu món barroc; arriba a aquest punt amb l'angoixa que el rosega, de la mateixa manera que rosega tots els seus contemporanis.⁵

S'observa que, en la perspectiva crítica del poeta italià sobre el poeta brasiler, la lluita contra el gegant Polifem irradia un procés d'una rara invenció: celebrada, Sicília mediatitza, per a Murilo Mendes, l'arxiu de les modulacions líriques més enllà de les fronteres territorials. Vist des d'aquest angle, tot de llocs són resimbolitzats, com ara Segesta, Selimonte, Cefalu, Agrigent, Termini, Imerese, Monreale, Palerm i Siracusa, en el poema titulat «El ressò de Siracusa», en tant que veu desdoblada i condensació de la geografia de la intimitat. Un desdoblament en què allò que és nou imprimeix una certa subjectivitat plural que estabilitza la paradoxa barroca irradiada pel mite de Polifem.

Ningú no rep conscientment

El carisma de l'atzur.

*Ningú no exhaureix l'atzur i els seus enigmes.*⁶

diu aquest poeta de l'estat brasiler de Minas Gerais, simbolitzant la força de transgressió i d'equilibri extreta de la lliçó del barroc com a recerca de lucidesa en uns espais dissonants i contradictoris. L'aprenentatge de l'harmonia, aquesta és la forma teòrica, crítica i poètica manllevada de Giuseppe Ungaretti

⁵ Mendes, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Aguilar, Rio de Janeiro, 1994. p. 38.

⁶ *Ibid.* p. 569.

per Murilo Mendes en un dels seus «Murilogramas», dedicat al Mestre italià:

*Conèixer els límits del llenguatge
Confrontant les paraules transvestides.*

*Maldar, "uomo ferito", per fundar
l'èsser, avinent a la paraula.
Recompondre l'espai ocupat d'altri
i ornat en va. Refer la base.*

*Assumir la paraula refractària,
La nostra única herència i territori.⁷*

Però és en un dels seus versos escrits en llengua italiana que el caràcter d'homenatge fa l'efecte d'una plenitud sublimada: la representació d'Ungaretti, en aquest poema, com un viatger incansable, afavoreix l'evocació dels mestres Mallarmé, Góngora i William Blake, mitjancers d'una certa forma de permanència:

*Il viaggiatore no ancora stanco
vaig aver girato il mondo con le sue varianti
fantasticando sulle galassie
(lontanissime oppure centro dell'uomo?
that is the question)
portando gli emblemi della memoria
gli occhi alessandrini
sotto il colbacco nero*

*dopo aver guardato ammirato urlato ovunque
si ferma tutta la notte
e il giorno successivo
sulla dinamica delle parole*

MALLARME
GÓNGORA

⁷ *Ibid.* p 698.

WILLIAM BLAKE
MEMORIA
CRISI
CATASTROFE.

•

*Eisterà domani
la parola domani?*⁸

Així, la Itàlia brasilera d'Ungaretti s'entrellaça amb el Brasil italià de Murilo Mendes mitjançant la llum infinita, en la qual subjectivitat i llocs elucidats conviuen exemplarment, tot gestionant una força d'equilibri que reordena el contrast característic de l'estètica barroca absorbit del pensament ungarettià, força d'equilibri que, una vegada teixida, troba en el fil conductor de l'"alegria" la certesa del vagareig lliure per l'espai-llum. En conseqüència, la proximitat amb Ungaretti mostra a Murilo Mendes el projecte d'un fer lluminós, la ressonància del qual incideix en la decantació del sentiment íntim més profund i més pur.

Quan el poeta paulista José Horácio Costa recorda explícitament Ungaretti en els versos de «Satori», es fa palès que el poeta italià esdevé presència viva en la formació de la sensibilitat de l'home brasiler post-modern, per al qual el dubte d'allò que veu, sent i toca constitueix una matèria primera que el pensament ha de retraballar i retraduir en un procés continu de desxiframent.

*El problema fou haver vist
tantes reproduccions a tan poca edat.
Indrets fabulosos ara marcits,
palaus amb escalinates menjades
pels anys. Parcs, estatuàries glaçades.
Pàgines i pàgines. Munts d'objectes.
Cares de turistes apressats
que afegeixen ben poc a la banalitat.*

⁸ *Ibid.* p. 1532-1533.

*Essencial a tot l'espai. Aquesta no és pas
la meua geografia encantada. Més enllà
dels ulls i el cor salvatges
creix i avança la resultant
suposadament habitable.*

.....

*Vermelles però silencioses,
estretes i tanmateix infinites
galeries infinitesimals, intuïdes
per un doble (Escher, Piranesi)
darrere el meu cap, buides
ciutats nues amb les seves muntanyes,
o entres al Túnel Rebouças
i de sobte el dia et saluda
m'illumino d'immense al barri
de Santa Tereza. Aquesta successió
regressiva, aquests encreuaments
de races, d'idees, de doblatges,
els nostres membres units, dues
brúixoles, totes les sensacions
imantades: torço el coll
i em mossego el tors.⁹*

Com si l'exercici de desxifrar après en la poesia elucidada ungarettiana atorgués al subjecte contemporani el rebuig de la reflexió tàcita, aquella que es complau en la sorpresa de la novetat, sense, però, experimentar la sensació d'impacte. En canvi, en un gest que inclou el dubte i la recerca d'intel·ligibilitat del món i dels homes, la citació de «Mattina», en les paraules inaugurals de «Satori», legitima la matriu eficaç de l'operació artística o no artística. En altres paraules: si en Murilo Mendes els tons ungarettians operen en l'artesanía de fabricació de la veu que elucida l'Altre

⁹ Costa, Horácio. *Fracta. Antologia poética*. Perspectiva, col·l. Signos, 37, São Paulo, 2004, pp. 25-27.

tot autoelucidant-se, en José Horácio Costa la cobejada transparència de la llum transforma de manera obstinada la realitat circumdant perquè els subjectes hi experimentin aquella llibertat tan plaent del rebuig com a plenitud existencial, tan present en la dicció poètica de *L'Allegria*. Així doncs, l'empremta de l'"allegria" ungarettiana configura un cert espai de convergència amb la imatge mateixa de l'art brasiler cartografiat per l'"allegria", una l'"allegria" configurada com a sensació última estreta de les llums de la raó. Tant en Ungaretti com en els poetes brasilers citats, tota lleugeresa generada per l'alegria és sobrepassada per la lliçó del pensament que transforma per tal de desenvolupar, en un acte que es configura com a llavor d'una continuïtat i d'una permanència vives.

Vist des d'aquest angle, homenatjar avui la presència d'aquest poeta italià en la cultura i l'art brasilers és fer memòria constantment reciclada, en la mesura que es nodreix d'aquest mateix refer i resignificar-se, tot acompanyant les modulacions del pensament simbòlic i no simbòlic, ençà i enllà de demarcacions previsibles i predeterminades, per fronteres de caire geogràfic i sensible. Per tant, la presència d'Ungaretti exerceix la funció d'aquell que, amb lleugeresa i espontaneïtat, inoculara en els seus lectors la saba inesgotable del pensament, la mateixa que atorga a l'Alteritat, propera i distant alhora, l'ètica de l'intel·lectual preclar que estableix en la reciprocitat el nord del seu pensament.

Testimoni d'aquest diàleg a dues veus que s'escolten, revitalitzant els lligams d'una amistat generada pel fet literari, la dedicatòria d'Ungaretti a Haroldo de Campos, quan diu:

*Al caro Haroldo de Campos
per ricordo di
qualche momento
passato insieme
ad amari la
poesia sempre
nuova e sempre
poesia (Sant Paolo, il 12/5/1967)¹⁰*

¹⁰ Ungaretti, Giuseppe. *op. cit.*, p. 19.

troba en el poema «Transideração» d'Haroldo de Campos (Ungaretti hi parla amb Leopardi) aquest espai d'enllaç on un i altre, “ni passadors ni passants” (imatge del filòsof Jacques Derrida per configurar l'Alteritat en el món globalitzat), convergeixen en la recerca de la poesia pura com a plenitud de la memòria en constant transformació:

*Un lleó: rugint s'encén –
en la veu del lleó – Leopardi
(cel nocturn a Recanati)
virant a constel·lació:
Odi, Melisso... I el lleó
rescata un fulgor d'estrelles
caigudes, la lluna que mai no cau
i l'Óssa, espurnes enciseres.
Després, el lleó (havent donat
a Leopardi allò que li pertoca)
passa a mesurar l'infinit
o a desmesurar-lo: de la distància
d'aquella estrella (tan distant)
a la distància d'aquella estrella.¹¹*

diuen els versos de «Transideració», que el poeta brasiler dedica a Giuseppe Ungaretti, amb una veu que, en copsar l'abast immens de «Mattina», *M'illumino / d'immens*, imprimeix en la invitació a desenvolupar-se, guiat pel rastre lluminós *d'aquella estrella a l'altra*, la musicalitat de la paraula consolidada damunt la pàgina:

*Fa, nel librato paesaggio, ch'io possa
Risillabare le parole ingenue.¹²*

Imatge que tradueix el sentiment de plenitud experimentat i llegat a tots els lectors, *Risillabare* estampa la llibertat absorbida de la consciència

¹¹ Ibid. p. 194.

¹² Ibid. p. 158.

lúcida del fet poètic i guarda intacta la profunda amistat que s'establí entre Giuseppe Ungaretti i l'intel·lectual brasiler Haroldo de Campos, a semblança del diàleg teixit i entreteixit amb altres intel·lectuals brasilers i els homenatges dels quals, com la comunitat representada en aquesta publicació, inviten urgentment a desenvolupar aquesta recerca aquí només esbossada.

Condensar en aquest fil conductor de l'amistat el fil mateix de la veu que celebra la memòria de la presència indeleble d'Ungaretti en el fer poètic brasiler, significa copsar, sota la citació clara i explícita de versos d'aquest poeta italià en poetes brasilers, el retrat de cos sencer del Mestre d'Itàlia: ençà i enllà de tota rememoració explícita o implícita, tota permanència amplifica el seu valor de ressonància quan interfereix en el procés de fabricació de la paraula poètica. I és així que ho fa Ungaretti en la cartografia brasiler, i així que romandrà en la fecundació del pensament del Brasil contemporani. Dolçament, però amb una dicció forta que designa i delimita, la proximitat d'Ungaretti mostra a terra i a gent brasileres l'espai contingut entre "aquella estrella i l'altra", aquella cartografia redibuixada com a segell de la memòria d'una amistat memorable.

[Traducció de Joaquim Sala-Sanahuja]

ALS PARATGES DE «LUCCA»

FRANCESCO ARDOLINO

0. Per començar

A la segona meitat dels anys 90 vaig escriure un parell d'articles de variantística sobre alguns dels *poèmes en prose* de la secció «Prime» de *L'Allegria*. De fet, el primer, una lectura de «L'affricano a Parigi», era el resultat d'un treball de doctorat, mentre que el segon, on examinava «Ironia» i «Scoperta della donna», partia de la voluntat d'estendre la meua anàlisi a la resta d'aquelles composicions tot subratllant-ne la respectiva cohesió interna. Algunes de les consideracions que hi feia, sobretot les més generals, encara em semblen vàlides –si més no com a elements bàsics per treballar-hi– i les resumiré ara com a punts de partida per a una aproximació al text ungarettià més complicat d'aquest subgrup, això és, «Lucca».

La primera idea és que hi hagi una línia que diferencia els quatre textos citats dels altres poemes de la secció. «Ritorno» i «Preghiera» –que, respectivament, obren i tanquen la secció– ens en podrien fer dubtar pel seu aspecte gràfic, mentre que «Un sogno solito» –que n'ocupa el centre– és un poema de quatre versos i, fins i tot des del títol, presenta una bipolaritat de formes gramaticals que responen a l'absència d'un verb conjugat

Francesco Ardolino. És doctor en Filologia Catalana i Professor Agregat de Filologia Italiana a la Universitat de Barcelona. Ha escrit nombrosos assaigs sobre les literatures catalana i italiana contemporànies. Entre els seus treballs, destaquen els llibres *La solitud de la paraula. Estudi sobre l'obra narrativa de Jordi Sarsanedas* (Barcelona, 2004 – Premi Crítica «Serra d'Or» 2005) i *Entre el dogma i l'beretgia. Les influències de Dante en l'obra de Joan Maragall* (Barcelona 2006 – Premi Fundació Joan Maragall 2004 i Premi Crítica Serra d'Or 2007). Ha traduït a l'italià molts textos d'escriptors catalans, ha estat coeditor de la polèmica antologia poètica *Imparables* (2004) i editor del volum *Ten Dragons. The latest Sant Jordi Prizes* (2007). Ha tingut cura les edicions catalanes d'alguns clàssics italians del segle xx i la primera versió integral al català de la *Descripció del món* de Marco Polo. És director de la revista *Haidé. Estudis maragallians* i membre del Consell de Redacció de *Caràcters*. Forma part de l'equip encarregat de l'edició crítica de les *Obres completes* de Joan Maragall.

i que anticipen la coda musical del darrer vers, el qual, distanciat per una línia en blanc, reforça la fugacitat de les imatges anteriors. Si aquest text denuncia formalment la seva pertinença al mateix univers de la resta de *L'Allegria*, «Ritorno» i «Preghiera», de fet, no se'n distancien gaire, excepte en l'ús d'uns versos una mica més llargs (a més, en el cas de «Ritorno», l'interlineat més ampli remet fins i tot visualment a «Ricordo d'Affrica» de la secció «Ultime»). Tanmateix, en contra del que passa en els quatre *poèmes en prose*, no es produeix, en aquestes dues composicions, cap continuació del vers més enllà dels seus límits “naturals” i és respectada estrictament la llei de l'absència del punt ferm.¹

A més a més, notava que les variants evidenciaven dos tipus de canvis constants. El primer, que corresponia a un allunyament progressiu d'una certa agressivitat verbal; i un segon, que em semblava que coincidia amb un doble moviment interior durant la fase de l'escriptura: abans, una tendència a la generalització que esborrava la presència d'indícis concrets de les redaccions primerenques; i, després, la recuperació “exemplar” d'alguns d'aquests elements.

1. Tres preliminars a «Lucca»

Per introduir la meva aproximació variantística del poema, he escollit tres interpretacions, distanciades en el temps, que donen un marc interpretatiu força ample i satisfactori. Així, doncs, faig referència, *in primis*, a Luciano Rebay, qui va descobrir l'*avant-text* del poema en una carta que Ungaretti va enviar a Soffici, de Lucca estant, el 13 d'agost de 1919 (i en un altre escrit sense data que va trobar entre el material de Papini).² Altrament, l'estudiós també posava a col·lació «La Jolie Rousse» –text dedicat a Jacqueline Korb– dels *Calligrammes*, tot assenyalant com la part

¹ Livorni ja ha assenyalat que aquests “poemets en prosa [...] defugen la definició de fragments en sentit estricte” (“poemetti in prosa [...] sfuggono alla definizione di frammento in senso stretto”), tal com la que va oferir el mateix Ungaretti a «Difficoltà della prosa»; vg. Ernesto Livorni, *Avanguardia e tradizione. Ezra Pound e Giuseppe Ungaretti*, Le Lettere, Florència, 1998, p. 133 i passim.

² Vg. Luciano Rebay, *Le origini della poesia di Ungaretti*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1962, p. 99-100 i passim.

final de la composició ungarettiana es juxtaposava al començament del poema d'Apollinaire.

Anys més tard, Ossola va treballar amb aquestes dades i les va emprar per remarcar les transformacions que la prosa ungarettiana fa dels versos d'Apollinaire, en ressaltar la *variatio* amb què “a la parella ‘ancien-nouveau’, el poeta substitueix el binomi ‘passato-avvenire’, paral·lel respecte a la imatge i a la semàntica”.³

Una nova *mise au point* de la qüestió la va realitzar Luigi Paglia. En un volum que conté unes anàlisis minucioses de cada poema de *L'Allegria*, el crític assenyala els dos *flashbacks* essencials de la primera part del text: un que correspon a l'*incipit*, de tipus “evocatiu”, i un altre, de tipus “memorial” on els interlocutors del subjecte projecten en el present el temps pretèrit de “Califòrnia”. Aquest joc de remissions i d'emmirallaments es resol amb un tercer *flashback*, que representa, segons Paglia, “el motiu del retorn als orígens”.⁴

2. Lectura de «Lucca»

Testimonis impresos: V19, S23, SL, AL31, AL36⁵

1 *A casa mia, in Egitto, dopo cena, recitato il rosario, mia madre ci parlava di questi posti.*

2 *La mia infanzia ne fu tutta meravigliata.*

3 *La città ha un traffico timorato e fanatico.*

4 *In queste mura non ci si sta che di passaggio.*

5 *Qui la metà è partire.*

6 *Mi sono seduto al fresco sulla porta dell'osteria con della gente che mi parla di California come d'un suo potere.*

³ (Alla coppia “ancien-nouveau” il poeta sostituisce il binomio, parallelo nell'immagine e nella semantica, “passato-avvenire”); Carlo Ossola, *Giuseppe Ungaretti*, Murcia, Milà, 1982 [1975], p. 27.

⁴ (Il motivo del ritorno alle origini); Luigi Paglia, *L'urlo e lo stupore. Lettura di Ungaretti. «L'Allegria»*, Le Monnier, Florència, 2003, pàgs. 180-182.

⁵ Llegendes: V19 = *Allegria di Naufragi*, Vallecchi, Florència, 1919; S23 = *Il Porto Sepolto, poesie di Giuseppe Ungaretti*, Stamperia Apuana, La Spezia, 1923; SL = *Il Selvaggio*, 31 de juliol de 1931;

- 7 *Mi scopro con terrore nei connotati di queste persone.*
- 8 *Ora lo sento scorrere caldo nelle mie vene, il sangue dei morti.*
- 9 *Ho preso anch'io una zappa.*
- 10 *Nelle cosce fumanti della terra mi scopro a ridere.*
- 11 *Addio desideri, nostalgie.*
- 12 *So di passato e d'avvenire quanto un uomo può saperne.*
- 13 *Conosco ormai il mio destino, e la mia origine.*
- 14 *Non mi rimane più nulla da profanare, nulla da sognare.*
- 15 *Ho goduto di tutto, e sofferto.*
- 16 *Non mi rimane che rassegnarmi a morire.*
- 17 *Alleverò dunque tranquillamente una prole.*
- 18 *Quando un appetito maligno mi spingeva negli amori mortali, lodavo la vita.*
- 19 *Ora che considero, anch'io, l'amore come una garanzia della specie, ho in vista la morte.*

1-2: V19,S23, SL, AL31: *questi posti. La mia infanzia [...]/*
3-5: V19: *La città è circondata da un muraglione tanto pesante che gli alberoni, i quali l'incoronano, prendono una leggerezza inverosimile. La città, come le catacombe, ha un traffico timorato e fanatico. In queste mura non ci si sta che di passaggio. Qui la meta è partire./* S23, AL31: *La città ha un traffico timorato e fanatico. In queste mura non ci si sta che di passaggio. Qui la meta è partire.*

AL31 = *L'Allegria*, Preda, Milà, 1931; AL36 = *L'Allegria*, Novissima, Roma, 1936. Les lliçons que han editat Francesca Corvi i Giulia Radin són extrems del volum dels «Meridiani»: Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo*, a cura de C. Ossola, Mondadori, Milà, 2009. Al catàleg cal afegir cU, un mecanoscrit amb variants autògrafes, versió intermèdia entre S23 i SL, la lliçó de la qual procedeix de l'edició crítica de Cristina Maggi Romano: Giuseppe Ungaretti, *L'Allegria*, Milà, Fondazione Alberto e Arnoldo Mondadori, 1982. Tanmateix, el prendré en consideració només en un cas. Intento simplificar com més possible millor la transcripció de les variants; per això no assenyalo explícitament el canvi d'interlineat de S23 on, després d'un punt i a part, hi ha sempre una ratlla en blanc, ni transcriu les transformacions paratextuals (dedicatoria, data, etc.) que es van anar produint.

Les primeres quatre línies no han sofert cap canvi substancial, però les separacions després del punt ferm n'han reforçat alguns aspectes bàsics. Primer de tot, cal observar els començaments de cadascuna d'aquestes cinc frases: “A casa mia, in Egitto”, “La mia infanzia”, “La città”, “In queste mura”, “Qui”. La successió deixa veure el moviment espacial i temporal que s'ha anat produint en aquesta mena de *nostos* que, des d'Egipte, reconduïx el subjecte a la ciutat del títol, el nom de la qual no apareix mai dins el text. La tensió es genera entre els dos extrems de la primera frase, “A casa mia in Egitto”, vs. “di quéSTI póSTI”, on l'aspror de l'homoteuton i la clàusula trocaica que he posat en evidència reforcen l'aïllament de la frase i també el contrast amb l'*incipit*. Així, Lucca es projecta dins l'imaginari del marrec i es presenta com “La città” per antonomàsia; després el clímax dels deíctics produeix un *in crescendo*: “In queste mura” recupera la fórmula “*questi posti*” i repeteix, tot i que reconec que la referència és molt feble, l'oposició amb “in Egitto”; finalment, el “qui” imposa una afirmació apodíctica que insisteix en la idea d'un viatge marcat pel destí i on la presència del rosari permet pensar en el ressò d'una fórmula litúrgica: *In exitu Israel de Aegypto*.

Aquest resultat s'ha obtingut a través de la progressiva eliminació de tota mena de descripció innecessària. Si a la versió de V19 la representació de la ciutat ens podia recordar un quadre de conjunt visionari *à la manière de Campana* (penso en l'incipit de «La nit» o fins i tot en el de «Faenza», on s'esdevé el fenomen contrari, atès que en aquest cas és la torre que gairebé oculta la primera imatge de la ciutat), Ungaretti ha volgut esborrar qualsevol traça de *Baedeker*, encara que fos de tall expressionista.

Tanmateix, posaré l'èmfasi en un aspecte semàntic i mètric alhora que es troba a la meitat de la primera frase. La pregunta és: què hi fan aquells dos sintagmes temporals consecutius, “dopo cena” i “recitato il rosario”? Crec que l'explicació és doble. D'una banda, la intimitat de l'acte litúrgic s'integra en l'atmosfera mística que envolta inicialment la ciutat; de l'altra, el ritme sil·làbic reforça el compàs de la lletania amb una seqüència “septenari + quaternari + septenari” (segons el sistema mètric italià) on, cap a la dreta o cap a l'esquerra, es pot generar un endecasíl·lab. Sense comptar que *mia madre ci parlava* també és un altre septenari.

6 *Mi sono seduto al fresco sulla porta dell'osteria con della gente che mi parla di California come d'un suo podere.*

7 *Mi scopro con terrore nei connotati di queste persone.*

8 *Ora lo sento scorrere caldo nelle mie vene, il sangue dei morti.*

9 *Ho preso anch'io una zappa.*

10 *Nelle cosce fumanti della terra mi scopro a ridere.*

6: V19: *Mi sono seduto al fresco, sulla porta dell'osteria, con della gente che mi parla di California e di Patagonia, come di un suo podere.* / S23: [...] *di California, come di un suo podere.* /

7-8: V19, S23, AL31: *Ora lo sento scorrere, caldo nelle mie vene, il sangue dei miei morti.* / AL36: [...] *scorrere caldo* [...] /

9: V19, S23: *Ho preso una falce, e con il grano mi son dato al sole.* / SL: *Ho preso anch'io una zappa.* / AL31: [...] *zappa;* /

10: V19 *Le coscie delle donne in fermento, mi soffocano; e sono cascato nell'odor forte della mia terra, avvinghiato come una belva.* / *Non so più se una di queste pesche, che pesano agli alberi, o le tua labbra, ho divorato.* / S23 *Cosce di donne in fermento, mi soffocano.* / *E sono cascato [...]* / *Ho divorato le tue labbra, o una di queste pèsche che pesano agli alberi?* / SL, AL31 *Nelle cosce fumanti della terra, mi scopro a ridere.* /

Si Califòrnia i Patagònia formen, dins el text, un desdoblament sinonímic, la seva *reductio ad unum* ens fa pensar en una reminiscència leopardiana (això és, *le vaste californie selve* de l'«Inno ai Patriarchi»). Tanmateix, aquí el sentit és exactament al revés: no es tracta pas de la “beata prole” autòctona, ni dels seus habitants que, en *Zib*. 2712 (nota del 21 de maig de 1823), són caracteritzats per ser “sapientissimi” ja que “non conosco il pensare”; sinó que és l'actitud, passada a través d'un sedàs irònic (però com definir-la?: arrogant?, inculca?, possessiva?), dels emigrants que han tornat a Lucca. La frase següent no m'interessa tant per la posició de la coma, sinó per tornar, només per un instant, al text de la carta a

Soffici/Papini. “Ecco Lucca; calda, crudele, serrata, e verde”. Ha desaparegut per sempre el deíctic més fort de tota la llengua italiana, el representant per excel·lència del gest ostensiu; ha desaparegut el nom de la ciutat; han desaparegut tres dels quatre adjectius en seqüència: només el mot “calda” ha sobreviscut, canviant de gènere, en una frase-sentència que, en aquesta part, equilibra, amb la paraula inicial, la dialèctica temporal dels verbs (passat/present) i subratlla l’erecció del jo poètic, si bé renunciant a un dels dos adjectius personals (v. 5: “mi”, “mi”; v. 6 “mi”; v. 7: “mie”; v. 8: “io”; v. 9 “mi”). Enmig de tots aquests retorns dels subjectes, hi ha dos elements que sobresurten. El primer és la reiteració de l’expressió “mi scopro”, que apareix tan sols el 1931, quan “le cosce” ja han perdut el seu referent femení, el riure fa de contrapunt al “terrore” de l’agnició anterior i la poesia adquireix una perspectiva tel·lúrica amb una estratègia semblant a la que el poeta fa servir a «Scoperta della donna» —que és el poema següent del recull a partir d’AL31. El segon és la fórmula “anch’io”, que ara només reforça la projecció egocèntrica, però que trobarem de nou, ressaltada en cursiva, a la darrera frase del poema. Que consti, però, que en cU encara es mantenia la fórmula inicial de la “falce”, i fins i tot l’autor allargava la frase amb la regularització de la còpula (“mi sono dato”).

11 *Addio desideri, nostalgia.*

12 *So di passato e d’avvenire quanto un uomo può saperne.*

13 *Conosco ormai il mio destino, e la mia origine.*

14 *Non mi rimane più nulla da profanare, nulla da sognare.*

15 *Ho goduto di tutto, e sofferto.*

16 *Non mi rimane che rassegnarmi a morire.*

17 *Alleverò dunque tranquillamente una prole.*

11: V19: *Addio, desideri e nostalgia!* / S23: *E s’acquetarono, le nostalgia e i desideri.* / SL, AL31: *Addio desideri e nostalgia.* /

12: V19: *So di passato e d’avvenire, quanto a un uomo è dato di saperne.* / *Non mi rimane più d’ignoto neanche la mia origine e il mio destino.* / S23: [Ø] / *Conosco ormai il mio destino, e la mia origine.* / SL, AL31: *So di passato e d’avvenire, quanto un uomo può saperne.* / *Conosco ormai il mio destino, e la mia origine.* /

13: V19: *Non mi rimane più nulla da profanare o da lamentare.* / S23: [Ø] / SL, AL31: [...] *profanare, né da sognare.* /

14-17: V19: *Di tutto ho goduto e sofferto; e non mi rimane che di rassegnarmi alla morte.* / *Che è allevare tranquillamente un figliolo.* / S23: *Converrebbe ormai, forse, allevando un figliolo, prepararsi a morire.* // SL, AL 31: *Di tutto ho goduto e sofferto; e non mi rimane che rassegnarmi a morire.* / *Che è allevare tranquillamente una prole.* /

El futur que obre la frase 17 condensa, paradoxalment, la castració de l'esperança que domina tota aquesta part de la composició: la resignació a la mort que, en les versions immediatament anteriors, trobava suport en una frase declarativa (“Che è”) i que, passant per una relació causal (el gerundi “allevando” de S23), finalment s’ha convertit en una consideració lògica, amb la inserció de la conjunció de sabor cartesià “dunque”. Tanmateix, el centre d’aquests fragments és ocupat pels dos verbs de coneixement, on el “saber” ocupa l’espai del pretèrit i també del futur, i es duplica en la forma d’infinitiu al final de la sentència, mentre que el “conèixer” la repeteix i la modifica lleugerament amb un valor negatiu mitjançant l’adverbi “ormai”. Aquí Ungaretti posa en acció aquell mecanisme de recuperació que havia subratllat al principi com una de les seves instàncies generals: la frase de V19 (“So di passato...”) és eliminada en la redacció següent (SL) per “Conosco ormai...”. Successivament, és recuperada, mentre que la resta de les declaracions al voltant van perdent a poc a poc l’aura negra que les marcava.

18 *Quando un appetito maligno mi spingeva negli amori mortali, lodavo la vita.*

19 *Ora che considero, anch’io, l’amore come una garanzia della specie, ho in vista la morte.*

18-19: V19: *Quando un appetito maligno mi spingeva negli amori per annientarmi, lodavo la vita; ma ora che considero, anch’io, l’amore come una garanzia della specie, ho in vista la morte.* / *E così discorrendo, mi sono allontanato* S23:[Ø] SL, AL31: *Quando un appetito maligno mi spingeva negli amori mortali, lodavo la vita; ma ora che*

considero, anch'io, l'amore come una garanzia della specie, ho in vista la morte.

Hi ha, en V19, un doble espai en blanc que ressalta el vers final. La seva amputació implica, malgrat tot, un cert marge per a l'esperança. Les dues frases llargues assumeixen un aspecte molt prosaic, com si fos una consideració de natura filosòfica que l'expressió en cursiva tendeix a reforçar. El centre ideològic gira entorn a l'eix amor/mort amb un quiasme ben marcat: l'oposició "amori mortali" vs. "vita" en la frase 18 correspon a "l'amore" vs. "la morte" en la 19. Dic 'oposició', i potser la terminologia és inadequada, perquè aquí, més que d'un contrast dialèctic, hauríem de parlar d'una seqüència lògica, temporal i ineluctable. Tanmateix, cal notar que, amb el sintagma "un appetito maligno", aflora un judici moral que deixa caure una ombra de dubte sobre les voluntats reals del jo. I ens porta a formular un altre cop la pregunta: per què "*anch'io*"? La rendició de l'individu a les pautes de la societat no és conseqüent a un credo en la seva assimilació a la comunitat i el darrer vers sembla generar un hiat que ens porta a una relectura de tota la composició.

4. ÈxPLICIT

Insisteixo en el caràcter ambigu d'allò que, a primera, sembla una palinòdia del subjecte. Pocs anys després, Eliot, a «Death by Water» (*The Waste Land*) invocarà un tu piadós perquè reconegui, després de la mort, la similitud amb l'home ofegat: *Consider Phlebas, who was once handsome and tall as you*. Ungaretti sembla fer exactament el contrari, perquè la seva cursiva té dues funcions diferents respecte als dos mots: si la del jo és sincera, la de l'«anche» fa pudor de negació freudiana. O, millor dit, de reticència petrarquista. Penso en el primer sonet del *Cançoner*, en un poeta que, en mirar el seu passat abans de la "conversió", diu *quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono* (recordem que "in parte" assenyalava la relativitat de la *mutatio animi*) i que acaba amb l'afirmació *che quanto piace al mondo è breve sogno*, on el ritme iàmbic és massa frenètic per no donar la impressió d'una recança que taca una renúncia declarada. Ungaretti confegeix unes tensions semblans en un text que és poesia accentuada, *poème en prose* i aforisme alhora, amb una barreja que sembla anticipar la

implosió. Finalment, el poeta ens explicarà el significat de la paraula «Prime» amb què va intítular la secció: el que ens queda per saber és per què, tret de provatures poc significatives, no ha portat mai endavant un subgènere que havia perfeccionat i personalitzat d'una manera esfereïdora.

LA POESÍA MODERNA EN UNGARETTI: TRADUCIR MÁQUINA Y MISTERIO

DELFINA MUSCHIETTI

En los ensayos de *Ragioni d'una poesia*, Ungaretti proporciona algunas claves para pensar la poesía moderna. Señala un camino de experimentación y cambio que no hace sino regresar, tomar de la tradición los elementos necesarios para transformar la poesía. Como nos decía Benjamin, trabajar “con las fuerzas revolucionarias de lo arcaico.” El punto de partida será, luego del paso de Nietzsche, reconciliar la verdad con el misterio. Y en ese cruce, nos dice, la primera preocupación será recuperar el ritmo, la importancia de la forma. Allí el poeta moderno logra tal intensidad y tal silencio que el verso ha perdido ya su polvo anquilosado. Así el poeta vuelve a sentir en el verso el latido, la respiración contenida, la naturaleza.

Nuestra experiencia histórica, sin embargo, nos liga ineludiblemente a la *máquina*. Por algo los filósofos postmetafísicos y teóricos de nuestro tiempo no han podido dejar de considerarla de manera central en sus propuestas, desde Deleuze a Derrida, y antes en Freud y Lacan. Pero tampoco los poetas pudieron dejarla de lado. Ungaretti explica que máquina y memoria, ritmo y misterio van unidos. La máquina ha llamado la atención del poeta porque encierra en sí un ritmo. Esto es el desarrollo de una medida que el hombre ha tomado del misterio de la naturaleza. La máquina es el resultado de un esfuerzo coordinado, no es materia caótica. El poeta aprende a poner en movimiento las artes delicadas, la leve inmaterialidad de una máquina suprema. Escuchar en

Delfina Muschietti. Poeta, crítica, traductora y profesora de la Universidad de Buenos Aires, donde dirige el programa “Poesía y Traducción”. Ha sido distinguida con las becas Fundación Antorchas, Simon Guggenheim Foundation of New York, y Alban de la UE. Entre sus libros de poesía se cuentan *El Rojo Uccello*, *Enero*, y *Amnesia*. Como traductora destacan sus versiones de Pier Paolo Pasolini, Alda Merini, Sylvia Plath y Emily Dickinson.

el propio ritmo, el ritmo de la música de las almas. Era el regreso a un sentido agudo de la naturaleza y al mismo tiempo al génesis de la memoria, buscando sus huellas dentro de nosotros mismos, en el conocimiento de sí. Es allí donde naturaleza e historia se funden, porque a través de la respiración del poeta un soplo universal se sucede. Es que en el ámbito de la subjetividad, el poema sólo propone movimientos y pasajes constantes.

La lectura del filósofo Alain Badiou nos aporta otra terminología interesante: para Badiou el poema es una *máquina de hacer pensar*. Así, Ungaretti y Badiou coinciden en la misma terminología usada por los filósofos postmetafísicos y por los grandes poetas del siglo XX y los grandes iniciadores de fines del siglo XIX (Dickinson, Rimbaud, Mallarmé). El término *máquina* nos presenta la impersonalidad que resuelve lo individual en lo universal, enigma e historia, que rebasa cualquier figura biográfica de autor, y es propia de toda la gran poesía moderna.

Del otro lado, nosotros como traductores debemos aprehender el mapa rítmico que esa máquina impersonal destila, concientes de que “impersonal” no significa estar fuera de la pasión, el alma o la respiración del que escribe y del que lee-traduce. Tampoco se trata de traducir para la figura biográfica de un lector que compraría, por ejemplo, la eventual traducción. No se trata de trabajar para un *mercado*. La traducción debe ser como una carta lanzada al viento, con el objetivo de mantener en suspenso el anclaje de la poesía en un lector particular. Walter Benjamin coincide con Emily Dickinson: la literatura (y en especial la poesía) no se escribe para un lector, aunque en su forma esté la tensión de la espera de ese lector. Como la traducción, agregamos, que sólo debe probar el intento de reproducir en otra lengua el mapa rítmico, sonoro-gráfico-abstracto tomado del original, como un eco de su respiración, suspendido fantasma en la lectura.

Coincide el formalista ruso Tinianov con su semántica imaginaria que desprende en el poema “indicios fluctuantes” o *suspendidos*: el ritmo-repetición impone una fuerza asimilativa que compone “tonos” y “matizaciones”, desde las insistencias del sonido y el silencio (grafemas y espacio en blanco), hasta las manchas de color y las del campo semántico. Tinianov nos dice así que el poema tensa el lenguaje hacia la música y la pintura, la abstracción suspendida en el detalle concreto. El misterio del

que habla Ungaretti debe seguir siendo misterio, la máquina de pensar debe continuar funcionando por sí sola, impersonal e inmanente, aunque alojada en una nueva lengua. El misterio llama desde el poema y debe ser pensado.

Apparatus en Dickinson y *aparato* en Valéry, *partitura* en Mallarmé y Lacan, *máquina de ritmo y misterio* en Ungaretti, el *yo-es-otro* en Rimbaud, la *máquina de hacer pensar* en Badiou, *super-oído y pre-cantation* en Emerson, *matemáticos efectos de Belleza-elevadores del alma* en Poe, *el hacer-hacer* en Nietzsche, son terminologías coincidentes que hablan del estallido del sujeto-individuo-autor en la poesía, en ese pasaje que va de la potencia virtual en el campo de inmanencia a la actualización en el poema, en su *quantum* formal. Este reúne pinceladas de experiencia individual (que Poe califica con acierto como *homeliness*,¹ y clasifica como *Passion* y *Truth*, Pasión y Verdad, ligados al corazón y al intelecto del individuo, respectivamente) combinadas con intensos efectos de abstracción; tal como Poe señala: “as do discords in music, by contrast”. Allí donde lo individual se disuelve; y cuyo efecto es la elevación del alma, suspendida en una ventana abierta al infinito. Los poetas, los de súper-oído, lo declaran: ellos no *saben* lo que están haciendo cuando escriben lo que escriben, el efecto mayor producido por rimas, aliteraciones y repeticiones, tonos y semitonos, los sobrepasa, y de allí la extrañeza que sus propios textos les producen, tal como afirman Artaud, Rilke o Valéry. La poeta italiana Alda Merini dice que “para eso están los críticos”: para leer el *destilado prosódico*, podríamos agregar, con palabras de Derrida, que emana del *mapa rítmico* en su potencia suspendida. La poesía es siempre extranjera y misteriosa, así debe la traducción perseguir eso mismo que se fuga mientras llega.

Ungaretti confirma en su ensayo que técnica y sustancia se fusionan en la poesía moderna en una síntesis fulgurante “que tiende a volver visible y a encender en un relámpago toda la memoria humana”. Es lo

¹ **homeliness (n.)** mid-14c., from **homely** + **-ness**. Originally “meekness, gentleness,” also “familiarity, intimacy; friendliness;” sense degenerated by c.1400 to “want of refinement in manners, coarseness, presumptuousness.”

que logran sus versos, independizándose del contexto global de cada poema, como sucede con todo gran poeta, funcionando como estrellas de una constelación que deriva al infinito. Cuando dice

*Pero si me miras con piedad,
Y me hablas, resuena una música,
Olvido que la herida quema.*

todos los amantes de la tierra y todas las heridas quemantes en el fondo del alma se hacen presentes para el lector, el que seguro también ha de encontrar en los ojos y en la palabra de la amada, la salvación, la piedad y la cura.



TRADUCCIONS

PRESENTACIÓ

RENATO CORPACI

Giuseppe Ungaretti neix el 10 de febrer de 1888 a Alexandria, Egipte, en el si d'una família provinent de la ciutat italiana de Lucca i traslladada a l'Àfrica per treballar en la construcció del canal de Suez. El poeta tan sols tenia dos anys quan va patir el primer dol familiar: la mort del pare. El període egipci deixa a la ment de l'escriptor records exòtics, units a experiències de joventut amb amistats consolidades com la que va tenir amb el seu compatriota Enrico Pea, fundador del cercle anàrquic la *Baracca rossa*.

El 1912 Ungaretti marxa a París. Allà estudia dos anys a la Sorbona i segueix les classes de filosofia de Bergson, però no se'n llicencia. Freqüenta els ambient d'avantguarda on entra en contacte amb Apollinaire, Picasso, Braque i amb els italians De Chirico, Modigliani, Soffici, Papini, Palazzeschi, Marinetti i Boccioni.

Torna a Itàlia el 1914, obté el certificat d'aptitud per a l'ensenyament de llengua francesa i treballa a Milà. Aquest és el període en què inicia la seva activitat poètica. En esclatar la guerra, hi intervé allistant-se com a voluntari i l'envien a combatre al front de Kras. Aquesta experiència de trinxera empeny Ungaretti a una profunda reflexió sobre l'efímera condició humana i sobre el valor de la germanor entre els homes: l'home present a la seva fragilitat. Neix, doncs, enmig dels morts el seu primer recull (*El port sepultat*, 1916): "en el meu silenci he escrit cartes plenes d'amor".

Del 1918 al 1921 viu a París, treballa a l'ambaixada italiana i és corresponsal del diari feixista *Popolo d'Italia*. Durant la seva estada a França es casa amb Jeanne Dupoix i publica a l'editorial Vallecchi la primera edició de *l'Alegria dels naufrags* (1919). El nom del recull indica la joia d'aquells que han sobreviscut a la tempesta i que, havent vist la mort propera, saben apreciar la vida: "I de seguida reprèn el viatge, com després del naufragi, un supervivent llop de mar". Ungaretti és, doncs, el poeta de les emocions intenses que demanen una exposició immediata jugada per l'ús d'analogies i la ruptura de les regles mètriques tradicionals. Anul·la la puntuació i la disposició de la paraula en l'espai en blanc del full adquireix una importància cabdal que contribueix a portar el ritme del discurs poètic. Cada paraula conté un concepte, per això l'autor fa una bona tria del lèxic, que amb la seva simplicitat aconsegueix reflectir amb

plenitud tota l'amargor i el dolor de la seva primera producció.

A causa de les precàries condicions econòmiques, el 1923 es trasllada a Roma, a Marino, i treballa al Ministeri d'Afers Exteriors. El 1925, Ungaretti firma el Manifest dels intel·lectuals feixistes.

El 1931 veu la llum l'edició definitiva de *L'alegria*, el volum publicat originàriament el 1916 amb el títol *El port sepultat*, posteriorment el 1919 amb el títol *Alegria de naufrags* i novament el 1923 amb el pròleg de Benito Mussolini.

El recull *Sentiment del temps*, datat el 1933, marca l'inici de l'apropament a la fe religiosa, que per a l'escriptor representa l'últim pretext de l'home perdut davant de les angoixes existencials i del dolor de la mort. La recuperació fideïsta de l'escriptor suposa la represa d'una mètrica més tradicional amb l'ús de l'hendecasil·lab i de l'heptasil·lab.

Després d'un període de treball com a corresponsal de la *Gazzetta del Popolo*, que el compromet a diversos viatges a l'estranger, el 1939 és reclamat a Brasil per ensenyar literatura italiana a la Universitat de Sao Paulo. Durant l'estada a Amèrica, el poeta, que en pocs anys havia vist la mort de la mare i del germà, és ara colpejat per un dol molt més intens: la mort del fill de nou anys. A aquest tràgic esdeveniment estan dedicats molts dels versos recollits en la primera part de *El dolor*, en el qual l'home ungarettià lluita per conservar la fe davant dels inescrutables dissenys divins: "En el cel busco el teu rostre feliç, i els meus ulls no veuen res més fins que també aquests vulgui tancar Déu..."

El 1942, a causa del conflicte mundial, torna a Itàlia. Allà li atorguen el títol d'Acadèmic d'Itàlia i la Càtedra de Literatura Italiana Moderna i Contemporània a la Universitat de Roma. Quan la guerra s'acaba, després d'un seguit de dificultats legals per la seva col·laboració amb el règim feixista, es confirma com a professor universitari i l'editorial Mondadori comença a publicar les seves poesies: *El dolor* (1947), *La Terra promesa* (1961) i *Vida d'un home* (1969). Aquest últim recull inclou tota la seva producció poètica, fins i tot els seus assajos crítics i les seves traduccions de Góngora, Mallarmé i Blake. Ungaretti conclou així la seva obra literària un any abans de la seva mort.

Amb l'autorització de Renato Corpaci –Italiablibri.net–

[Traducció de Gemma Cols]

EL RELÁMPAGO DE LA BOCA

Millares de hombres antes que yo,
Y aún más que yo cargados de años,
Mortalmente heridos
El relámpago de una boca.
Esto no es motivo
Que pueda atenuar el sufrir.
Pero si me miras con piedad,
Y me hablas, resuena una música,
Olvido que la herida quema.

(Diálogo)

IL LAMPO DELLA BOCCA

Migliaia d'uomini prima di me, / Ed anche più di me carichi d'anni, /
Mortalmente ferì / Il lampo d'una bocca. / Questo non è motivo / Che attenerà
il soffrire. / Ma se mi guardi con pietà, / E mi parli, si diffonde una musica, /
Dimentico che brucia la ferita.

(Dialogo)

SOLILOQUIO

Enero-febrero 1969

I

Buscada en mí por tanto tiempo,
No te encontraba nunca,
Después universo y vivir
En ti se me revelaron.

Ese día fui feliz,
Pero el júbilo del corazón
Tembloroso me advertía
Que nunca estaba yo satisfecho.

Fue un desvanecerme breve,
Ya dedos tuyos de sueño
Vértice de piedad,
Me acarician los ojos.

Dabas entonces solícita
Esa quietud infinita
Que luego de amar llega
A quien ha gozado la furia.

SOLILOQUIO

Gennaio-Febraio 1969

I

Cercata in me ti ho a lungo, / Non ti trovavo mai, / Poi universo a vivere / In te
mi si svelarono.

Quel giorno fui felice, / Ma il giubilo del cuore / Trepido mi avvertiva / Che non
ero mai sazio.

Fu uno smarrirmi breve, / Già dita tue di sonno, / Apice di pietà, / Mi accarezzano
agli occhi.

Davi allora sollecita / Quella quiete infinita / Che dopo amare assale / Chi ne
godé la furia.

II

Refulge el sol en ti
Con el alba que es renacida.
¿Puedo replegarme a creer
Un mar tan pleno?

Hoy es el carnal engaño
Que va estrechando un corazón
Consumido por el delirio.

Lo desilusiona cada objetivo,
No regresa sino falso
El milagro, ciega.

II

Rifulge il sole in te / Con l'alba che è risorta. / Può ripiegarmi a credere / Un
mare tanto lieto?

Oggi è il carnale inganno / Che va sciupando un cuore / Logoro dal delirio.
Lo delude ogni mira, / Non torna più che finto / Il miracolo, acceca.

III

Mi amor por ti,
Hace milagros, Amor,
Y, cuando crees habérmeme escapado
Te descubro que te engañas, Amor mío,
A iluminarme los ojos
Regresando la pureza.

(Diálogo)

III

Il mio amore per te / Fa miracoli, Amore, / E, quando credi d'essermi sfuggita, /
Ti scopro che t'inganni, Amore mio, / A illuminarmi gli occhi / Tornando la
purezza.

(Dialogo)

DESPERTARES

Mariano, 29 de junio 1916

Cada momento
lo he vivido
otra vez
en una época
fuera de mí

Estoy lejano con mi memoria
tras esas vidas perdidas

Despierto en un baño
de amadas cosas comunes
sorprendido
y endulzado

Recorro las nubes
que se desatan dulcemente
con los ojos atentos

RISVEGLI

Mariano, il 29 giugno 1916

Ogni mio momento / io l'ho vissuto / un'altra volta / in un'epoca fonda / fuori
di me

Sono lontano colla mia memoria / dietro a quelle vite perse

Mi desto in un bagno / di care cose consuete / sorpreso / e raddolcito

Rincorro le nuvole / che si sciolgono dolcemente / cogli occhi attenti /

y me acuerdo
de algún amigo
muerto

Pero Dios, ¿qué es?

Y la criatura
aterrada
abre los ojos
y acoge
gotas de estrellas
y la llanura muda

Y se siente
volver

(*La alegría*, «El puerto sepultado»)

e mi rammento / di qualche amico / morto

Ma Dio cos'è?

E la creatura atterrita / sbarra gli occhi / e accoglie / goccioline di stelle e la pianura
muta

E si sente / riavere

(*L'Allegria*, «Il Porto Sepolto»)

MELANCOLIA

Quota Centoquarantuno, 10 de julio 1916

Menguante melancolía en el cuerpo atado
a su destino

Menguante nocturno abandono
de cuerpos tomados con toda el alma
en el vasto silencio
que los ojos que no miran
sino un recele

Dulce abandono de cuerpos
cargados de amargo
labios coagulados
labrados por labios lejanos
cruel sensualidad de cuerpos extintos
en ansia insaciable

MALINCONIA

Quota Centoquarantuno, il 10 luglio 1916

Calante melinconia lungo il corpo avvinto / al suo destino
Calante notturno abbandono / di corpi a pien'anima presi / nel silenzio vasto / che
gli occhi non guardano / ma un'apprensione
Abbandono dolce di corpi / pesanti d'amaro / labbra rapprese /in tornitura di
labbra lontane / voluttà crudele di corpi estinti /in voglie inappagabili

Mundo

Asombro
en un viaje loco
de ardientes pupilas

En un viaje que se va en humo
con el sueño
y si encuentra la muerte
es el dormir verdadero

(*La alegría*, «El puerto sepultado»)

Mondo

Attonimento /in una gita folle / di pupille amorose

In una gita che se ne va in fumo / col sonno / e se incontra la morte / è il dormire
piùvero

(*L'Allegria*, «Il Porto Sepolto»)

AL NEGUIT

1922

En repòs quan ressorgí en una trama
El cos acerb cap al qual m'encamino.

Li lluïa la mà que m'allargava,
Que tant com jo m'hi atanso se m'allunya.

Em veig captiu d'aquestes curses vanes.

Quan onejà el matí ell es va ajeure
I rigué i em fugí dels ulls.

Neguit, servidor de la follia,
Massa poc fóres embriac i dolç.

Per què amb tu no ha fet camí la memòria?

És núvol el teu do?

ALLA NOIA

1922

Quiete, quando risorse in una trama / Il corpo acerb verso cui m'avvio.
La mano le luceva che mi porse, / Che di quanto m'avanzo s'allontana.
Eccomi perso in queste vane corse.

Quando ondeggiò mattina ella si stese / E rise, e mi volò dagli occhi.
Ancella di follia, noia, / Troppo poco fosti ebbra e dolce.

Perché non t'ha seguita la memoria?

È nuvola il tuo dono?

És mormoleig i pobla
De cants remots les branques.

Memòria, fluent i simulacre,
Melancòlic escarn,
Buit de la sang...

Com tímida font en un ombradiu
Vetust d'oliveres,
Tornes a abaltir-me...

Al matí encara amagada,
Encara delejo els teus llavis...

Que no els tasti mai més!

(El dolor)

È mormorio, e popola / Di canti remoti i rami.
Memoria, fluido simulacro, / Malinconico scherno, Buio del sangue...
Quale fonte tímida a un'ombra / Anziana di ulivi, / Ritorni a assopirmi...
Di mattina ancora segreta, / Ancora le tue labbra brami...
Non le conosca più!

(Il Dolore)

HIMNE A LA MORT

1925

Amor, divisa de ma juventut,
Has tornat a daurar la terra,
Difús dins el jorn rocallós,
Miro per última vegada
(A la vall, de borbolloses
Aigües fastuosa, de coves
Ombrívola) el solc de llum
Que com la tórtora planyívola
Damunt l'herba badoca es torba.

Amor, salut refulgent,
Em pesen els anys venidors.

Deixat de banda el bastó fidel,
Lliscaré per l'aigua fosca
Sense cap plany.

INNO ALLA MORTE

1925

Amore, mio giovine emblema, / Tornato a dorare la terra, / Diffuso entro il
giorno rupestre, / È l'ultima volta che miro / (Appiè del botro, d'irruenti / Acque
suntuoso, d'antri / Funesto) la scia di luce / Che pari alla tortora lamentosa /
Sull'erba svagata si turba.

Amore, salute lucente, / Mi pesano gli anni venturi.
Abbandonata la mazza fedele, / Scivolerò nell'acqua buia / Senza rimpianto.

Mort, infèril riu...

Germana oblidadissa, mort,
Em faràs l'igual del son
Besant-me.

Faré el teu mateix pas,
Caminaré sens deixar rastre.

Em daràs el cor immòbil
D'un déu, seré innocent,
Mai més no tindrè pensaments ni bondat.

Amb la ment emmurada,
Els ulls esfondrats dins l'oblit,
Faré de guia a la felicitat.

(Sentiment del temps)

Morte, arido fiume...

Immemore sorella, morte, / L'uguale mi farai del sogno / Baciandomi.
Avrò il tuo passo, / Andrò senza lasciare impronta.

Mi darai il cuore immobile / D'un iddio, sarò innocente, / Non avrò più pensieri
né bondà.

Colla mente murata, / Cogli occhi caduti in oblio, / Farò da guida alla felicità.

(Sentimento del Tempo)

LA PIETAT

1928

1

Sóc un home ferit.

I me'n voldria anar
I arribar finalment,
Pietat, allí on s'escolta
L'home sol amb si mateix.

Només tinc orgull i bondat.

I em sento exiliat enmig dels homes.

Mes per ells sento pena.
No seré digne de tornar en mí?

He poblat de noms el silenci.

He trinxat el cor i la ment
Per caure en servitud de les paraules?

Regno damunt fantasmes.

LA PIETÀ

1928

1

Sono un uomo ferito.

E me ne vorrei andare / E finalmente giungere, / Pietà, dove si ascolta / L'uomo
che è solo con sé.

Non ho che superbia e bontà.

E mi sento esiliato in mezzo agli uomini.

Ma per essi sto in pena. / Non sarei degno di tornare in me?

Ho popolato di nomi il silenzio.

Ho fatto a pezzi cuore e mente / Per cadere in servitù di parole?

Regno sopra fantasmi.

Oh, fulles seques,
Ànima emmenada ençà i enllà...

No, odio el vent, la seva veu
De bèstia immemorial.

Oh Déu, aquells que et supliquen
No saben res de tu sinó el teu nom?

M'has arrencat de la vida.

M'arrencaràs de la mort?

Potser també és indigne l'home d'esperar.

Fins la font del remordiment també és seca?

Què importa el pecat,
Si no ens obre camí vers la puresa.

La carn ja no es recorda a penes
Que fou prou forta antany.

Folla i gastada, l'ànima.

O foglie secche, Anima portata qua e là...
No, odio il vento e la sua voce / Di bestia immemorabile.
Dio, coloro che t'implorano / Non ti conoscono più che di nome?
M'hai discacciato dalla vita.
Mi discaccerai dalla morte?
Forse l'uomo è anche indegno di sperare.
Anche la fonte del rimorso è secca?
Il peccato che importa, / Se alla purezza non conduce più.
La carne si ricorda appena / Che una volta fu forte.
È folle e usata, l'anima.

Empara, Déu, la nostra feblesa.
Volem una certesa.
Ni te'n rius?
Ja ens pots plànyer, doncs, crueltat.
No puc més de tant de viure clos
Dins el desig sense amor.
Mostra'ns sols un rastre de justícia.
Quina és la teva llei?
Abat les meves pobres emocions,
Deslliura'm del neguit.
Estic cansat de clamar sense veu.

2

Melancòlica carn
On una volta s'expandí la joia,
Ulls mig closos del despertar cansat,

Dio, guarda la nostra debolezza.
Vorremmo una certezza.
Di noi nemmeno più ridi?
E compiangici dunque, crudeltà.
Non me posso più di stare murato / Nel desiderio senza amore.
Una traccia mostraci di giustizia.
La tua legge qual è?
Fulmina le mie povere emozioni, / liberami dall'inquietudine.
Sono stanco di urlare senza voce.

2

Malinconiosa carne / Dove una volta pullulò la gioia. / Occhi socchiusi del

No el veus, ànima ja en excés madura,
Aquell que esdevindrà, ajagut a terra?

És en els vivents el camí dels morts,

Nosaltres som la riuada d'ombres,

Elles, llavor que se'ns bada en el somni,

És seva la llunyania que ens resta,

És seva l'ombra que dóna pes als noms.

Sols l'esperança d'un feix d'ombra,
Aquest és el nostre destí?

I tu no fóres més que un somni, Déu?

Almenys un somni, temeraris,
Volem que se t'assembli.

És eixit de la follia més clara.

No vibra en núvols de branques
Com els pardals al matí
Arran de les parpelles.

risveglio stanco, / Tu vedi, anima troppo matura, Quel che sarò, caduto nella terra?
È nei vivi la strada dei difunti, / Siamo noi la fiumana d'ombre,
Sono esse il grano che ci scoppia in sogno, / Loro è la lontananza che ci resta, /
E loro è l'ombra che dà peso ai nomi.
La speranza d'un mucchio d'ombra / E null'altro è la nostre sorte?
E tu non saresti che un sogno, Dio?
Almeno un sogno, temerari, / Vogliamo ti somigli.
È parto della demenza più chiara.
Non trema in nuvole di rami / Come passerì di mattina / Al filo delle palpebre.

És en nosaltres i llangueix, plaga misteriosa.

3

La llum que ací fereix
És un fil sempre més subtil.
És que no encises mai, sense ferir?

Concedeix-me aquest goig suprem.

4

L'home, monòton univers,
Creu acréixer-se els béns
I de les seves mans febrils
L'únic que en brolla sens parar són límits.

Amarrat sobre el buit
Al seu filat d'aranya,
Només tem i el fascina
El seu propi lament.

Esmena el desgast construïnt tombes,
I per pensar-te, Etern,
Només té les blasfèmies.

(Sentiment del temps)

In noi sta e langue, piaga misteriosa.

3

La luce che ci punge / È un filo sempre più sottile. / Più non abbagli tu, se non uccidi?
Dammi queta gioia suprema.

4

L'uomo, monotono universo, / Crede allargarsi i beni / E dalle sue mani febbrili /
non escono senza fine che limiti.

Attacato sul vuoto / Al suo filo di ragno, / Non teme e non seduce / Se non il
proprio grido.

Ripara il logorio alzando tombe, / E per pensarti, Eterno, / Non ha che le bestemmie.

(Sentimento del Tempo)

LA PREGÀRIA

1928

Que dolç abans de l'home
Devia marxar el món.

Ell en tragué burles dels malignes,
De la luxúria en digué cel,
La il·lusió decretà creadora,
Suposà immortal l'instant.

La vida li és un pes feixuc
Com allà baix l'ala de l'abella morta
Per a la formiga que la tragina.

Entre allò que roman i allò que passa,
Senyor, m'hi faig tossut,
Fes que torni a haver-hi un pacte.

Oh!, asserena aquests fills.

LA PREGHIERA

1928

Come dolce prima dell'uomo / Doneva andare il mondo.

L'uomo ne cavò beffe di demòni, / la sua lussuria disse cielo, / La sua illusione
decretò creatrice, / Suppose immortale il momento.

La vita gli è di peso enorme / Come liggiù quell'ale d'ape morta / Alla formicola
che la trascina.

Da ciò che dura a ciò che passa, / Signore, sogno fermo, / Fa' che torni a correre
un patto.

Oh! rasserena questi figli.

Fes que l'home torni a sentir
Que també tu, home, ascendires
Per la infinita sofrença.

Sigues mesura i misteri.

Amor que purifica,
Que sia escala de redempció
La carn enganyadora.

Vodria sentir-te a dir altra vegada
Que en tu confoses a la fi
S'uniran les ànimes
I allà dalt compondran,
La humanitat eterna,
El teu son més felïç.

(Sentiment del temps)

Fa' che l'uomo torni a sentire / Che, uomo, fino a te salisti / Per l'infinita sofferenza.

Sii la misura, sii il mistero.

Purificante amore, / Fa' ancora che sia scala di riscatto / La carne ingannatrice.

Vorrei di nuovo udirti dire / Che in te finalmente annullate / Le anime s'uniranno /

E lassù formeranno, / Eterna umanità, / Il tuo sonno felice.

(Sentimento del Tempo)

PRELUDI

1934

Màgica lluna, ets tan gastada,
Que, trencant el silenci,
Recolzes sobre els vells garrics dels cims,
Un vel lúblic.

(Sentiment del temps)

PRELUDIO

1934

Magica luna, tanto sei consunta / Che, rompendo il silenzio, / Poggi sui vecchi
lecci dell'altura, / Un velo lubrico.

(Sentimento del Tempo)

SILENCI ESTELAT

1932

I els arbres i la nit
No en mouen ja més
Sinó de nius.

(Sentiment del temps)

SILENZIO STELLATO

1932

E gli alberi e la notte / Non si muovono più / Se non da nidi.

(Sentimento del Tempo)

HO HE PERDUT TOT

Ho he perdut tot de la infantesa
I no podré mai més
Oblidar-me'n amb un crit.

La infantesa he colgat
Al fons de les nits
I ara, espasa invisible,
Em separa de tot.

De mi recordo que exultava estimant-te,
I ara ja vinc perdut
A l'infinit de les nits.

Desesper que creix sense parar
La vida no m'és altra cosa,
Aturada al fons de la gola,
Sinó una roca de crits.

(El dolor)

TUTTO HO PERDUTO

Tutto ho peerduto dell'infanzia / E non potrò mai più / Smemorarmi in un grido.
L'infanzia ho sotterrato / Nel fondo delle notti / E ora, spada invisibile, / Mi
separa da tutto.

Di me rammento che esultavo amandoti, / Ed eccomi perduto / In infinito delle
notti.

Disperazione che incessante aumenta / La vita non mi è più, / Arrestata in fondo
alla gola, / Che una roccia di gridi.

(Il Dolore)

SI TU GERMÀ MEU

Si tu vinguessis a trobar-me viu,
Amb la mà estesa,
Podria encara,
De nou amb abrivada d'oblit, estrènyer,
Germà, una mà.

Mes de tu, de tu ja no m'envolten
Sinó somnis, clarors,
Fogueres apagades del passat.

La memòria desplega només les imatges
I per a mi mateix jo mateix
No sóc cap cosa més
Que el no-res anorreador del pensament.

(El dolor)

SE TU MIO FRATELLO

Se tu mi rivenissi incontro vivo, / Con la mano tesa, / Ancora potrei, / Di nuovo
in uno slancio d'oblio, stringere, / Fratello, una mano.

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

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

(Il Dolore)

NO CRIDEU MÉS

Pareu d'un cop de matar els morts,
I no crideu més, no crideu
Si és que els voleu sentir encara,
Si confieu en no morir.

Tenen el xiuxiueig imperceptible,
No fan pas més soroll
Que el creixement de l'herba,
Feliç allà on no hi passa l'home.

(El dolor)

NON GRIDATE PIÙ

Cessate d'uccidere i morti, / Non gridate più, non gridate / Se li volete ancora udire, / Se sperate di non perire.

Hanno l'impercettibile sussurro, / Non fanno più rumore / Del crescere dell'erba, / Lieta dove non passa l'uomo.

(Il Dolore)

TEDIO

También esta noche pasará

Esta soledad en torno
titubeante sombra de los cables del tranvía
sobre el húmedo asfalto

Miro las cabezas de los cocheros
en el entresueño
vacilar

(La alegría, «Últimas»)

NOIA

Anche questa notte passerà

Questa solitudine in giro / titubante ombra dei fili tranviari / sull'umido asfalto
Guardo le teste dei brumisti / nel mezzo sonno / tentennare

(L'Allegria, «Ultime»)

LOS RÍOS

Cotici, 16 de agosto de 1916

Me apoyo en este árbol mutilado
abandonado en este barranco
que tiene la languidez
de un circo
antes o después del espectáculo
y miro
el quieto paso
de las nubes sobre la luna

Esta mañana me he tumbado
en una urna de agua
y como una reliquia
he descansado

El Isonzo fluyendo
me pulía
como a uno de sus guijarros

I FIUMI

Cotici il 16 agosto 1916

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 d'acqua / e come una reliquia / ho riposato
L'Isonzo scorrendo / mi levigava / come un suo sasso

He levantado
mis cuatro huesos
y me he ido
como un acróbata
sobre el agua

Me he acuciillado
junto a mis ropas
sucias de guerra
y como un beduino
me he prostrado para recibir
el sol

Éste es el Isonzo
y aquí es donde mejor
me he reconocido
una dócil fibra
del universo

Mi suplicio
es cuando
no me creo
en armonía

Ho tirato su / le mie quattr'ossa / e me ne sono andato / come un acrobata /
sull'acqua

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

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

Il mio supplizio / è quando / non mi credo / in armonia

Pero esas ocultas
manos
que me
modelan
me regalan
la rara
felicidad

He repasado
las épocas
de mi vida

Éstos son
mis ríos

Éste es el Serchio
en el que quizá abrevó
durante dos mil años
mi gente campesina
y mi padre y mi madre

Éste es el Nilo
que me ha visto
nacer y crecer
y arder de inconsciencia
en las extensas llanuras

Ma quelle occulte / mani / che m'intridono / mi regalano / la rara / felicità
Horipassato / le epoche / della mia vita
Questi sono / i miei fiumi
Questo è il Serchio / al quale hanno attinto / duemil'anni forse / di gente mia
campagnola / e mio padre e mia madre
Questo è il Nilo / che mi ha visto / nascere e crescere / e ardere d'inconsapevolezza /
nelle estese pianure

Éste es el Sena
y en su turbulencia
me he mezclado
y me he conocido

Éstos son mis ríos
contados en el Isonzo

Ésta es mi nostalgia
que en cada uno
se me transparenta
ahora que es de noche
que mi vida me parece
una corola
de tinieblas

(*La alegría*, «El puerto sepultado»)

Questa è la Senna / e in quel suo torbido / mi sono rimescolato / e mi sono
conosciuto

Questi sono i miei fiumi / contati nell'Isonzo

Questa è la mia nostalgia / che in ognuno / mi traspare / ora ch'è notte / che la
mia vita mi pare / una corolla / di tenebre

(*L'Allegria*, «Il Porto Sepolto»)

¿POR QUÉ?

Carsia Giulia, 1916

Necesita reposo
mi lóbrego corazón disperso

En las cavidades fanganosas de los guijarros
como una hierba de esta región
quiere temblar despacio a la luz

Pero yo no soy
en la honda del tiempo
más que la escama de los guijarros carcomidos
del improvisado camino
de guerra

Desde que
ha mirado la cara
inmortal del mundo
este loco ha querido saber
cayendo en el laberinto
de su corazón afligido

PERCHÉ?

Carsia Giulia 1916

Ha bisogno di qualche ristoro / il mio buio cuore disperso
Negli incastri fangosi dei sassi / come un'erba di questa contrada / vuole tremare
piano alla luce
Ma io non sono / nella fionda del tempo / che la scaglia dei sassi tarlati /
dell'improvvisata strada / di guerra
Da quando / ha guardato nel viso / immortale del mondo / questo pazzo ha
voluto sapere / cadendo nel laberinto / del suo cuore crucciato

Se ha aplastado
como un riel
mi corazón que escuchaba
pero se descubría siguiendo
como una estela
una navegación desaparecida

Miro el horizonte
que se salpica de cráteres

Como esta noche
mi corazón quiere iluminarse
al menos con surtidores de cohetes

Sostengo mi corazón
que se retrae
y explota y atruena
como un proyectil
en la llanura
pero no me deja
ni siquiera un signo de vuelo

Mi pobre corazón
atemorizado
de no saber

(*La alegría*, «El puerto sepultado»)

Si è appiattito / come una rotaia / il mio cuore in ascoltazione / ma si scopriva
a seguire / come una sciaa / una scomparsa navigazione
Guardo l'orizzonte / che si vaiola di carteri
Il mio cuore vuole illuminarsi / come questa notte almeno di zampilli di razzi
Reggo il mio cuore / che s'incaverna / e schianta e rintrona / come un proiettile /
nella pianura / ma non mi lascia / neanche un segno di volo
Il mio povero cuore / sbigottito / di non sapere

(*L'Allegria*, «Il Porto Sepolto»)

GOCE

Versa, 18 de febrero de 1917

Siento en mí la fiebre
de esta
plenitud de luz

Acojo este
día como
el fruto que se endulza

Esta noche
tendré
un remordimiento como un
ladrido
perdido en el
desierto

(La alegría, «Naufragios»)

GODIMENTO

Vera il 18 febbraio 1917

Mi sento la febbre / di questa / piena di luce
Accolgo questa / giornata come / il frutto che si addolcisce
Avrò / stanotte / un rimorso come un / latrato / perso nel / deserto

(L'Allegria, «Naufragi»)

15

¿Evocaré siempre sin remordimiento
Una encantadora agonía de los sentidos?
Escucha, ciego: “Un alma ha partido
Del común castigo aún ilesa...”.

¿Me abatirá menos no oír ya
Los gritos vivos de su pureza
Que sentir casi extinguido en mí
El pavoroso temblor de la culpa?

(*El dolor*, «Día tras día»)

15

Rievocerò senza rimorso sempre / Un ‘incantevole agonia dei sensi? / Ascolta,
cieco:”Un’anima è partita / Dal comune castigo ancora illesa...”

Mi abatterà meno di non più udire / I gridi vivi della sua purezza / Che di sentire
quasi estinto in me / Il fremito pauroso della colpa?

(*Il Dolore*, «Giorno per giorno»)

17

Hace buen tiempo y quizá por aquí cerca pases
Diciendo: “Que este sol y tanto espacio
Te calmen. En el puro viento puedes
Oír caminar el tiempo y mi voz.
Poco a poco en mí he recogido y encerrado
El mudo impulso de tu esperanza
Soy para ti la aurora y el día intacto”.

(*El dolor*, «Día tras día»)

17

Fa dolce forse qui vicino passi / Diciendo:”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”.

(*Il Dolore*, «Giorno per giorno»)

CANCIÓN

describe el estado de ánimo del poeta

Desnudos, los brazos saciados de secretos,
Han recorrido a nado el fondo del Leteo,
Espacio han disuelto sus vehementes gracias
Y las fatigas que dieron luz al mundo.

Nada es más mudo que el extraño camino
Donde ninguna hoja nace, cae o inverna,
Donde cosa alguna aflige o agrada,
Donde la vigilia nunca, nunca el sueño alterna.

Todo se asomó, luego, entre transparencias,
En la hora crédula, cuando, la quietud
Fatigada, desde exhumadas arborescencias
Otra vez dilatada la medida de las metas,
Extenuándose en irisados ecos, el amor
Desde el aéreo pedregal se estremeció, sorprendido,
Haciendo rosácea la oscuridad y, de ese color,
Más que cualquier vida un arco, el sueño, tenso.

Presa de la impalpable proliferación
De los muros, eternos herederos de los minutos,
Nos excluye cada vez más, la primera imagen
Pero, con relámpagos, rompe el hielo y reconquista.

CANZONE *describe lo stato d'animo del poeta*

Nude, le braccia di segreti sazie, / A muoto hanno del Lete svolto il fondo, /
Adagio sciolto le veementi grazie / E le seanchezze onde luce fu il mondo.
Nulla è muto più della strana strada / Dove foglia non nasce o cade o sverna, /
Dove nessuna cosa pena o aggrada, / Dove la veglia mai, mai il sonno alterna.
Tutto si sparse poi, entro trasparenze, / Nell'ora credula, quando, la quiete /
Stanca, da dissepolte arborescenze / Riestesasi misura delle mete, / Estenuandosi
in iridi echi, amore / Dall'aereo greto trasali sorpreso / Roseo facendo il buio e,
in quel colore, / Più d'ogni vita un arco, il sonno, teso.
Preda dell'impalpabili propagine / Di mari, eterni dei minuti eredi, / Sempre ci
esclude più, la prima immagine / Ma, a lampi, rompe il gelo e riconquide.

Cuanto más huya, verdadera, la obsesiva diana,
Aunque sea hermosa, más toca en lo vivo la calma
Y, germen, apenas pura idea, de ira,
Brama, adversa a la nada, en breve cuerpo.

Riberas adivina, suscita la palma:
Dedos dédalos desvela, si suspira.
Preparas los instantes con cruel filo,
Devastas, encarcelas, con vago filo,
Asuelas los ánimos con sordo filo,
Nunca apartaré de ella el ojo fijo
Si bien, horrible desde el despojado abismo,
No se conozca forma que venga de la fama.

Y si, todavía fuego de aventura,
Mudados los instantes de angustia en anhelo,
De Ítaca atravieso los huidizos muros,
Sé, última metamorfosis en la aurora,
Hoy sé que el hilo de la trama
Humana, parece romperse en esa hora.

Ya nada pareció más nuevo que el camino
Donde el espacio nunca se degrada
Por la luz o las tinieblas, u otro tiempo.

(La tierra prometida)

Più sfugga vera, l'ossessiva mira, / E sia bella, più tocca a nudo calma / E, germe,
appena schietta idea, d'ira, / Rifreme, avversa al nulla, in breve salma.

Rivi indovina, suscita la palma: / Dita dedale svela, se sospira. / Prepari gli attimi
con cruda lama, / Devasti, carceri, con vaga lama, / Desoli gli animi con sorda
lama, / Non distarrò da lei mai l'ochio fisso / Sebbeme, orribile da spoglio abisso, /
Non si conosca forma che da fama.

E se, tuttora fuoco d'avventura, / Tornati gli attimi da angoscia a brama, /
D'Ítaca varco le fuggenti mura, / So, ultima metamorfosi all'aurora, / Oramai so
che il filo della trama / Umana, pare rompersi in quell'ora.

Nulla più nuovo parve della strada / Dove lo spazio mai non si degrada / Per la
luce o per tenebra, o alto tempo.

(La Terra Promessa)

SECRETO DEL POETA

Solo la noche es mi amiga.
Siempre podré transcurrir con ella
De instante en instante, horas no vanas;
Sino un tiempo al que transmito mi latido
Como me agrada, sin distracción alguna.

Ocurre cuando siento,
Mientras vuelve a distanciarse de las sombras,
La esperanza inmutable
Que en mí el fuego nuevamente descubre
Y va restituyendo en el silencio,
A tus terrenales gestos
Tan amados que parecieron inmortales,
Luz.

(La tierra prometida)

SEGRETO DEL POETA

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, / Luce.

(La Terra Promessa)

FINAL

Ya no muge, no susurra el mar,
El mar.

Sin los sueños, es campo descolorido el mar,
El mar.

Da lástima también el mar,
El mar.

Nubes no reflejadas mueven el mar,
El mar.

A humos tristes cedió su lecho el mar,
El mar.

También él ha muerto, mira, el mar,
El mar.

(La tierra prometida)

FINALE

Più non muggisce, non sussurra il mare, / Il mare.

Senza i sogni, incolore campo è il mare, / Il mare.

Fa pietà anche il mare, / Il mare.

Muovono nuvole irriflesse il mare, / Il mare.

A fumi tristi cedé il letto il mare, / Il mare.

Morto è anche lui, vedi, il mare, / Il mare.

(La Terra Promessa)



POEMES A PARTIR
D'UNGARETTI

I

*Ogni colore si espande e si adagia
negli altri colori*

Per essere più solo se lo guardi

S'ajunten els colors
per fer-nos sentir sols

Ara mateix, aquell verd Duque
ha de renunciar a tot plaer solitari
prop d'un vermell Manils o d'un terrós Ayala

No em passa pas així quan, monocrom,
em tenyeixo només de mi mateix
i no em dessagno amb la tarda

II

*(...) silente,
Il grido dei morti è più forte.*

Sense renou ens criden els absents

en ecos apagats
de veus que tornen
i ens fan plens els silencis

III

*Quando trobo
in questo mio silenzio
una parola
scavata è nella mia vita
come un abisso*

Enterrar les poètiques
–incinerar les col·lectives.

En el pou cec d'un mateix
excavar en canvi fins al fons
per dessoterrar el llenguatge

i exhumar les despulles amb paraules.

IV

*Ma non vivere di lamento
come un cardellino accecato*

Que sigui pur el cant
i no pels ulls cremats;
que no sigui el lament la nostra força.

V

*Ma ben sola e ben nuda
senza miraggio
porto la mia anima*

Tenir com a únics mestres
els paisatges,
les realitats terrestres:
la vida sense miratges.

"Popolo"

de *L'Allegria*

POBLE

Un color no perdura. Es perd
en els viatges, vaixells, ports,
veles afilerades com braços
clamant al cel un perdó
que no arriba. Un color no perdura.

S'esllangueix en les velles ciutats
que també el reclamen. El busques
en totes les parets dels carrers
que aprens de nou. Sempre
un lloc diferent, altres mars,
altres cels, altres núvols,
altres neus que es desfan
en imatges on no et reflecteixes.
Buscant el color esmorteït,
esllanguit en el record. Marxes
del poble, els colors embeguts.

I saps que un color no perdura.
N'és tan sols una estampa
la mar famèlica que veus.
Les ones vénen, marxen, escumegen,
esclaten en milers de gotes.
Arriben als teus peus. Milers de colors
desapareixent en un instant. Com el ble
que apagues, un segon i la foscor.

Un color no perdura, però cada fracció
seva se't desvetlla a la sang.

“Variazioni su nulla”
de *La Terra Promessa*

VARIACIONS SOBRE LA NEU

Aquest no-res de neu que descansa
a les voreres en capes de dies.
Més avall hi ha només el glaç
que et fa relliscar a cada passa.

El peu intenta equilibris, encertar
la petja adequada. Un nen encaixant
les primeres lletres en els quadres buits.
Es lleva el sentit de la llarga foscor.

Els únics sons que t'acompanyen
en la travessa cruixen pel teu pes.
La resta és silenci, els caramells als arbres
avancen per tocar-te abans de fondre's.

“Le stagioni (4)”
Ora anche il sogno tace
de *Sentimento del Tempo*

SOMNIS D'ESTACIONS

També ara tots els somnis emmudeixen
pel pes dels flocs rere la finestra.
Vesteixen la nuesa dels arbres
que esdevenen reixats per on s'escolen
les imatges. El contrast del color
com el joc de tres en ratlla.

blanc neu
negre arbre
blanc neu
negre corb
blanc neu
negre cel

Dos nivells que se superposen.
Dues capes de supervivència.
Al fons, ben endins, els actes latents
expectants a la seva hora.
Fragments de vides ennevats.
I la llum on ens arrelem amb els arbres.
El blanc neu contra el negre nit.
El blanc neu sobre les ferides de la terra.
L'únic consol per als nostres somnis emmudits.

PERPETUAR L'INSTANT

1

La nit es gronxa
a l'arbre dels desitjos
de rels profundes.

2

La pedra dreta
al límit de les ombres
espera l'alba.

3

La gota d'aigua
al lòbul de la fulla
és una perla.

4

El març rodola
esfèric com un còdol
a la riera.

5

La papallona
s'escau damunt la rosa:
festa de pètals.

OCCIDENT

Només que s'ho proposi, aquest crepuscle
tindrà la pell de porpra vellutada.
Per un excés d'hivern va gansoner.
No cap cosa, però va gansoner.
Tal vegada li requen les cloendes
i es deleix pels estels que ja titil·len.
Els vol agombolar sense poder.
Són llunyans, els estels, inabastables.

ABSÈNCIA

Tan a deshora cauen les baies de l'arboç
que el bosc sencer se'n dol.
Qui podrà resignar-se a tanta pèrdua?
L'aroma de la molsa s'esgarria
i omple el silenci amb més silenci encara.
La vida vol seguir, com sempre, trafegosa.
Dalt del cingle dels anys viscuts, pledegen
l'oblit i la memòria.

ÇO QUE SOM

No som sinó l'empremta que deixem,
errors freqüents i dubtes per resoldre.
Ens supera l'ignot i ens emparem
amb dites i aforismes sospitosos.
Ens dominen l'orgull i l'egoisme.
Mancats com som d'un cos invulnerable,
esdevenim incerts i fragilíssims.
Unes més que les altres, les conductes
fan de mal endreçar, freguen el caos.
Això no obstant, ens atorguem insígnies.

POEMA D'AMOR

A la meua companya Maria

I

No hi ha boires,
ni dubtes,
ni secrets.
Tot és clar,
nítid
i transparent.
Qui som?
D'on venim?
On anem?
Tres preguntes
que desemboquen
com tres rius
en el mar d'una mateixa resposta:
el tacte primaveral de la teva pell.

II

Un arbre, una casa,
una muntanya...,
o fins i tot centenars d'estrelles
platejant, de nit, la volta del cel
són grandàries que si tanco els ulls
puc encabir-les en la meva ment.
En canvi, oh tendríssima herba,
l'amor que sento per tu
és tan i tan gran
que per molt que m'esforci
i tanqui els ulls,
no puc abarcar-lo.

III

La vida no sóc jo,
quan estic sol,
anant i venint de desert en desert
malgrat estigui en un jardí.
La vida som tu i jo,
quan estem junts,
anant i venint de jardí en jardí
malgrat siguem en un desert.



*una parola
scavata è nella mia vita
come un abisso.*

Una palabra
cavada está en mi vida
como un abismo.
No hay silencio
que tenga tanta profundidad,
una sima hacia las aguas límpidas
y oscuras.
Sólo los ojos del muerto joven
se le acercan.

*Il mio povero cuore
shigottito
di non sapere*

Mi pobre corazón
aterrado
de no saber,
pero ¿y si supiera,
si en verdad supiera?
¿acaso el terror
no se convertiría en horror?
El terror en el que aún
participamos
–y nos reconocemos únicos–
sería horror unánime.

Ora di luce nera nelle vene

La flor despereza, voluptuosa,
su carne perfumada.
La nieve,
detrás del bosque de los fresnos,
empieza a levantarse;
como la cobra, silba.
Si se conociesen, el miedo
agostaría ambas hermosuras.

*Sono un poeta
un grito unanime*

Soy un hombre,
un grito disperso,
una diáspora
que eclosiona, a veces,
lejos de mí.
Hay otra intimidad
en nosotros cuando no nos somos.
Quizá seamos la lumbre
en la casa de nuestro enemigo.

*Indi passò sulla fronte dell'anno
Un ultimo rossore.*

Está el otoño entrando
como un viejo percherón
en el establo.
He dejado el portón
de par en par
abierto.
No hallará en mi corazón
pesebre abastecido
pero sí un lecho de antiguos brotes
y de flores secas.
¿Cómo alimentaré los sueños desde ahora?

*Ora sono ubriaco
d'universo.*

a Josep Gerona

Abre los ojos, amigo,
y que la noche
los calme.
El universo del que hablamos
nos ofrece
esta infusión
de oscuridad pura.

*Un uomo, solo, passa
col suo sgomento muto...*

Pasa un hombre,
y su espanto callado, pasa.
No van con el mismo pie,
aunque van juntos.
Conviven solo
y nunca se dirigen el uno al otro
por sus nombres
pero comen del mismo plato
y pasean la misma sombra.

*Se único subitanco l'urlo squarcia
l'alba, [...]*

El alba llega como un mendigo
que teme despertar a los que duermen
y también su ira y sus lamentaciones.
Los perros de la desolación
se inquietan al oler su luz.

*Ma se mi guardi con pietà,
.....
dimentico che brucia la ferita.*

1

¿Qué herida puede causar el amor, Giuseppe,
que el mismo amor no cauterice?
Como el hierro candente. O el beso último.

2

Tú conociste cómo la muerte es infeliz
y débil
porque no se sacia nunca.
Su gloria apenas dura nada.

3

No hay piedad para los que se aman.
Si la hubiera,
la soledad sería mesurablemente discreta,
pero hay soledades dobles, como sabes.

*Dormi , invierno
ti ha invaso, ti minaccia*

El invierno
te ha invadido
y los lobos
alientan
en tu corazón
su último bocado
—quizá de carne tierna—
antes de emboscarse.

Anche questa notte passerà

También esta noche pasará
y será hermosa
como a los ojos del cielo
nuestra fragilidad
nos hizo memorables.

*Sono impoverito
la povertà dei sassi*

He empobrecido
hasta los viejos picaportes
de bronce.
También los libros
de poemas.
Las manos caen sobre ellos
como torpes pájaros mojados.
Nada de lo que toco
se agita.
Nada se despierta
y se sorprende.

*Parola tremante
nella notte*

Trémula,
la palabra
se convierte
en el nuevo pálpito
de esta noche
oceánica
que agonizaba.

junio-agosto 2012

*Avrò
stanotte
un rimorso come un
latrato
perso nel
deserto*

Sentado al borde de la cama, observa el muslo abandonado, una señal de aviso del tronco oculto entre las sábanas.

Unas medias de nylon flotan como un perro semihundido y el embate de las olas descubre un pubis oscuro del color de la melaza.

Esta noche tendré un remordimiento como un ladrido perdido en el desierto.

El ruido de un automóvil rompe la hora y una retícula de luz sombrea el cuerpo dibujando un aguafuerte antiguo.

Sabe que no debería amarla ni arrojarse al abismo que conlleva.

Un biplano es abatido entre la niebla y el piloto con los labios cortados por el viento cierra los ojos dejando una estela humeante tras la aurora.

(Goce)

QUIETUD

Abajo el amarillo
tiñe el campo de hastío.
Tendido duerme el sol
sobre la tierra seca
y el surco guarda aún
el eco de los sueños
destrozados.

La tarde va cayendo
y el paisaje se viste de tristezas
de sombras
de oscuridades
de dolores
de ausencias.

Un viejo cementerio
me regala el silencio,
de lejos silva el viento
acariciando el monte,
y yo voy recordando
cada paso ya dado
pensando en la
posibilidad de corregirlo.

NADA

Forse l'uomo è anche indegno di sperare
G.UNGARETTI

Si lo he perdido todo
nada queda ya en mi,
ni la esperanza.

Llenaron mi camino de silencios
de forzadas ausencias
y mis noches fueron palabras grises
escritas sobre un muro de tristezas.

Ya no me queda nada,
tal vez llegó la hora...

RECORDANDO

Aquí estoy
herido y cabizbajo,
pensativo,
dolido,
recordando.

Lejos estoy,
en tiempo y en espacio,
pero estoy,
ellos se fueron,
mejor,
se los llevaron,

ya nunca volveré
a verlos
sobre el monte
cabalgando...

LA NOCHE

Trae solo la noche
evocaciones,
y se visten de sombras
los caminos.
No veo las estrellas,
solo siento
silencios
y recuerdos.

Quisiera esconderme
entre las nubes
–quisiera refugiarme–
pero no las encuentro...

¿DÓNDE ESTÁS?

¿Dónde estás que no vienes
a acompañar mi oscuridad
esta noche de invierno?

Tengo heladas las manos
-escarcha hay en el alma-
tengo frío.

Los recuerdos se crecen en la noche
y patentes los miedos
aparecen por todos los rincones.

Te busco y no te encuentro.
Necesito sentirte,
y no te siento...

TIEMPOS

Da voi, pensosi innanzi tempo.

I

El tiempo asocia mis ojos
a un vacío que lame la
derrota. Nada sé de todo
ese penetrante secreto,
de esa creciente luz donde
se resumen los días
al cerrarse sus párpados.
El tiempo que cercena
la tenue voz del hombre,
la oquedad que nada deja
en tanta noche. El tiempo.
Solo el tiempo reflejado en
las dunas de un desierto que
mora en un vergel del alma.

II

Y al amanecer
herida turbia el tiempo,
algo
inasible como el día
abre sus puertas donde
vuelve a sentir que vive
la soledad del naufrago.

III

No voy a sentir más
lo que se derrumba apenas queda
todo por descubrir, y tú
en ese fondo inhábil,
en la esclavitud del mundo
donde se dan la mano los cimientos
de la belleza y sus raíces;
en la dura sordidez
que nunca más se volverá palabra
en el seno terrible de un poema.

IV

El tiempo del dolor
almacena penumbras,
noches invictas, muros.
Nada en sus alas vence
el vuelo del vacío,
la celada del tiempo,
el corredor del agua.
Y sin embargo
se crece en el dolor,
se aproxima hasta el frágil
camino de los dioses
y les mira a los ojos,
les sonríe
y se vuelve,
como el relámpago apagado,
a una tormenta destruida.

DESVELAR ALGO DE LO QUE HAY DETRÁS

(Poemas del tercer año)

*Hacia un mundo de quimeras, meced a mi niña, olitas;
alumbra su camino, luna; cuidadla, estrellas.*

AUGUST STRINDBERG: "Mal de amor"

*Que astren los astros sobre
tal cual desolación, las
repeticiones de aquí nos vamos,
las iluminaciones de la caridad.*

JUAN GELMAN: "Es tarde"

UBRIACO (julio)

Sí, podría tomar gusto
a la negrura, sentirme
una hebra de su luz,
una dócil fibra del universo;
pero sin ella no puedo
alcanzar otro estado
más que un vacío lleno de dolor:
oscura carne clavada a la luz.

Pues así –si aún yo pudiera ir hoy cogido de su mano caminando en este sueño bajo las estrellas esta noche– podría tomarle gusto a la oscuridad, Esteban, sentirme una hebra de su luz, *una dócil fibra del universo;* pero sin ella no sé alcanzar más estado que el vacío lleno de dolor.

Embriagado de su ausencia, existe mi cuerpo por los sentidos, esclavizado a ser solo un cuerpo, oscura carne a la luz clavada.

La vida mató el sueño que soñé.

Fantine, en el musical de *Los Miserables*

GRIDASTI (agosto)

No era un poema,
sólo un grito,
y tardaste diez años
en transformarlo
en un poema:
cuanto trabajo
para ahogar su mueca
y conseguir que el grito desgarrado
no se te escapara por la garganta
o por los ojos y poder creer
que su muerte abría
dentro de ti
una puerta a tu liberación.

¿Cómo era ese poema cuando lo escribiste? No era un poema, sólo un grito. Tardaste diez años en convertirlo en poema, en ahogar su grito en el título, en conseguir que el grito desgarrado no huyera por la garganta o por los ojos, sino que, retenido y repetido como un eco, fuera la huella perenne del pulso de su corazón. Diez años para darle la vuelta y poder decir que su muerte abrió la puerta a tu liberación. El grito de tu Antonietto, el silencio de mi María..., pero tuvieron en común el fondo musical de un bajo continuo, un sordo chapoteo, la traición del agua a la vida cerrando necesariamente el círculo. No es a la tierra a donde volvemos, sino al líquido. No es en el aire donde flotamos, sino sobre las ondas que provoca una piedra al precipitarse y sumergirse en su campo: fosilizado rumor de la explosión de tu conciencia.

Hace y rompe. Un bobo en un montón de arena
HENRY ROTH: *Lámalo sueño*

IN CIELO CERCO (setiembre)

Dulces tardes de setiembre
armando futuro juntos
con el mimbre de los sueños.
Los tuyos, los nuestros, bajo
las ramas de un limonero.

Te ocultaste detrás
del tronco y desapareciste.

María vino a este mundo después de que su madre se hubiera comido una barra de chocolate que iba envuelta en un papel negro con letras amarillas y brillantes que decían: “Palinuro de Méjico / Palinuro de Manila”. Desde su nacimiento, ella fue, pues, Princesa de Manila y trajo a nuestras vidas toda la luz soñada del país de Rizal. Desde el principio, nos acunó en sus ojos, nos acarició con sus mejillas y nos limpió con su mirada. Con el tiempo, nos fue enseñando a leer con el alma y a escribir con sus palabras nuevas. Con la música nos hizo dar el salto y empezamos a creer en la Bondad, en la Belleza y en todas esas cosas que antes sólo eran categorías intelectuales y que con ella se habían encarnado, ahora que hacía tanto tiempo que no nacían dioses.

Era tan pequeña y ya reinaba en el mundo: movía, empujaba y barajaba las nubes y cuando las cruzaba con el disco de la luna, nos dibujaba los rostros acongojados o sonrientes de las almas. Desde que nació, en 1996 –antes no–, ella es imprescindible para el vuelo de las hojas y es la fuerza que empuja el agua de los ríos; la música de su corazón conduce el aliento de la vida y trabaja, cada día, construyendo con las nubes los mil rostros del mundo.

*Yo soy un hombre herido.
Y me quisiera ir*

G. UNGARETTI: "La piedad"

DEGLI ANNI CHE T'USURPO (octubre)

La tristeza
de tenerte.

Me dejaste, querida,
herido para siempre;
voy maltrecho
de tu abrazo eterno:
bajo las altas nubes
llevo siempre –atroz–
la hermosa cangrena
de tu amor.

A mi padre, lo voy dejando caer poco a poco –o me va dejando él–, pero a ti, tuvo que ser de golpe, un tajo seco, inesperado y definitivo. Tu imagen congelada para siempre a los catorce años. Vivir el naufragio de la sangre, inevitable, pero tan rápido.

Aún soy el superviviente: mi balsa desarmada ha llegado a una costa desconocida y aquí construyo un refugio provisional donde esperar el desenlace.

*Una palabra –ya sabes:
un cadáver.*

PAUL CELAN: "Hacia la isla"

DOVE IL VIVERE È CALMA, È SENZA MORTE
(noviembre)

Arrojados hasta este mañana
de dolor y de cansancio,
bajo el sol que brilla en el azul,
tu madre me coge cinco limones.

Me despido y me marchó
recogido en el manto
del pasado hasta tu casa.

El cuerpo nos dijo adiós
aunque tal vez no, tu alma
–pero no sale a mi encuentro.

Quizá sea sólo música
–como Glinka aseguraba–,
su halo santificando
nuestra frente fracasada.

Recortar y pegar, es lo primero. Lo sabe hacer cualquiera desde niño. Y después hay que guardar lo que vale la pena. Rehacer otra casa. Colorear campos azafranados. Emigrar. Esta mañana he soñado que metía la mano en el bolsillo derecho de tu abrigo y encontraba bolitas de distinto tamaño: las que usabas para trenzarnos pulseras. Aún no puedo saber si es un recuerdo o sí, en cambio, apunta a algo nuevo, reconstruido contigo, ahora que siempre te llevo conmigo.

Y en mí se durmió. Y todo era su sueño.
R. M. RILKE: *Sonetos a Orfeo*
Éste es un sueño corto, pero es un sueño feliz.
M. PUIG: *El beso de la mujer araña*
Está en los vivos la senda de los muertos.
G. UNGARETTI: "La piedad"

IL TUO SONNO FELICE (diciembre)

A punto de cifrar un año más,
la mirada persigue desde el valle
los perfiles de aquellas montañas
cuyas cimas los dos pasamos juntos.

Una fría mañana de diciembre,
nubes rizándose como tu pelo;
un sol, por ellas velado, me manda
la luz de tus ojos: deslumbramiento.

Y la radio, por azar, me ha devuelto
–ópera en francés– al feliz tiempo
de duos concertantes y de abrazos:
"tousjours mon destin", "ton destin" aussi,
una voz de hombre y otra de mujer,
un padre, una hija, dos amantes.

No sigo la historia, sólo el aliento
de este canto que arrulla el mundo:
a la música vuelvo siempre para
reanudar el hilo que nos ata.

Tu muerte –*la teva mort*– cristalizó una piedra en mí y en tu madre
partió una roca por su raíz. El tiempo se comprimió. Sus huesos, los acortó,
concentró todas las fuerzas un instante y golpeó: de rodillas y fue decapitado.

Ahora, esperando que el agua las lave y las desgaste, el tiempo se va
alargando, como si hubiera resucitado, y cada día recorre el cielo con sus
largos dedos de ceniza. *(También a Juan Muñoz Sánchez, in memoriam)*



ENTRA DINS

*Ara tomba infinita
M'aparta de tu per sempre més.
Sentiment del temps*

Entra dins el fons de la terra,
abaixa les mans,
remou les pedres.
En el silenci d'aquesta cripta
hi ha la vida que s'oculta.
Mira,
allà és ella, que torna de la mort i
no torna.
Desenterra la pols de l'ànima.
Encara que sembla que res no queda,
queda l'absència.
Unes mans, el dolor, l'enyorança.
Un somriure que plora. Aquí,
aquí, en el centre de la cripta,
queda la mort sospesa,
com una abella
sobre les flors i les llàgrimes.

QUAN JA S'HA TRENCAT

Quan ja
s'ha desfet la llengua
i els ulls
de les estrelles
caminen
per sobre les paraules
cremant-les.
Quan ja
s'han esberlat els mots
i el plor més pregon
sura
en la soledat més fonda.
Encara penses
que la mort t'escolta?

COMENÇA

*D'un colore d'ombra si velano
Cuore, anima e occhi.*

Un grido e Paesaggi

Comença a desmaiar-se,
a candir-se comença
la llum del dia.
Baixa la nit per l'arbre
amb peus de gat i d'aranya.
Lenta baixa
i porta
a les mans una fosca taca
i a la boca,
un silenci de lluna blanca.
Veuràs que quan arriba
cauen les paraules dels arbres.
Cauen els colors de les coses.
Cauen els àngels.
Veuràs que déu mata
quan la nit baixa per l'arbre
lenta, lenta.
I tindràs temps de preguntar-te,
mentre contemples l'aranya
i defalleix el dia,
on es l'imperi de l'home?

HI HA UN SILENCI

Un bimbo è morto...

Un grido e Paesaggi

Hi ha un silenci
que ve del mar.
Un paisatge
de pura pedra.
Hi ha la runa
de la vida.
Això penso
desperta.
En somnis
se m'afigura
que dorms
en el palmell
de la meva mà,
com tots els vespres.
Hi ha una porta
que es tanca.
Un silenci de xiprer
en el paisatge.
Un ocell
que gemega
(li han tallat les ales).
Hi ha el fons del mar.
I els morts,
que suren, que suren.

AQUÍ ON SÓC

*Qui
Vivono per sempre
Gli occhi che furono chiusi alla luce
Un grido e Paesaggi*

Aquí on sóc i no sóc.
Aquí.
Aquí sempre és dissabte.

Qui va obrir la porta?
Qui t'ha fet llunyana
i a mi m'ha donat el silenci
orfe d'ànima?

Què puc fer jo aquí tan ferida?

Obrir,
obrir les coses que estan quietes:
una nou, una ametlla.
La maleta que duies a l'escola,
obrir-la i entrar dins
i sentir que respire.

Tocar la flor que encara és oberta,
la lluna blanca.
Les sabates on els arbres
s'assequen cada dia.
Obrir-les
per obtenir més llàgrimes.

Aquí on sóc i no sóc,
vaig disminuint-me,
fins que les mans de la nit
em transformin en silenci d'aire.

PASSA A TRAVÉS

*Un home, tot sol, passa
Amb el seu desànim callat...
Sentiment del temps*

Passa a través de la finestra.
Passen un gos i dos vells.
Passen per davant
cinc coloms i una barca.
I les hores passen, Joan, penjades
de la cua de les orenetes.
La neu, l'aire, les estacions.
Volen sobre les flors
les flames.
Perquè s'enlairen
passen els morts a través
de la finestra.
Passen i es queden.
Joan, tu que ets poeta,
tu que voles tan alt com les àligues,
digue'm, tan sols, digue'm,
si algun dia també la pena tindrà ales.

Terra de Gómara, amb els poemes de *L'alegria* i *Sentiment* als llavis. En record d'A.B.

*Il sole rapisce la città
Non si vede più.
Ricordo d'Affrica, 1914-1915*

El sol arrabassa tot paisatge,
no s'hi veu, tot és set
d'aquest sol, obscur
de tant sol.

*L'Isonzo scorrendo
mi levigava
come un suo sasso.*

I Fiumi, 1916

Sota les travesses el riu és un record,
jo no sóc un dels seus còdols
però com un d'ells he estat polit
per dues aigües que en mi confluïen.

La d'un riu adult, educat per marges
assedegats, la d'un torrent
que només s'ha alletat d'obaga.

Cadascuna es malfiava de l'altra,
i el meu cos travessava la seva mútua
desconfiança com de les ànimes diuen.

Aquests són encara els meus rius,
l'esmeril present. En ells em dissolc
i m'escindeixo, i en ells,
per sempre llim, precipito.

*Ora che invade le oscurate menti
Più aspra pietà del sangue e della terra,*

(...) Ora si svegli l'angelo del povero,

*(...) Col gesto inestinguibile dei secoli
Discenda a capo del suo vecchio popolo
In mezzo alle ombre...*

L'angelo del povero, 1942-46

TOVA

Ara que el dolor ens encadena a un present
sense redempció, que descendeixi sobre nosaltres
la vella dignitat de les mans.

Pasteu les nostres estelles,
feu-nos roms, més aspres que l'argila seca
i el rostoll,
l'últim senyal que aquí hi visqueren.

*Ed ella apre improvvisa ai seni
la grande mitezza degli occhi.
Silenzio in Liguria, 1922*

I en el retorn, que l'única certesa sigui potser
la benignitat de la brisa i de l'ombra,
els peus descalços que busquen la terra,
la mà que s'hi atansa
com ho fa una dona madura
quan es treu la roba i és una ofrena.

*Sui polverosi specchi dell'estate
Caduta è l'ombra.
Sentimento del Tempo*

Ombra caiguda, rosa jove,
àcid most de silenci, trafegat
del cup, on el dolor fermenta
any rere any,
fins al celler de bótes oloroses.

La teva imatge roda, a poc a poc,
com un trist cavallet de fira.

Quietud en penombra, al soterrani:
passos furtius, que baixen
per l'escala amb graons escantellats,
vida sense resposta, plany per la teva absència,
ombra de nit, insomne.

*Non d'Itaca si sogna
Smarriti in vario mare.
La Terra Promessa*

L'aigua del mar ens emmiralla
i la nau de la vida es deixa entebeir
pel sol, que es multiplica
en el joc atzarós de les onades.

Ítaca és lluny. I els records s'amanseixen
com un cavall esquerp,
sota una llarga fuetada d'hores.
Ja el renill s'ha apagat,
i triomfa l'espurna del present.
La cançó blava del migdia
celebra el sol -estesa de cristalls sobre el mar,
que mor amb sang i reneix amb l'aurora.

El passat s'ha esvaït com un núvol de cendra,
i el futur s'entreveu
com un miratge lent.

Ítaca és lluny, encara.

*E riporge l'Olimpo,
Fiore eterno di sonno.
Sentimento del Tempo*

La nit sense remors confirma
l'oblit pur, temporal,
i el silenci dels mites.
Els ulls dels morts no saben
que l'Únic, l'Inefable, arribarà
amb el toc de la brisa –al balcó, entreobert,
de la casa callada.

Però l'Olimp retorna
amb l'alenada humana del misteri,
com una flor de pètals múltiples,
renascuda a la riba del mar blau. I la gràcia
dels déus es fa visible,
per un moment, quan ja la nit declina
rere el son fugisser. Els ulls dels morts
han vist Zeus, Afrodita... I saben que l'aurora,
fidel a Homer, estén els dits de rosa
damunt la terra verda.

Apol·lo
els enlluernarà, per última vegada,
a la casa en penombra.

*Oh bellezza flessuosa, è Aprile
E lo splendore giovanne degli anni
Tu riconduci.*

La Terra Promessa

Bellesa dels anys joves, clam de llum:
amic recuperat en la memòria.
Alba d'abril: desesperat intent
de negar avui la finitud. Escolto
música de Mozart en la penombra,
i el plany del temps efímer s'expandeix
en la nit, amb un trèmul so de flauta.

Amic esvelt, d'ulls riolers, com l'aigua
que cau, tot fent cascada, entre bedolls,
a l'espadat que es fon en el silenci.
Tu, l'elegit dels déus, la pura gràcia!
Avui, en la clotada sense límits,
desposseït de la claror de l'home,
ets un ble que vacil·la en el record,
un rostre amb una aurèola de cendra.

A Ramon Quintana

Giuseppe Bergami

COMENTARIS

Rodolfo Alonso: <i>Ungaretti, ¿ahora?</i>	10
Vicente González Martín: <i>Giuseppe Ungaretti: maestro del lenguaje poético contemporáneo</i>	16
Aurora Conde: <i>Duración, recuerdo y memoria, o los espacios del dolor</i>	24
Ernesto Livorni: <i>Ungaretti i Montale: angosxa pel no-res i nostàlgia de l'absolut</i>	36
Maria Antonietta Terzoli: <i>Un italià de nostàlgia</i>	42
Ricardo H. Herrera: <i>Sobre el «Recitativo de Palinuro» de Giuseppe Ungaretti</i>	54
Niva Lorenzini: <i>Ungaretti, Fautrier i l'Apocalipsi</i>	66
Gérard Genot: <i>Ungaretti, una poètica de la confiança</i>	76
Rosario Gennaro: <i>La poesia, Ungaretti, l'esperança i el desencant</i>	86
Margarita Garbisu: <i>Giuseppe Ungaretti en seis poemas gullenianos</i>	98
Manfred Lentzen: <i>Giuseppe Ungaretti, intérprete de su propia poesía, la «Canzone» en el ciclo La Terra Promessa</i>	106
Carla Papini: <i>El secret del poeta</i>	116
José Muñoz Rivas: <i>La poética de la reconstrucción de la palabra y el espíritu de Góngora en Giuseppe Ungaretti</i>	124
Theresa Spignoli: <i>El «Cantetto senza parole» o el “poema esbojarrat” d'Ungaretti</i>	136
Pedro Luís Ladrón de Guevara: <i>Sobre el dolor y el poema «Gridasti: soffoco»</i>	148
Thomas E. Peterson: <i>Un mes d'empelt: «Monologhetto»</i>	158
Eleonora Conti: <i>«Notas para una poesía»: Commerce, foro y banco de prueba para el modernista Ungaretti</i>	166
Rossella Terreni: <i>Giuseppe Ungaretti y la traducción de 40 sonetos de Shakespeare</i>	176
François Livi: <i>Del “desierto” a la “meta”. La “Patria” de Ungaretti</i>	186
Jean-Charles Vegliante: <i>Ungaretti, Ungà, la poesia moguda</i>	206
Eszter Ronaky: <i>Entre inocencia y memoria: Ungaretti crítico</i>	216
Isabel Violante: <i>La innocència perduda de Mobamed Sceab</i>	228
Maria Luiza Berwanger da Silva: <i>Memòria d'una amiatat: presència de G. Ungaretti en la poesia brasilera</i>	236
Francesco Ardolino: <i>Als paratges de «Lucca»</i>	246
Delfina Muschietti: <i>La poesía moderna en Ungaretti: traducir máquina y misterio</i>	256

TRADUCCIONS

Renato Corpaci: *Presentació*, 262

Delfina Muschietti, 264

Andrés Lyon, 268

Lluís Calderer, 272

Carlos Vitale, 288

POEMES A PARTIR D'UNGARETTI

Josep Maria Ripoll, 304

Xavier Farré, 309

Anton Carrera, 312

Marcel Ayats, 316

Esteban Martínez, 320

Toni Quero, 333

Quilo Martínez, 334

José María Muñoz Quirós, 339

Josep Gerona, 342

Gertrudis Mira, 349

Víctor Mañosa, 356

Jordi Pàmies, 360

DIBUIXOS

Leonor Bescós



Volem expressar el nostre agraïment als traductors que han col·laborat en aquest llibre, especialment a Lluís Calderer, i també a Pere Martínez i a Sara Ors per la seva ajuda lingüística, i a Montserrat Saña per tot el treball i la paciència.



Aquest *Quadern Ungaretti* s'ha acabat d'imprimir a Sabadell el dilluns
8 d'abril de 2013, a l'obra d'Impresions i Enquadernacions del Vallès, S.L.U.,
amb un tiratge de 400 exemplars.

EXEMPLAR NÚM.

Amb la col·laboració de:



Alliance Française

Gremi de Llibreters de Sabadell
Llibreria Tècnica, Llar del llibre, Llibreria Paes



Quaderns de Versàlia

Aquesta col·lecció del grup “Papers de Versàlia” vol homenatjar alguns dels grans noms de la poesia universal que ens han interessat o influït. Cadascun dels volums aplegarà tant estudis sobre el poeta escollit com poemes al seu entorn i, sempre que sigui possible, traduccions inèdites.

ISBN 978-84-616-3428-6



9 788461 634286