

Seminario di studio: *Pulchritudinum pulchritudo*

Ungaretti e l'arte: umanità, bellezza, libertà nelle lettere a Leone Piccioni

SILVIA ZOPPI GARAMPI

Il 2 febbraio 1963 intorno alle 22.20 va in onda dagli studi Rai di via Teulada in Roma la prima puntata dell'innovativo programma culturale l'«Approdo televisivo», ideato e curato da Leone Piccioni; tra i membri del Comitato direttivo figura il poeta Giuseppe Ungaretti¹. Al Comitato è chiesta una collaborazione attiva alla trasmissione, con una proposta di temi e con una revisione critica per migliorarne la qualità. Il lavoro di Ungaretti è subito vulcanico nelle idee e nelle proposte operative².

In una lunga e articolata lettera, quasi centrale tra i trecento documenti del carteggio recentemente pubblicato tra Ungaretti e Piccioni³, datata 12 febbraio 1963, il poeta offre indicazioni

¹ Sulla storia dell'«Approdo» nell'edizione radiofonica, cartacea e televisiva, si veda: A. DOLFI - M. C. PAPINI, «L'Approdo». *Storia di un'avventura mediatica*, Bulzoni, Roma 2006.

² Ungaretti faceva già parte dal 1952 del Comitato direttivo dell'«Approdo radiofonico», ideato da Adriano Seroni e che aveva avuto inizio dagli studi di Radio Firenze il 3 dicembre 1945. La terza serie del programma comincia il 5 gennaio 1952 e tra le innovazioni più importanti vi è la nascita di un Comitato direttivo, fortemente voluto da Giovanni Battista Angioletti, composto da illustri figure del panorama culturale italiano come Riccardo Bacchelli, Emilio Cecchi, Giuseppe De Robertis, Giuseppe Ungaretti, Diego Valeri, Nicola Lisi, Roberto Longhi, cui si aggiungeranno Gianfranco Contini nell'ottobre dello stesso anno e Gino Doria nel 1958.

³ G. UNGARETTI, *L'allegria è il mio elemento. Trecento lettere con Leone Piccioni*, a cura di Silvia Zoppi Garampi, con una testimonianza di Leone Piccioni, Monda-

tanto di carattere scientifico che di carattere tecnico sulla seconda puntata dell'«Approdo», nella quale un servizio era dedicato allo stesso Ungaretti, in occasione del suo settantacinquesimo compleanno. Egli avanza delle critiche al servizio, costruttive per le successive puntate⁴ e nello stesso tempo redige una sorta di *abregé* della sua poetica:

dori, Milano 2013.

⁴ Il 9 gennaio 1963, dopo un pranzo ufficiale in un ristorante romano di via della Frezza, alla presenza di Ettore Bernabei, direttore generale della Rai, i membri del Comitato direttivo dell'edizione televisiva dell'«Approdo. Settimanale di lettere e arti», si riunivano per la prima volta presso il Centro TV in via Teulada. Ungaretti, membro del Comitato, sin dalla prima puntata, mandata in onda sul «Programma Nazionale» sabato 2 febbraio 1963 alle ore 22.20 è chiamato da Leone Piccioni, curatore del programma, a esprimere le sue osservazioni per apportare le necessarie correzioni al programma. Con la seconda puntata giungono solerti a Piccioni i giudizi e i consigli di Ungaretti nell'inedita veste di esperto della comunicazione televisiva. Puntualizzazioni precise tali da poterne redigere un *vademecum* per la TV, non si possono a questo proposito non ricordare le *Norme per la redazione di un testo radiofonico* pensate e scritte da Carlo Emilio Gadda nel 1953 quando ancora lavorava al «Terzo Programma» della Rai. Ungaretti e Gadda erano amici che vicendevolmente si sostenevano e si ammiravano, in vesti diverse erano entrambi assiduamente impegnati alla radio, mostrando sensibilità e curiosità nei confronti dei nuovi strumenti di comunicazione e capirono come la lingua e l'espressione in genere dovessero adattarsi ai nuovi canali di trasmissione per ottenere la massima efficacia. La prima indicazione di Ungaretti è di carattere sociologico: come dare informazioni agli italiani, un popolo che in parte può essere anche analfabeta ma che è cresciuto da secoli nel paese della cultura artistica e letteraria. Un pubblico sensibile, abituato al bello, alla musica e all'armonia a cui è sufficiente fornire le indispensabili informazioni per presentare gli argomenti e poi far parlare i protagonisti, le opere. Ungaretti suggerisce per introdurre una corrente pittorica o un esperimento scientifico appena due o tre frasi: «Informazioni rapide e chiare, da rendere poi più evidenti “a tutti per la semplicità del linguaggio” in dibattiti. Per esempio, la TV. francese ne fa per la pittura, regolarmente, e quando ero a Parigi discutevano delle origini dell'arte astratta. Per la chiarezza: per esempio, la stupenda trasmissione della lezione di violoncello di Casals, che è composta di brani di un corso di lezioni, richiedeva forse due parole introduttive che dicessero chi era Casals, e indicassero perché

Venendo alla parte che nella trasmissione mi riguardava: era un'ottima trasmissione, e l'Aldini ha letto molto bene, meglio di me, il coro delle mimose. Forse avrebbe acquistato chiarezza, se il modo che tracerò fosse stato seguito, e lo dico non per difetto di gratitudine o per lamentazioni, ma per dire, come in casi di altri, secondo me, domani si potrebbe fare – ed ecco la mia traccia: Lucca – il commento dovrebbe osservare che il Lucchese è un emigrante, e mettere in luce la lacerazione, il dramma che produce l'appartenere – chi nasce e si forma lontano dalla propria terra – a due diverse culture, a volte lontanissime l'una dall'altra. Dovrebbe quindi osservare come L'Allegria abbia come primo stimolo quest'ispirazione che poi si dissolverà per la nascita d'un sentimento d'umana fratellanza scaturito dalla comune partecipazione alla tragica sofferenza della guerra. Marino e i castelli romani e il Lazio evocheranno poi il momento del Sentimento: sono i suoi paesaggi. Hanno una loro mitologia che diventa, con la formazione cristiana del poeta, ma non in contrasto con essa, presenza evocata di durata storica nel succedersi

le sue lezioni erano significative e importanti, e perché ne erano stati scelti alcuni punti salienti. Bastano poche parole, e tutto può essere seguito poi con migliore partecipazione, da un numero maggiore di persone. La cultura non si diffonde che facendo nascere nel maggior numero di persone, in un numero crescente di persone, curiosità, voglia di saperne di più» (*Ibidem*, lettera del 2 febbraio 1963, pp. 191-96, in part. 191-93). Chiarezza, semplicità del linguaggio, rapidità, abolizione della pedanteria e della superfluità, impiego di brevi aneddoti sono i consigli che tornano nei giudizi delle trasmissioni successive e che devono essere utilizzati per creare il "ritmo" del programma. Un poeta al servizio della TV non poteva tralasciare l'elemento che in qualsiasi forma di comunicazione riveste importanza: "il ritmo". Ho appena ricordato le precedenti *Norme* di Gadda, ma tali osservazioni di Ungaretti, nella loro lucidità ed esattezza ne richiamano alcune che decenni più tardi avrebbe dettato per la letteratura Calvino nelle celebri *Lezioni americane*.

di vicende di millenaria evocazione, nell'animo e nell'espressione del poeta, vissuta nell'immagine dell'attimo presente colto nel suo trascorrere fulmineo. È la dimensione di profondità storica che viene a rendere più complesso e più umano distendendolo nella memoria, il rapporto soggetto-oggetto cieco, fuori dei suoi stretti elementi di pura presenza, nell'attimo dell'esperienza dell'Allegria. L'ultima parte del documentario era la mia casa di Piazza Remuria. Vi nacquero *Il dolore*, *Un grido e paesaggi*, *La terra promessa* (almeno nella sua fase definitiva), *Il taccuino del vecchio*. Nella casa d'ora ho scritto solo i pochi cori dell'Apocalisse⁵.

Così, in poche righe, il poeta traccia le tappe fondamentali del suo percorso poetico: la prima raccolta, *L'Allegria*, che comprende le poesie di guerra, rimaste, ancora oggi, le sue più famose; testimoni di un'esperienza umana talmente forte da essere in grado, ci dice il poeta, di sanare il suo "sradicamento", il suo appartenere a due patrie. Ungaretti prospetta una lettura paradossale della guerra: un fenomeno capace di accomunare i nemici nella medesima disperazione, una prova che rende fratelli i nemici annullando confini e appartenenze. Ecco allora che per analogia l'afro-lucchese può disperdere ogni connotato sociale e anagrafico e divenire un'indefinita «docile fibra dell'universo».

Il poeta passa poi al periodo in cui compose il *Sentimento del Tempo*; occorre ricordare che alla fine del 1921, con la moglie Jeanne Dupoix, egli da Parigi si trasferisce a Roma cambiando

⁵ *L'allegria è il mio elemento*, lettera del 2 febbraio 1963, 191-96, in part. 193-94.

diversi indirizzi⁶, nel '27 trasloca, per motivi economici, sui Colli Romani. Roma diventerà la città di Ungaretti, dove ritorna a vivere anche dopo il periodo brasiliano, durato dall'inverno del 1937 alla primavera del 1942. L'incontro iniziale con l'identità della capitale è notoriamente faticoso; Roma non è Alessandria d'Egitto e non è Parigi, è una città che sente lontana e della quale non riesce a cogliere l'unità⁷. Il mondo classico, così presente pur nella sua drammatica rovina con i Fòri e il Colosseo, e la sobria eleganza dell'architettura paleocristiana e inoltre il contrasto delle epoche passate col barocco incipiente creano nel poeta un senso di spaesamento che solo l'arte di Michelangelo riuscirà a risolvere. Michelangelo appare a Ungaretti il punto di raccordo tra antichità classica e barocco, diventerà l'emblema della bellezza e del mistero di Roma⁸. Le Terme di Dioclezia-

⁶ Nel giro di cinque anni, tra il '22 e il '27, Ungaretti cambia otto volte indirizzo: via Selci 84, via Cappellini 3, via Carlo Alberto 8, piazza Poli 23, via Conte Rosso 10, via Amedeo Ottavo 11, via Piave 15, via Malta 16.

⁷ Ungaretti parla del suo rapporto con Roma nelle *Note a cura dell'Autore* predisposte per la raccolta *Sentimento del Tempo*, in G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Leone Piccioni, Mondadori ("I Meridiani"), Milano 1969 (ora nella nuova edizione a cura e con un saggio introduttivo di Carlo Ossola, Mondadori, Milano 2009, 763-769, d'ora in avanti citato come M09). Si veda inoltre ID., *Interpretazione di Roma [1954-1965]*, in ID., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di Mario Diacono e Luciano Rebay, Mondadori ("I Meridiani"), Milano 1974, 603-612 e ID., *Intervista con F. Canon [1965]* in ID., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, 835-841, in partic. 838-841.

⁸ Sull'influenza della cultura barocca sulla poetica di Ungaretti e sulla sua singolare interpretazione del rapporto tra Michelangelo e il barocco è stato scritto molto. La monografia più recente sull'argomento è quella di D. BARONCINI, *Ungaretti barocco*, prefazione di Andrea Battistini, Carocci, Roma 2008, nella quale si studiano diversi aspetti del barocco di Ungaretti: dalla percezione del poeta della storiografia novecentesca sul barocco all'assunzione del barocco come canone interpretativo; il valore dato alla Roma barocca e al ba-

no, la Chiesa di Santa Maria degli Angeli, il Campidoglio con la Rupe Tarpea⁹, e anche il *giudizio* della Sistina, sono le opere dove Michelangelo, nelle parole di Ungaretti, «mescola tutto, mescola la natura, mescola Platone con i discepoli di Plotino del suo tempo, sente Cristo con disperazione e, nel medesimo

rocco brasiliano; il rapporto tra arte barocca e cammino religioso del poeta; gli aspetti barocchi della poesia di Ungaretti. In appendice sono riportate undici *Lettere di Ungaretti a Luciano Anceschi sull'idea di barocco*. Precedenti sono gli Atti del convegno a cura di A. ZINGONE, *Ungaretti e il Barocco. Testi e problemi*, Atti del Seminario Internazionale di Studi Fondazione «La Sapienza-Giuseppe Ungaretti», Roma 28 maggio 1999, Passigli, Firenze 2003, nei quali il saggio di Stefania Falasca ha per titolo *L'eredità di Michelangelo. Tracce e motivi di un emblema ungarettiano*, ivi, 129-149. Va ricordato inoltre per il rigore storiografico e critico il saggio di D. DE ROBERTIS, *Il testo della visita a S. Clemente*, in *Giuseppe Ungaretti e la cultura romana*, Atti del Convegno 13-14 novembre 1980, a cura di R. Tordi, Bulzoni, Roma 1983, 23-40.

⁹ Erette tra il Viminale e il Quirinale, le Terme di Diocleziano (298-306 d.C.) sono le più grandi di Roma e del mondo romano; Michelangelo, già anziano e al lavoro nella Basilica di San Pietro, trasformò le sale del grandioso impianto termale per crearvi nel 1565 il Convento dei Certosini annesso alla Basilica di Santa Maria degli Angeli, il progetto della quale Paolo IV aveva già affidato nel 1561 allo stesso Michelangelo. L'artista intervenne nel complesso termale restaurando l'aula del *tepidarium* e dimostrando un atteggiamento moderno e non distruttivo nei confronti dei resti archeologici. Si limitò a delimitare, con pochi setti murari, tre campate contigue, coperte a crociera, a cui furono aggiunte due cappelle laterali quadrate, creando così un edificio ecclesiastico singolare per la sua epoca, con una spazialità dilatata lateralmente anziché longitudinalmente, nonostante il parere dei committenti. L'asse principale partiva dal vestibolo, ricavato da un piccolo vano adibito a ninfeo di passaggio verso il *calidarium*, e si concludeva nel coro, concepito nella zona della *natatio*. Al tempo di Michelangelo esistevano altri due ingressi ai lati del transetto. Inoltre, come sappiamo, nel 1536 l'artista disegnò nei minimi particolari, compresa l'originale pavimentazione, piazza del Campidoglio, in cima al colle Capitolino, per la visita dell'imperatore Carlo V, che venne poi ultimata da Giacomo della Porta. La piazza aveva lo scopo di celebrare l'antica gloria del colle che ospitava il tempio di Giove costruito nel 509 a.C.; la Rupe Tarpea è un dirupo ripido che si trovava nella parte sud del colle Capitolino dalla quale tra il 509 a.C. e il 27 a.C. venivano gettati i condannati a morte.

tempo, sente la carne con la medesima disperazione»¹⁰. Michelangelo riesce a fondere nella sua arte queste diverse esperienze senza mascherarne l'urto drammatico: unisce ma non cancella, aprendo le porte, annunciando l'essenza del barocco.

Le poesie del *Sentimento* traggono occasione dai paesaggi romani, dalle campagne romane attraverso il passaggio delle stagioni e principalmente dall'estate dove l'aria è pura, e più avvicina al barocco, perché – scrive Ungaretti – «l'estate è la stagione del barocco. Il barocco è qualche cosa che è saltato in aria, che s'è sbriciolato in mille briciole: è una cosa nuova, rifatta con quelle briciole, che ritrova integrità, il vero. L'estate fa come il barocco: sbriciola e ricostruisce»¹¹. Negli anni della maturità il poeta ricorda di essere riuscito ad afferrare la natura, in quel periodo romano, solo quando era in preda al sole e bruciava il travertino, la pietra di Roma che segue le stagioni, le incarna e in estate diventa pietra che si dissecca atroce, mentre in autunno si infuoca e giunto l'inverno è cupa¹².

Di questa Roma Ungaretti, come ricorda nella lettera a Piccioni, evoca la mitologia e scopre le favole antiche, tradu-

¹⁰ G. UNGARETTI, *Note a cura dell'Autore* (M09, 763). Anche nell'intervista a Camon (vedi *supra* n. 7) il poeta scrive: «Michelangelo, il Michelangelo romano, che ha dato impronta michelangiolesca a Roma facendole rivivere tutti i suoi secoli, riinventando l'ispirazione del barocco. Il Michelangelo romano, l'architetto, nasce col mettere a contatto, traendo armonia suprema dall'urto, elementi di rovine antiche, di rovine, con altri, contemporanei o direttamente da lui immaginati.».

¹¹ *Ibidem*.

¹² «Pietra mutevolissima agli effetti della luce: quando la notte è senza luna ha l'effetto dell'acquaforte. Pietra viva e il carattere di quella pietra mi è più familiare delle rovine, delle linee dell'architettura; mi era familiare più della storia con i suoi monumenti». (M09, 765).

cendo in limpide scansioni la memoria di percezioni sensoriali ed estetiche. Gli Apolli e le Giunoni iniziano a popolare i suoi versi per rappresentare con naturalezza gli stati d'animo del poeta che spiega: «Non erano che voci del vocabolario accorse ad evocare i fantasmi che di frequente mi apparivano nella città dove vivevo»¹³. Attimi di incandescente armonia, quando luglio «Strugge forre, beve fiumi, / Macina, scogli, splende, / È furia che s'ostina, è l'implacabile, / Sparge spazio, acceca mete, [...]»¹⁴. E le luci estive, le aurore estive, colorano d'ambra le «anche ilari»¹⁵ o la coscia di Giunone: «Tonda quel tanto che mi dà tormento»¹⁶, mentre «A una proda ove sera era perenne / [...] vide; / Ritornato a salire vide / Ch'era una ninfa e dormiva / Ritta abbracciata a un olmo»¹⁷. A queste immagini di un animo in preda alle felici fantasie creative si contrappone il sentimento della precarietà della propria condizione di uomo: «Da lungi porga e celi / Un'isola fatale, / Con varietà d'inganni / Accompagni chi non dispera, a morte»¹⁸. Oppure questi versi, che richiamano, tanto nell'immagine che nel lessico, quelli della poesia *L'invetriata* dell'amato Campana: «Scalza varcando da sabbie lunari, / Aurora, amore festoso, d'un'eco / Popoli l'esule universo e lasci / Nella carne dei giorni, Perenne scia, una piaga

¹³ *Ibidem*, 766.

¹⁴ *Di luglio*, vv. 4-7, in *Sentimento del Tempo* (M09, 162).

¹⁵ *Silenzio in Liguria*, v. 8, in *Sentimento del Tempo* (M09, 145).

¹⁶ *Giunone*, v. 1, in *Sentimento del Tempo* (M09, 163).

¹⁷ *L'isola*, vv. 1; 8-11, in *Sentimento del Tempo* (M09, 154).

¹⁸ *Sirene*, vv. 9-12, in *Sentimento del Tempo* (M09, 148).

velata»¹⁹. I due aspetti sono la costante condizione della vita, che è dialettica di creazione e distruzione, di vita e morte; è ancora il barocco romano nel suo aspetto religioso e metafisico a inquietare Ungaretti lungo la strada della riflessione religiosa per la quale fu determinante, come sappiamo, il pellegrinaggio con l'amico Francesco Vignanelli a Subiaco durante la Settimana Santa del 1928²⁰. Roma è una città che con le sue rovine provoca il sentimento del vuoto, il Colosseo appare al poeta un tamburo bucato, con orbite senza occhi: «Estate, / Sino ad orbite ombrate spolpi selci, / Risvegli ceneri nei colossei... »²¹.

¹⁹ *Eco*, in *Sentimento del Tempo* (M09, 177). Così i versi de *L'invetriata* vv. 1-3 e 8-11: «La sera fumosa d'estate / Dall'alta invetriata mesce chiarori nell'ombra / E mi lascia nel cuore un suggello ardente. [...] Le stelle sono bottoni di madreperla e la sera si veste di velluto: / E tremola la sera fatua: è fatua la sera e tremola ma c'è / Nel cuore della sera c'è / Sempre una piaga rossa languente» (*Canti Orfici*, introduzione e commento di Fiorenza Ceragioli, nuova edizione, Rizzoli, Milano 1989, 109).

²⁰ Tra il 1925 e il 1927 Ungaretti pubblica sulla rivista «Commerce» (printemps 1925 - été 1927) e sulla «Fiera Letteraria» (16 ottobre 1927) un gruppo di liriche tra cui una intitolata *Roma* [1925]: «Se la volontà di dar vita ad un poema di Roma non si traduce in atto, smembrandosi la lirica [*Roma*] in *D'agosto*, *Un lembo d'aria*, *Ogni grigio*, ciò non avviene tanto in seguito a "scomparsa" avvenuta per "riutilizzazione totale" di poesie di COM[merce] [...] quanto piuttosto per ritessitura, lievitazione e assorbimento attribuibile alla maggior inclinazione ungarettiana al frammento anziché al poema [...]» (M09, 918). Il progetto di un poemetto su Roma ritorna nel 1944 quando viene pubblicata una *plaque* intitolata *Piccola Roma* che raccoglie cinquanta disegni di Orfeo Tamburi introdotti da *Poesia* di Ungaretti, un testo che sarà poi scomposto con diverse varianti in alcune liriche su Roma della raccolta *Dolore*. Scrive il poeta in una *Conferenza brasiliana* [1941?] su Petrarca: «Ora un concetto di universale era inseparabile dal concetto di Roma. Esaurita la funzione giuridica, morale e mistica del latino, in che modo Roma saprà non perdere il suo prestigio? Coi suoi fantasmi!» (G. UNGARETTI, *Viaggi e Lezioni*, a cura di P. Montefoschi, Mondadori ("I Meridiani"), Milano 2000, 729).

²¹ *D'agosto*, vv. 5-7, in *Sentimento del Tempo* (M09, 164).

Il vuoto procura terrore, è un orrore che Michelangelo avverte e rappresenta nella *Pietà Rondanini*, l'ultima sua opera, rimasta incompiuta. Gesù è un corpo disanimato, un corpo vuoto, in cui la pietà della Madre non è riconosciuta. Michelangelo, per il poeta, anticipando gli artisti del Seicento, manifesta la dispezzazione di alcuni artisti dell'epoca moderna a cospetto del vuoto, hanno «il sentimento dell'orrore del vuoto, cioè dell'orrore di un mondo privo di Dio»²². Non è facile stabilire quanto la Roma michelangelolesca abbia influito nella meditazione religiosa del poeta, certamente la stagione del *Sentimento del Tempo* nasce dalla sintesi estatica dell'artista: Michelangelo nella capacità di porre uno di fronte all'altro il Dio giudicante della Sistina e il Dio umano delle Pietà ci mostra «che giustizia e pietà sono due modi di leggere un medesimo testo divino, nel mistero insondabile mediante il quale Dio si svela e si nasconde nello stesso tempo»²³.

Il Sentimento del Tempo, con la Roma mitica e poi michelangelolesca e barocca richiamata nell'attimo presente nei vocaboli del poeta, diventa a sua volta fonte d'ispirazione per i pittori che prendono il nome di Scuola romana. Nel carteggio con Piccioni il poeta non accenna al valore che Michelangelo ha rivestito nella sua riflessione intima, né ricorre mai al concetto di barocco; invece nella lettera all'allievo del 18 febbraio 1963, scritta per commentare la terza puntata dell'«Approdo televisivo», trasmessa il 16 febbraio, in cui un servizio è dedicato a Scipione,

²² G. UNGARETTI, *Note a cura dell'Autore* (M09, 769).

²³ Ivi (M09, p. 764).

sostiene che il pittore solo grazie alla lettura del *Sentimento* e delle traduzioni ungarettiane di Góngora del 1930 scopre l'arte del Greco:

Scipione aveva letto il *Sentimento del tempo* e mie traduzioni da Góngora, e alcuni miei articoli, che allora fecero chiasso, su Lautréamont, ecc. apparso sulla "Fiera Letteraria"²⁴, e la sua pittura è nata, per l'ispirazione, come tante altre cose nell'arte italiana, da stimoli venuti da me, e da Barilli, ed essi lo condussero al Greco, Roma fu così vista surrealisticamente attraverso il Greco, con una forza sensuale da colosso e una disperazione da agonizzante, con l'incubo della morte in una vita che non si arrendeva. Lo scoprii, e scoprivo insieme Mafai, in un'esposizione di giovani pittori della quale s'era interessato Corrado Pavolini e che aveva, se non ricordo male, organizzato il Padre de Menasce. Poi ci fu la mostra trionfale di Scipione e Mafai nelle sale dei Professionisti e artisti, organizzata da Bardi. A festeggiare il successo ci fu un banchetto nell'albergo che Mafai gestiva con la sua famiglia. Finì in un finimondo, ma l'episodio poco bello non è da riferirsi non essendo più tra i vivi il poeta che l'aveva provocato²⁵.

²⁴ Ungaretti si riferisce ai suoi due articoli, nella serie *Idee e lettere della Francia d'oggi, Il passato di Lautréamont e Odore di bruciato*, apparsi in «L'Italia letteraria» il 27 aprile e il 22 giugno 1930 ora in *Saggi e interventi*, 241-245 e 246-251.

²⁵ *L'allegria è il mio elemento*, cit., 197. Al rapporto tra Ungaretti e Scipione, dedica alcune pagine Baroncini in *Ungaretti barocco*, 75-79, nelle quali sostiene un'influenza di Scipione su Ungaretti, un'influenza che invece con chiarezza Ungaretti ribalta in questa lettera nella quale spiega l'importanza della sua esperienza poetica su quella del giovane pittore.

Negli stessi anni Venti nei quali Ungaretti a Roma studia il Buonarroti capitolino e in lui scova il senso del barocco, il poeta, fresco delle esperienze artistiche cubiste e futuriste vissute nella Parigi degli anni Dieci e fortificate grazie alle amicizie fiorentine, principalmente di Soffici e Papini e attraverso loro di Carrà, entra in contatto con gli ambienti artistici romani. È tra i primi a riconoscere il valore di giovani pittori che rispondevano ai nomi di Scipione, Antonietta Raphaël, Mario Mafai, Marino Mazzacurati, battezzati come Scuola romana da Roberto Longhi in un articolo dell'aprile 1929 apparso sull'«Italia letteraria»²⁶. Tra il 1928 e il 1929 questi poco noti e appartati pittori avevano esposto alla Società Amatori e Cultori di Belle Arti di Roma, alla prima Mostra del Sindacato laziale di Belle Arti e da Bragaglia in via degli Avignonesi²⁷, prima dell'importante mostra alla Galleria di Pier Maria Bardi in via Veneto, nella quale le venti tele di Scipione e le altrettante di Mafai riscosero successo nel pubblico e nella critica. Lo attesta anche una lettera del 5 dicembre 1930 di Scipione indirizzata a Milano a Marino Mazzacurati che richiama le parole di Ungaretti: «Qui sono tutti diventati più mori che neri per la nostra mostra, – saltati tutti a piedi pari, – ma quello che fu terribile furono le vendite [...]

²⁶ Dal 1922 fino al 1934 Longhi risiede a Roma dove dall'anno accademico 1922-23 esercita la libera docenza. L'amicizia tra Ungaretti e Longhi iniziata in questi anni si rafforza dopo il ritorno del poeta dal Brasile; dal 1952 entrambi fanno parte, come già ricordato, del Comitato direttivo della rivista «L'Approdo».

²⁷ Si veda sui rapporti tra Ungaretti e gli artisti negli anni Trenta il saggio di Valentino Martinelli, *Ungaretti e la «Scuola Romana»* in *Giuseppe Ungaretti e la cultura romana*, 47-55.

dopo offrimmo un banchetto a cui invitammo Oppo, Pavolini, Cardarelli, Ungaretti, Francini, Angioletti, Falqui, Volta, Alvaro, ecc., circa una venticinquina di persone, pittori io e Mafai e Oppo, degli altri nessuno! Ci fu uno scandalo al banchetto, (Cardarelli e Alvaro) se ne dissero di tutti i colori. Cardarelli fece però una magra figura. Le mie pernacchie erano oro colato [...]»²⁸.

Scipione è definito da Ungaretti l'unico grande pittore surrealista insieme a Mafai, solo in Scipione il poeta trova «l'elemento carnale, la disposizione carnale che segna soprattutto il carattere dell'arte surrealista», insieme alla forza urgente dell'agonizzante in lotta contro un'implacabile tubercolosi che a ventinove anni lo sconfigge definitivamente. La critica contemporanea ha riconosciuto l'importanza degli influssi letterari nell'arte di Scipione – che ha lasciato tra i suoi oli un magnifico ritratto del poeta, oggi alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Ma in tal senso andrebbe valorizzata l'interpretazione ungarettiana di Isidore Ducasse, in arte Comte di Lautréamont, indirizzata a riconoscervi il precursore del surrealismo: il poeta che nei *Canti di Maldoror* ha venato d'umorismo il sogno; scrive Ungaretti nel secondo articolo dedicato a Lautréamont: «Nella poesia di Lautréamont sono dunque compenetrati questi caratteri di gran parte della recente poesia francese ed europea: uno schianto carnale che apre il volo a fiori di fuoco, e insieme una

²⁸ Ivi, 49-50. Martinelli riporta anche un ricordo di Libero de Libero sulla mostra: «un vero uragano nel cielo artistico di Roma, [...] un avvenimento che mosse Ungaretti, Longhi, Cecchi, Cardarelli, Barilli, Oppo; e furono dichiarazioni illimitate di elogio [...]».

lucidità cruda che per vertigine di irrisioni fa salire l'espressione all'infinito distacco del sogno; una necessità di strappare alla realtà le sue maschere, e di restituire alla natura la sua maestà tragica». La lettera a Piccioni del 18 febbraio prosegue con il ricordo di «Fronte», la rivista fondata da Marino Mazzacurati uscita per soli due numeri nel 1931 e fu, nelle parole di Ungaretti, per quegli anni, la più bella rivista italiana avvalendosi di collaboratori quali Carrà, Morandi, Scipione, Martini, Mafai, Moravia, Falqui, Savinio e lo stesso poeta, che vi pubblicò la traduzione dell'*Anabasi* di Saint-John Perse e i canti della *Morte meditata*²⁹, stampati tra un disegno di Mafai e *L'Apocalisse* e il *Ponte Sant'Angelo* di Scipione.

Accanto alle sintetiche quanto intense riflessioni sulla Roma mitica e sulla Scuola romana, nel carteggio con Piccioni, il poeta offre molti altri netti giudizi sull'arte del Novecento, spaziano dall'Italia all'Europa, agli Stati Uniti, all'Oriente, all'Africa. Non stupisce d'altronde, sapendo che Ungaretti dagli anni Cinquanta frequentava la Biennale di Venezia anche come membro della giuria, interveniva pubblicamente sui rapporti tra poesia e arte e sul ruolo dell'arte contemporanea, scriveva numerose prefazioni per i cataloghi delle mostre, da quella per Prampolini

²⁹ Ungaretti ricorda la rivista «Fronte» anche nel saggio *St.-John Perse. Storia d'una traduzione [1950]*, ora in Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, 649-652, qui 649: «“Fronte” era una rivista messa insieme da Scipione, un giovane pittore scomparso purtroppo in quegli anni, forse il nostro maggior pittore moderno. Ricordo quella rivista perché segna per noi un momento notevole: nelle sue pagine, artisti e scrittori italiani di varie generazioni avevano trovato un punto di accordo nelle nostre ricerche d'espressione poetica».

a quella per Fazzini³⁰, fino a Guttuso, Cagli, Capogrossi, Tamburi, Dorazio, Quaglia e Guarienti; colpisce semmai la scelta di Ungaretti di riservare alla corrispondenza uno spazio di meditazione o di esposizione delle proprie idee sull'arte, una strategia critica sulla quale ritornerò più avanti.

Nella stessa puntata dell'«Approdo» in cui era stato dedicato un servizio a Scipione, ne è presentato uno proprio su Prampolini, e, nella lettera già citata, Ungaretti si sofferma anche su di lui, ripercorrendo alcuni momenti della sua poetica: di Prampolini sottolinea la dimensione europea, la capacità di aver rinnovato l'appartenenza al futurismo mediante il confronto con altre espressioni artistiche: «futurista, ma che la frequenza di Kandinsky, Mondrian, sino dal primo momento, e di altri astratti, porta subito su posizioni che, senza fargli dimenticare le proprie origini, gl'impongono altre prospettive. C'è anche da mettere in giuoco la sua inclinazione, la sua perizia di decoratore-scenografo»³¹. Le trasmissioni dell'«Approdo» permettono a Ungaretti di sostenere e rafforzare la conoscenza pubblica di personaggi a lui cari per condivisione poetica e valutazione artistica – indicativo per esempio il rimarcare il cambiamento di orizzonti di Prampolini senza però tradire le proprie origini, una coerenza rintracciata e approvata che invece non ritroverà

³⁰ Pericle Fazzini nel 1954 partecipa, presentato da Ungaretti, alla XXVII Biennale di Venezia con una personale; ottiene il primo premio per la scultura. A Enrico Prampolini, sempre nel 1954, viene dedicata un'intera sala dove espone ventuno opere. I due saggi di Ungaretti sono pubblicati nel volume *La Biennale di Venezia*, Lombroso, Venezia 1954.

³¹ Cf. UNGARETTI, *L'Allegria è il mio elemento...*, 198.

col passare degli anni nel pur tanto amato Mafai, dal quale prenderà le distanze. Ungaretti quindi fornisce precisi ragguagli sulla formazione degli artisti, sulle loro caratteristiche, delineando legami e influenze; spesso denuncia la scarsa attenzione verso maestri che ne meriterebbero ben altra:

C'è inoltre, insieme al resto, nell'opera di Prampolini il polimaterico. Non è l'interesse per la materia che hanno i fondatori dell'Informale Fautrier e Dubuffet. Nel '19 – ero ancora a Parigi – capitò una volta Marinetti, per presentare al pubblico il “tattilismo”. Si trattava di un certo numero di cassetine divise in quadretti, e tutte diverse nelle materie presentate e nella loro combinazione: un quadretto, per esempio, con punte di chiodi, l'altro quadretto con sabbia, il terzo con un pezzo di zinco, il quarto con una spugna, il quinto con un pezzo di velluto, il sesto con una carta vetrata, ecc. Marinetti diceva: “Passateci su la mano chiudendo gli occhi”. Ma bastava aprire gli occhi invece e guardare per avere una sensazione tattile. Berenson lo dice, e forse i suoi valori tattili sono una scoperta suggeritagli da ... Marinetti. Derivati dall'idea di Marinetti, gli effetti polimaterici di Prampolini (effetti ottenuti per via visiva) sono effetti ottenuti accostando materie che danno al tatto effetti contrastanti. Prampolini è un pittore che meriterebbe un posto molto superiore a quello che gli è attribuito oggi³².

Nel carteggio con Piccioni – iniziato nel 1946 con pochi documenti, che si infittiscono col progredire degli anni, e terminato

³² *Ibidem*.

nel 1969 – la prima lettera in cui si parla d'arte è del 12 maggio 1954³³ in occasione degli appena ricordati saggi per Fazzini e Prampolini; nella stessa, il poeta dà notizia di alcune mostre restate memorabili come segno dell'avvenuta apertura italiana a espressioni artistiche europee: nel 1954 a Roma, Palma Bucarelli, direttrice della Galleria Nazionale d'Arte Moderna a Valle Giulia, inaugura la prima personale di Picasso, contemporaneamente a Palazzo Rospigliosi si apre una mostra dedicata a Dalì, mentre a Milano se ne apre un'altra dedicata a Rouault; è interessante il giudizio del poeta su tali esposizioni, le cui visite si inseriscono tra gli impegni veneziani di Ungaretti, le lezioni nell'Ateneo romano dedicate a Leopardi, la propria promozione per la candidatura al Nobel:

(c'è Dalì con dei gioielli erotico-mistici: un cuore di rubini (un Sacro Cuore, dice) che batte (Dio mi perdoni, come un sesso di gallina) mosso da un motorino elettrico interno, e tante altre stramberie – non prive certo d'ingegno – e pitturone tra il barocco spagnolo e lo stile impero, e illustrazioni per la *Divina Commedia*, il tutto esposto nella sala dell'*Aurora* nel Palazzo Rospigliosi (l'*Aurora* di Guido Reni). Dicono che l'esposizione sia stata fatta per servire da contraltare cattolico a quella di Picasso. Il male è che Picasso è vivo, e questo Dalì è un abilone, ma puzza di morto lontano un miglio. Per il contraltare, caso mai, c'è a Milano, Rouault³⁴.

³³ Ivi, 50-52.

³⁴ Ivi, 50.

Il riconoscimento dell'originalità e della drammatica autenticità di Picasso da parte di Ungaretti risale agli anni francesi (1912-14) e viene confermato quando definirà nel 1963, in margine a un'intervista con Jean Fautrier per «L'Approdo televisivo», *Guernica* il più bel quadro del mondo dopo il *Giudizio* di Michelangelo. Anche la pittura di Rouault era cara a Ungaretti, e Carlo Bo, nelle sale della Galleria d'Arte Moderna di Milano che ospitava la retrospettiva del pittore simbolista, di fronte a un pubblico foltissimo e alla presenza di Montale, aveva dedicato una conferenza proprio a Ungaretti e Rouault³⁵. L'indipendenza del giudizio critico rispetto a condizionamenti ideologici, affermata nel 1954 nella denuncia a una poco felice politica culturale del bilanciamento, è ribadita dal poeta con un'argomentazione più distesa nella lettera del 14 aprile 1962 a Piccioni:

«L'Approdo» [rivista] mi pare che vada molto meglio. Ottimo, ma con un po' di confusione nel numero e nella qualificazione dei poeti, il saggio di Macrì. Bisognerà che si torni a fare della critica non per fare propaganda politica, ma per rivelare la poesia d'un'opera, beninteso, quando essa ne contenga. «L'impegno» mi pare sia diventato una specie di strumento di terrore per togliere sincerità all'espressione. Naturalmente uno può essere cattolico o comunista, e trarre ispirazione dalle sue convinzioni; ma, anche in questo caso, se si mettesse a predicare, credo che dimenticherebbe d'essere un poeta per diventare un'altra cosa, certo rispettabile; ma anche, se gabellata per poesia, nociva. Poulet è un cattolico, uno può accorgersene, ma

³⁵ Cf. *ivi*, 69.

non fa dipendere il valore d'un'opera dall'essere cattolica di proposito. Del resto c'è la grazia, e le sue folgorazioni splendenti, e c'è anche la seduzione satanica, e il suo lampo abbagliante³⁶.

Un'idea di arte e di critica valida tanto per la poesia che per la pittura: la verità di un sentimento, un segreto, spesso sconosciuto allo stesso artista, è percepito sia dall'Ungaretti lettore di letteratura che di opere d'arte; e se, per sua stessa ammissione, si trova in una situazione dimidiata tra competenze approfondite in materia poetica e un approccio meno tecnico nell'universo figurativo la propria analisi delle varie espressioni produrrà sempre innesti vitali.

Mario Diacono, allievo, segretario personale negli anni Sessanta e poi dotto esegeta di Ungaretti, ha scritto che dalla fine degli anni Quaranta l'interesse del poeta si appunta sul modo in cui Leopardi «era arrivato a ottenere gli effetti desiderati di “sogno per mutilazione” nei Frammenti»³⁷ e che in quello stesso periodo Ungaretti andava compiendo il lavoro sui frammenti del *Taccuino del Vecchio*. «Sono poi anche gli anni in cui Ungaretti ha smesso di misurarsi sui surrealisti, e guarda come a termini di riferimento della forma e dei mezzi espressivi a Burri e a Fautrier»³⁸. Per il ruolo attribuito ai due esponenti dell'Informale, le lettere a Piccioni permettono di rintracciare le linee fondamentali tanto del rapporto biografico che della condivisione estetica,

³⁶ Ivi, 169-170.

³⁷ M. DIACONO, *Ungaretti e la parola critica. Introduzione a Ungaretti, Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, XXI-XCI, qui LXXXII.

³⁸ *Ibidem*.

aspetti determinanti per la nascita di fruttuose e simboliche collaborazioni in occasione dei festeggiamenti per i settantacinque anni e per gli ottant'anni di Ungaretti. Per la prima ricorrenza l'editore d'arte Guido Le Noci³⁹ pubblica un prezioso libro in quarantatré esemplari intitolato *75° compleanno*⁴⁰ con le più recenti poesie di Ungaretti e una tempera originale di Fautrier, mentre per la seconda, viene preparata in piccola tiratura la pubblicazione di *Dialogo*, le poesie d'amore tra Ungà e la poetessa italo-brasiliana Bruna Bianco, con una combustione regalata da Burri; nel *colophon* del volume si legge «Alberto Burri, Leone Piccioni, Folco Portinari e l'editore Fògola hanno curato per gli ottanta anni di Giuseppe Ungaretti questa edizione non venale, in centoventi esemplari numerati, di cui i primi sessanta contengono una combustione di Alberto Burri dedicata e donata al poeta [...] È stata consegnata al poeta il giorno 10 febbraio 1968».

L'originale meditazione sul barocco aveva toccato visibilmente la poesia del *Sentimento* e del *Dolore* e le testimonianze critiche del poeta sono state giustamente messe in relazione con le riflessioni di Longhi, di D'Ors e di Anceschi, tuttavia dagli anni

³⁹ Guido Le Noci, editore, mercante d'arte e fondatore a Milano della Galleria Apollinaire, aveva pubblicato il volume *Tempere, disegni, litografie dal '28 a oggi di Fautrier, con una lettera all'artista di Guido Le Noci*, Apollinaire, Milano 1958. Nel 1960 Ungaretti scrive la prefazione al catalogo curato da Palma Bucarelli, *Jean Fautrier*, il Saggiatore, Milano 1960; nello stesso anno Giulio Carlo Argan è autore del saggio *Fautrier: matière et mémoire*, testo italiano, francese, inglese, tedesco, Apollinaire, Milano 1960.

⁴⁰ *75° compleanno: 'Il Taccuino del Vecchio', manoscritto con correzioni, manoscritto definitivo, preceduti dai manoscritti definitivi di 'Auguri' e di 'Monologhetto'. 'Apocalissi', manoscritti con correzioni, manoscritto definitivo, traduzioni in manoscritto definitivo di F. Ponge*, tempera originale di J. Fautrier, Le Noci, Milano 1963.

Cinquanta gli interessi di Ungaretti sono nuovi; nel carteggio, come si è detto, non si parla mai di barocco, se non di sfuggita e in accezione dispregiativa nei confronti di certe soluzioni di Salvador Dalì, e da mettere sullo stesso piano è il ricordo di Carlo Emilio Gadda di un memorabile viaggio in Spagna con Ungaretti nel luglio del 1953, durante il quale il poeta gli impedì di vedere le tele di Rubens al Prado asserendo che erano barocche. Lo spirito del tempo è mutato e senza dimenticare, come si è visto, i miti antichi e il visionario vigore della Scuola Romana anche nell'arte l'interesse di Ungaretti è per il presente:

Agglutinati all'oggi
I giorni del passato
E gli altri che verranno.

Per anni e lungo secoli
Ogni mattino sorpresa
Nel sapere che ancora siamo in vita,
Che scorre sempre come sempre il vivere,
Dono e pena inattesi
Nel turbinio continuo
Dei vani mutamenti.

Tale per nostra sorte
Il viaggio che proseguo,
In un battibaleno
Esumando, inventando
Da capo a fondo il tempo,
Profugo come gli altri
Che furono, che sono, che saranno⁴¹.

⁴¹ È primo coro degli *Ultimi cori per la Terra Promessa* in *Il Taccuino del Vecchio 1952-1960* (M09, 313).

Le lesioni lasciate dalla seconda guerra mondiale, gli interrogativi sulla meccanicizzazione della vita umana e sui rapporti tra arte e scienza avvicinano sempre di più Ungaretti alle esperienze pittoriche dell'arte informale; pur continuando a seguire, come il carteggio con Piccioni documenta e come sappiamo da diverse testimonianze, altri artisti: ama gli astratti, mentre non predilige Morandi, nonostante la vicinanza di Longhi, più intensa dalla costituzione del comitato direttivo dell'«Approdo radiofonico» nel 1952.

Di Burri Ungaretti inizia a parlare a Piccioni in una lettera del 1963 - l'anno in cui Cesare Brandi dedica all'artista una monografia rimasta fondamentale per la sua definitiva affermazione -; ma la conoscenza risale almeno al decennio precedente: Burri viene lanciato in una mostra personale nel 1947 alla Margherita di Roma da Sinisgalli e Libero de Libero e uno dei suoi primi sostenitori è Pericle Fazzini, autore nel 1936 di un oramai famoso busto di bronzo del poeta, anch'esso alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Inoltre un amico francese di Ungaretti, lo scrittore André Pieyre de Mandiargues, nel 1957 aveva curato un catalogo di Burri, ed era stata proprio la moglie pittrice, Bona de Pisis, ad accompagnare, un paio d'anni prima, Ungaretti e Piccioni a conoscere l'artista nella sua abitazione in via Salaria. Un saggio di Piccioni del 1967 ricostruisce l'atmosfera di quell'incontro e i successivi rapporti con il pittore, proponendo, nelle stesse pagine, un suggestivo accostamento tra l'umanità che filtra dai catrami di Burri e l'ultimo Leopardi del "fiore del deserto":

Quando provo a cercare un paragone letterario al lavoro di Burri (e c'è chi invoca Sartre, la vena europea, e vuol respingere l'eventuale vena di ricerca americana, da altri citata), senza neppur tentare paralleli d'attualità o sociologici, penso alla *Ginestra*, e penso come da quel monumento di poesia, dedicato alla desolazione della crosta della terra, alla sorte dell'uomo condannato alla infelicità, tuttavia Leopardi riesca a far sortire un grido di solidarietà, un messaggio per la confederazione tra gli uomini perché reagiscano, insieme si aiutino, allievino la sorte che il presente loro propone. L'eguale, penso, risulta dall'opera di Burri: dalla visione della carne piagata, e della crosta della terra (certi suoi sacchi – è stato detto – somigliano a visioni aeree dall'alto), dalle bruciature, e dalle ferite, dalle materie vili, esce allo stesso modo uno slancio di solidarietà e d'amore⁴².

L'incontro e l'amicizia con Fautrier avviene invece alla fine del 1959, durante il viaggio in Oriente offerto a Ungaretti da Jean Paulhan per distoglierlo e consolarlo della delusione per il Nobel assegnato quell'anno a Quasimodo. Ungaretti scrive al suo traduttore francese Jean Lescure il 4 novembre 1959: «Sais-tu que nous allons au Japon avec Paulhan et Fautrier? Nous partons lundi 9»⁴³; ad accompagnarli, oltre a Fautrier, c'erano la moglie del pittore, Janine Aepley, e la poetessa svizzera Edith Boissonnas. Due saggi dedicati al rapporto tra Ungaretti e Fautrier illustrano esaurientemente il legame che sorge in breve

⁴² L. PICCIONI, *Alberto Burri* [1967], in ID., *Maestri e amici*, Rizzoli, Milano 1969, 103-110, qui 105-106.

⁴³ Cf. G. UNGARETTI - J. LESCURE, *Carteggio (1951-1966)*, a cura di R. Gennaro, Olschki, Firenze 2010, 197-199, qui 199.

tempo tra i due personaggi, il primo, di Ornella Sobrero, intitolato *Ungà e Fautrier* risale al 1980 e ripercorre in presa diretta le tappe di un'amicizia fraterna, a tratti commovente, tra due temperamenti diversi e complementari: la Biennale del 1960 durante la quale Ungaretti si batte per fare ottenere il massimo riconoscimento a Fautrier; la settimana dedicata a Ungaretti, nell'agosto dello stesso anno, durante gli incontri al Castello di C erisy-la-Salle in Normandia; gli appuntamenti frequenti a Parigi e il viaggio in Italia del pittore a cavallo tra il 1962 e il 1963⁴⁴. Il secondo contributo di Maria Carla Papini del 2010, intitolato *Ungaretti e l'Informale*, si concentra sulle istanze della poetica ungarettiana dal tempo della *Terra Promessa* in avanti, ravvisando nella scelta del frammento, sulla strada indicata da Holmqvist e da Diacono, la risposta lirica del poeta di fronte alla modernit  assediata dalla materia. Alla luce di un confronto tra testi di Fautrier, Dubuffet e Ungaretti, ma poi anche del compositore Luigi Rognoni, l'autrice sostiene: «Nel rapporto che inscindibilmente, e antagonisticamente, collega, nella pittura di Fautrier e nella poesia ungarettiana, parole e lingua, immagine e materia, l'indistinzione, l'indeterminatezza dell'immagine, poetica o pittorica che sia, sembra ugualmente procedere dalla sua simultanea, indistinta, partecipazione sia al

⁴⁴ O. SOBRERO, *Ungà e Fautrier*, in *Giuseppe Ungaretti e la cultura romana*, 227-238. Alla fine del saggio sono pubblicate alcune lettere inedite di Fautrier a Ungaretti.

divenire inarrestabile della materia che al nulla da cui deriva e cui continua instancabilmente a resistere»⁴⁵.

Il carteggio con Piccioni può aggiungere qualcosa sul rapporto tra Ungaretti e l'Informale. La presenza di Fautrier si concentra nelle lettere del 1960 e del 1963. È confermata un'ammirazione vicendevole, un atteggiamento entusiasta e generoso da entrambe le parti, Ungaretti appare determinante per l'affermazione del pittore in Italia, non solo per il ruolo avuto nel felice esito della Biennale⁴⁶, ma pure per le interviste in Tv all'«Approdo», le mostre, gli spazi fatti dedicare all'interno dei periodici. Il 16 gennaio del 1960 scrive a Piccioni: «Un'altra cosa: dovrei partire per Zurigo dove Fautrier entra in clinica»⁴⁷, e il 3 ottobre dello stesso anno: «Caro Leone, è difficile mettersi in comunicazione con Te per telefono, e Ti scrivo dunque. Mi dice Le Noci d'essere in possesso del materiale della trasmissione Fautrier. Non so se Ti abbia mandato nulla. In ogni caso, andando a Parigi, qualche cosa Ti farò mandare. Ne avevo già parlato a Fautrier. Non un dipinto, e lo meriteresti; ma costano ormai troppo cari»⁴⁸; ancora il 12 novembre: «Carissimo, hai ricevuto da Fautrier il disegno, e il libro di Argan con la litografia? Valore del disegno: 200.000 franchi, del libro d'Argan con la litografia, 30.000. Avrei voluto che si facesse di più; ma mi fu

⁴⁵ M.C. PAPINI, *Ungaretti e l'informale*, in *Revue des études italiennes*, 1-4 (2008), 225-244, qui 234.

⁴⁶ Sulla strumentalizzazione della Biennale del '60 da parte dei mercanti d'arte italiani si veda la lettera del 12 novembre 1960, in Ungaretti, *L'allegria è il mio elemento...*, 147-149.

⁴⁷ Ungaretti, *L'allegria è il mio elemento...*, 142.

⁴⁸ Ivi, 143.

impossibile andare a Parigi per l'inaugurazione dei libri su di lui della Bucarelli e di Argan»⁴⁹. Il 21 dicembre 1962 Ungaretti annuncia a Piccioni l'arrivo di Fautrier a Roma. Gli incontri in questo periodo si infittiscono, addirittura Ungaretti lascia la propria abitazione all'Eur per andare a passare alcuni giorni all'Hôtel Plaza di via del Corso con l'amico francese, intanto prepara le puntate dell'«Approdo» e il servizio sull'Informale:

In due o tre frasi, si dovrebbe dire come è nato l'Informale e che cos'è, per esempio, nel caso di Fautrier: che il fenomeno nasce in Francia, alla fine della guerra, con alcune manifestazioni insolite, gli *Otages* di Fautrier, ridotti a un segno "doloroso", le città oniriche di Wols, le creature fantastiche di Michaux, i ritratti caratteriali di Dubuffet. È stata chiamata un'arte "autre" (Tapiè) un modo nuovo, "altro", di dipingere. E cito Geneviève Bonnefoi: «arte d'espressione interna e di rivelazione che si tuffa direttamente negli abissi dell'essere e mette in luce mostri, fantasmi, le creazioni prodigiose della fantasia, con una libertà, una disinvoltura perfino verso forme espressive preesistenti molto straordinarie. D'improvviso l'informale rivela un modo nuovo di vedere e di sentire, ma anche – ciò che si tende a trascurare – un modo nuovo di dipingere». Poi c'è la rivelazione di Pollock nel 1952. E qui ci sarebbe da parlare delle due tendenze, o meglio delle due correnti dell'informale, l'una lirica e dinamica, l'altra statica, che tiene più conto della "materia" e in fine di chi partecipi delle due tendenze, proponendosi di ottenere una "materia torrenziale" ecc.⁵⁰.

⁴⁹ Ivi, 147-148, ma si veda anche 150.

⁵⁰ Ivi, 191-196, qui 192.

All'inizio di maggio sono insieme a Milano; il 15 Ungaretti annuncia a Piccioni che Fautrier ha in mente di trasferirsi in Italia, nelle vicinanze di Roma:

Fautrier vorrebbe venire a stare nelle vicinanze di Roma. Credo sia una pazzia. Avresti notizie di qualche cosa, una villa di circa dieci stanze, e giardino di una certa vastità? Indicazione dei prezzi: dai 50 milioni a un po' più in su. Dalla sua villetta attuale d'affitto, è sfrattato, perché hanno lottizzato il terreno. Anche le vicinanze di Parigi vanno in malora⁵¹.

E qualche giorno dopo:

Fautrier mi riscrive sperando Tu possa dargli delle indicazioni per la casa che vorrebbe acquistare. Se possibile una fattoria, o una casa un po' antica, nelle vicinanze di Roma. [...] stamani ho telefonato a Fautrier e mi ha chiesto il Tuo indirizzo. Spero voglia mandarti una gouache⁵².

Tra il 9 maggio e il 30 luglio 1963 Piccioni riceve un manipolo di lettere dal pittore, nelle quali lo ringrazia per i servizi dedicati dalla Rai e per chiedergli aiuto nel cercare una dimora nelle vicinanze di Roma: «Une authentique et ancienne villa Romaine de 18e siècle dans un parc ancién il pas plus loin que 15 or 20 km de Rome, dans une situation très artiste sans batiments modernes autour[...]»⁵³. Fautrier già da tempo di salute malferma

⁵¹ Ivi, 212.

⁵² Ivi, 214 e 216 (lettere del 19 e del 23 maggio 1963).

⁵³ La lettera fa parte dell'archivio personale di Leone Piccioni, che ringrazio per la gentile concessione.

però si ammala e il 21 luglio 1964 morirà nella sua residenza a Chatenay-Malabry. Nel febbraio del '64, poco prima di partire per gli Stati Uniti, Ungaretti scrive:

Non ho potuto, purtroppo, muovermi da Roma per Parigi. Della salute di Fautrier, non ho notizie buone. Il suo successo invece cresce. Il Museo d'Arte Moderna [di Parigi] gli prepara la grande retrospettiva per aprile, un documentario cinematografico è stato fatto dallo Stato e sarà diffuso in tutto il mondo. Il dipartimento della Senna è intervenuto nella faccenda della casa e potrà rimanervi fino alla morte. Dopo verrà trasformata in Museo Fautrier. Dopo la morte di Braque, è il maggiore pittore vivente⁵⁴.

Poi da New York ribadisce:

Ho notizie che Fautrier è moribondo. Se ne va l'ultimo dei veri pittori. Di poeti ne sono rimasti di più. Ma non molti⁵⁵.

A maggio, appena tornato in Italia Ungaretti si reca alla Biennale:

La sorte di Fautrier mi distrae d'ogni altra cosa. Sono stato a Venezia, solo per far piacere a Fautrier: doveva chiedere a Mandiargues la traduzione di una mia poesia per *Paroles peintes*: un'edizione rara dove accanto a una poesia d'un autore noto un pittore noto pubblica una sua acquaforte. [...] Riparto presto per Parigi. Devo stare accanto a Fautrier. È il più grande pittore d'oggi; se ne accorgeranno. Intanto a

⁵⁴ UNGARETTI, *L'allegria è il mio elemento...*, 227.

⁵⁵ Ivi, 236-237.

Venezia, nella esposizione degli acquisti dei musei, solo il suo dipinto è veramente di primissimo ordine⁵⁶.

La storia dell'amicizia con Fautrier è breve, ma intensa abbastanza perché Ungaretti possa verificare il valore morale della sua pittura e approvare le ragioni estetiche della corrente Informale. Una lettera a Piccioni appare indicativa in questo senso, si tratta di un documento attraverso il quale Ungaretti rettifica nei contenuti un proprio intervento, rilasciato insieme a Fautrier per l'«Approdo televisivo», sui rapporti tra la poesia, le arti e la società moderna:

[...] in quelle trasmissioni con Fautrier ho detto male molte cose: ero stanchissimo: la mia idea era questa: la difficoltà e gli sforzi per stabilire un rapporto tra i mutamenti sempre più sbalorditivi che i mezzi scientifici progredendo impongono al mondo esterno delle cose, e il mondo interno dell'uomo che deve usare, ricorrendo all'arte, per sua natura e per i suoi fini, mezzi diversi. Per esempio, la rapidità dei mutamenti dello spazio imposta sempre più dai mezzi nuovi della scienza, e la necessità d'una velocità di percezione interna cui occorre una certa lentezza di tempo per afferrare in una intuizione morale o in un'immagine poetica, i limiti di spazio umanamente percepibili, e il significato umano, o almeno il significato in una persona umana, di quella ridda di mutamenti. [...] C'è un ultimo fatto: alcune inesattezze nell'emozione del momento. Per Picasso (*Guernica*) ho detto: il toro della libertà. È il Minotauro, il mostro: avrei dovuto dire: il toro, la libertà del

⁵⁶ Ivi, 241-242.

bruto, il mostro che si avventa e aggredisce e la libertà, l'umana libertà, che, alla fine, per eterna grazia sua, sarà sempre vincitrice. Per Burri: il medico, poi pittore reduce dalla prigionia nei campi di concentramento nazisti, che, con quell'orrore negli occhi, vuota nelle sue opere il bubbone infernale, ne mostra in mezzo ai lutti l'ingiusto cratero di sangue e di fuoco voluto dall'inferno, e mostra come la fiamma della libertà domi alla fine anche il più atroce sadismo». Dunque occorrerà rifare. Assolutamente⁵⁷.

Le frasi di Ungaretti, piene di correzioni nel documento originale, dimostrano lo sforzo di rettificare quanto detto nell'intervista, per dare forma ed espressione chiara a un pensiero complesso; tuttavia le frasi di questa lettera attestano ancora incertezze, rendendo oscuri alcuni passaggi logici, che verranno di nuovo rivisti per il testo definitivo trasmesso alla televisione il 27 aprile 1963. Il manoscritto del saggio *L'ambizione dell'avanguardia*, apparso sul «Verri» nello stesso anno, reca un *post scriptum* non apparso nella rivista, ma riprodotto nelle *Note* del volume ungarettiano *Saggi e interventi*⁵⁸. Questa porzione a fine testo ri-

⁵⁷ Ivi, 206-208, qui 207.

⁵⁸ UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, 1021-1022: «P.S. Per il senso preciso nel quale va inteso ciò che dico dell'Avanguardia, riporto da un mio intervento alla TV (27.4.1963): "Capisco le difficoltà di fronte alle quali si trova un artista: l'arte non è uno strumento di precisione come quello fondato sui calcoli, che pure l'arte deve emulare poiché, alla percezione dei sensi, va incessantemente trasformando mondo e società; capisco che il compito dell'artista d'oggi non è compito facile e ch'egli possa trovare anche chi l'accusi di non essere un uomo che tenga conto della vocazione umana dell'artista. Quando io guardo *Guernica* di Picasso e vedo il toro che si avventa, mostrando ora qua ora là nei fori della rete, il muso stralunato, l'occhio orrendo, e vedo nelle stesse maglie poi affacciarsi l'uomo sereno che aspetta sereno il mostro per

prende parte dell'intervista con Fautrier della quale la nostra lettera rappresenta la vera e propria minuta. Il contenuto del *post scriptum*, rispetto al nostro, oltre ad avere un passo dedicato a Fautrier, ha la fluidità e la persuasività del testo compiuto, a scapito però della tensione del pensiero nell'atto della ricerca: Ungaretti ci mostra, nella missiva sopra riportata, il proprio lavoro intellettuale, ed elegge, ancora una volta, il genere epistolare a luogo e momento per manifestare tale elaborazione, traendo concentrazione e supporto dal rapporto che instaura con l'interlocutore scelto.

Interessante anche l'interpretazione di *Guernica*, degli *Otages* di Fautrier e delle tele di Burri, opere per le quali viene messa in risalto la libertà che l'uomo riesce a esprimere attraverso la poesia (e nella poesia Ungaretti include tutte le espressioni dell'arte) per combattere la bestialità della violenza, delle dittature, delle torture. L'atteggiamento di Ungaretti nei confronti degli artisti è apparso nel tempo ad alcuni fazioso e sicuramente il temperamento passionale del poeta, la ricerca dell'elemento umano nell'opera, ha influito sulle simpatie e antipatie e sui relativi giudizi. D'altra parte però per Ungaretti l'entusiasmo scaturisce

affermare l'umana libertà, sempre alla fine vittorioso, questi effetti anche se sono raggiunti con mezzi non accademici, so che sono dovuti a una grande conquista umana. Quando io guardo gli *Otages* di Fautrier, e sono le pitture dove si vede come durava fatica a spezzare le sue catene la passione di libertà della Resistenza, so che il pittore ha compiuto opera umana in modo stupendo. Quando io guardo un quadro di Burri e vedo che, ritornato dai campi di concentramento nazisti, egli mostra come un bubbone che si svuota, la fantasia di quei carnefici, e mostra il sangue e il fuoco che furono il prezzo della libertà, come un'eruzione imposta da un disumano cratere, io sento che Burri è profondamente umano».

da una convinzione, da uno studio, da una verifica, alla fine da una certezza. Se nella lettura delle missive a Piccioni, lasciando l'età contemporanea, ripercorriamo gli interventi del poeta sui beni artistici del passato, ci imbattiamo ugualmente nei suoi slanci euforici: non si può non ricordare un'impresa umanitaria sostenuta caparbiamente da Ungaretti nel 1960, quando come presidente della commissione cultura dell'UNESCO, inizia una battaglia a tutela dei Beni culturali che si concluderà anni dopo con un successo.

Si tratta, come confessa a Piccioni, di una cosa che gli sta molto a cuore: «i monumenti della Nubia da salvare, e [...] sostenere il progetto di cavatori maremmani che ne potrebbero salvare almeno il più insigne con la minima spesa, e con la maggiore sicurezza di conservazione nell'avvenire»⁵⁹. Nel 1960 il presidente egiziano Nasser aveva iniziato i lavori per la costruzione della diga di Assuan. Il progetto rischiava di cancellare i templi egizi di Abu Simbel. Grazie all'intervento dell'Unesco, ben centotredici paesi si attivarono inviando uomini, denaro e tecnologia, per strappare al pericolo i monumenti spostandoli. L'operazione venne tecnicamente diretta da esperti cavatori di marmo italiani. Dopo due anni, sempre a Parigi, rimase memorabile l'accorato discorso di Ungaretti in difesa dei templi. Sebbene gli inglesi ironizzassero sull'impresa, sul quotidiano londinese «The Guardian», è enfatizzato il “nobile discorso del gran poeta ottantenne”. Ungaretti molto fiero per l'articolo si

⁵⁹ UNGARETTI, *L'allegria è il mio elemento...*, 147-149, qui 148.

rammaricava un poco con Piccioni perché in realtà di anni ne doveva ancora compiere settantacinque⁶⁰.

Forse Paulhan, l'amico di un'intera vita, meglio di tutti ha sintetizzato in una frase del suo omaggio per i settant'anni di Ungaretti la misura dell'uomo: Paulhan dice a Ungaretti che i suoi poemi gli ispirano la certezza che l'anima umana è salva e noi con essa.

⁶⁰ Ivi, 80-181.