

FRANCESCA VALENTINI

*Il Barocco brasiliano di Ungaretti: un viaggio alla scoperta di un'estetica*

In

*Contemplare/abitare: la natura nella letteratura italiana*

Atti del XXVI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Napoli, 14-16 settembre 2023

A cura di Elena Bilancia, Margherita De Blasi, Serena Malatesta, Matteo Portico, Eleonora Rimolo

Roma, Adi editore 2023

Isbn: 9788894743425

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/contemplare-abitare>

[data consultazione: gg/mm/aaaa]

FRANCESCA VALENTINI

*Il Barocco brasiliano di Ungaretti: un viaggio alla scoperta di un'estetica*

Giuseppe Ungaretti, che nel periodo romano si era dedicato alla traduzione di Góngora e si era avvicinato allo studio del linguaggio barocco attraverso Michelangelo, ma soprattutto di Caravaggio, autore che attorno al quale ruotano le analisi di Roberto Longhi che daranno vita, in Italia, a una sorta di riscoperta dell'arte seicentesca, durante la sua permanenza in Brasile vive una sorta di epifania: la natura brasiliana, infatti, assieme al meticcio culturale che emerge dalle opere degli artisti e degli intellettuali locali, consente al poeta italiano di capire il linguaggio barocco come non gli era riuscito di fare durante i suoi studi in Italia. Nelle sue riflessioni brasiliane, infatti, Ungaretti evidenzia come il paesaggio e le architetture brasiliane lo abbiano ispirato e abbiano inciso sulla sua tecnica espressiva. Il contributo si propone di evidenziare come l'esperienza del viaggio brasiliano abbia portato Ungaretti verso l'estetica neobarocca, sottolineando come l'esperienza dell'altrove abbia, non solo arricchito le forme ungarettiane, ma anche di come questo gli abbia portato una maggiore consapevolezza del Barocco come forma dello spirito e visione del mondo.

Giuseppe Ungaretti, poeta ermetico ed essenziale, può apparire uno degli autori più lontani dall'immagine generalmente ridondante, proliferante e oltremodo densa di ornamentazione del Barocco. Pensando all'architettura barocca, alle cattedrali saturate dal punto di vista dell'ornamentazione, della lavorazione dei materiali, del riempimento degli spazi come risposta all'*horror vacui*, la poetica ungarettiana sembra essere lontanissima: la scarnificazione della parola poetica, la frammentazione del verso, la riduzione del componimento poetico a una dimensione quasi aforistica sembrano allontanare il poeta di Alessandria d'Egitto da qualunque riflesso barocco. La raccolta *L'Allegria*,<sup>1</sup> infatti, è dominata dall'essenzialità quale fondamento di una parola incapace di contenere l'orrore davanti alla tragedia umana che è stata la Prima Guerra Mondiale. Il gusto per l'eccesso, la spasmodica ricerca della meraviglia, di un'originalità ostentata, talvolta grottesca, volutamente macabra e repellente, non sembra trovare corrispondenza nella produzione ungarettiana: i ritratti dei corpi squarciati, il dramma delle vite sospese e delle vittime senza nome non traducono un compiacimento del poeta o la ricerca di meravigliare a qualunque costo il lettore, bensì la coscienza amara del dovere testimoniale, della necessità collettiva di rielaborare il lutto individuale. L'estrema sintesi ungarettiana riflette la consapevolezza del valore della parola e, al contempo, della sua impossibilità di tradurre il dramma umano, la parola diviene scrigno e al contempo spazio vuoto. In Italia è appunto Croce a condizionare in maniera negativa lo sguardo critico novecentesco sul Barocco, nonostante dal mondo tedesco fossero già giunte voci importanti che invitavano a una rilettura del fenomeno— si pensi per esempio a Wöflin, Riegl, Benjamin e Nietzsche, il quale, per primo, in *Umano, troppo umano* sembra voler riscattare il Barocco mostrando come questo in realtà sia un elemento rintracciabile anche nella tanto classicamente celebrata cultura greca<sup>2</sup>— e in Italia Gillo Dorfles avesse pubblicato il contributo *L'attualità del bello*<sup>3</sup> con la propria proposta di lettura neobarocca della produzione artistica novecentesca; inoltre, se Croce

<sup>1</sup> G. UNGARETTI, *L'Allegria*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di L. Piccioni, Milano, Mondadori, 1969 [da qui *Poesie...*].

<sup>2</sup> Scrive Nietzsche: «[...] dai tempi della Grecia in poi c'è già stato molte volte uno stile barocco, nella poesia, nell'eloquenza, nella prosa, sia nella scultura che, com'è noto, nell'architettura— e ogni volta questo stile, benché manchi della superiore nobiltà di quell'unica innocente, inconsapevole, vittoriosa perfezione, ha fatto bene anche a molti degli uomini migliori e più seri del suo tempo: per cui, come s'è detto, è presuntuoso giudicarlo senz'altro sprezzante, sebbene di possa dir fortunato ognuno il cui sentimento non sia da esso reso insensibile allo stile più puro e più grande», F. NIETZSCHE, *Dello stile barocco*, in *Umano, troppo umano*, vol. II, trad. it. a cura di S. Giametta, Milano, Adelphi, 1981, 55-56.

<sup>3</sup> G. DORLFES, *Attualità del bello*, in *Scritti di architettura. 1930-1998*, Varese, Accademia di Architettura Università della Svizzera Italiana, 2000.

manifesta la propria idiosincrasia nei confronti del Barocco, considerato «un peccato estetico»,<sup>4</sup> da parte degli intellettuali si assiste, invece, ad un ritorno di interesse nei confronti delle manifestazioni artistiche seicentesche, le quali vengono lette come embrionali forme dell'avanguardia soprattutto dai futuristi.<sup>5</sup> Nella produzione letteraria del primo Novecento è chiaro l'interesse suscitato dall'estetica barocca: dai simbolisti francesi ai modernisti spagnoli, infatti, l'eco del barocco risuona. Dal punto di vista critico proliferano le riflessioni sul Barocco e quello che comunemente è stato definito Barocco novecentesco o Neobarocco – il termine Neobarocco è a tutt'oggi un termine controverso poiché non vi è ancora una definizione unitaria o capace di comprendere i differenti esiti che questo ha dato nelle diverse realtà in cui è diventato, di fatto, l'estetica privilegiata di quel margine, inteso sia in termini geografici che metaforici, che nella seconda metà del novecento ha rivendicato il proprio spazio politico e letterario.<sup>6</sup> È complesso ricostruire il nutrito *corpus* di riflessioni critiche che, dall'inizio del XX secolo, hanno indagato il Barocco e i suoi riflessi sulla modernità, ma, semplificando, si può osservare come le principali questioni riguardino la possibilità del Barocco di affacciarsi in momenti storici diversi. Se Croce afferma che il Barocco è stato un riflesso della situazione storica seicentesca e nega qualunque possibilità di un ritorno ad esso, l'analisi di D'Ors ha indagato sulla presentazione del Barocco come eone, come risultato di una costante storica che periodicamente è destinata a tornare:

Il Barocco è una costante storica che si ritrova in epoche così reciprocamente lontane quanto l'Alessandrino dalla Controriforma e questa dal periodo 'fine di secolo', cioè dalla fine del XIX secolo – e che è manifestato nelle regioni più diverse tanto in Oriente che in Occidente [...] lo stile barocco può rinascere e tradurre la stessa ispirazione in forme nuove, senza la necessità di copiare letteralmente». <sup>7</sup>

La disputa sulla possibilità di riferirsi alla categoria del Barocco anche in epoche successive al Siglo de Oro ha alimentato la celebre decade di Poligny animata da un obiettivo: «cercare la definizione essenziale del barocco attraverso la pluralità specifica delle sue manifestazioni storiche e locali». <sup>8</sup> Tuttavia, appare chiaro sin da subito che il problema della storicità del Barocco era una delle componenti da considerare, ma certo non l'unica: andando a ricostruire una sorta di cartografia del Barocco, le sue forme sono riscontrabili e rintracciabili in luoghi e tempi diversi, rendendo di fatto impossibile tracciare un confine netto o, per lo meno, storicamente e geograficamente circoscritto del fenomeno. Inoltre, appare oggi riduttivo e fuorviante limitare le manifestazioni barocche all'iper-ornamentazione che spesso domina la produzione seicentesca. Maravall, nonostante conduca una lettura storicamente delimitata del fenomeno, legando l'estetica barocca a un determinato periodo storico, il XVII secolo, fornisce una definizione di Barocco che va oltre l'abusata lettura che lo interpreta quasi come un'ossessiva ricerca dell'eccesso della decorazione, sia essa artistica o letteraria. Il critico spagnolo, infatti, attraverso la *teoría de la extremosidad*, amplia i confini dell'universo barocco:

<sup>4</sup> B. CROCE, *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari, Laterza, 1953 [1929], 32.

<sup>5</sup> È Soffici a celebrare Giambattista Marino come innovatore e come illuminato autore di un rinnovamento delle forme espressive; secondo Soffici il Barocco non rispecchia una fase di decadenza, di crisi culturale, ma, anzi, un periodo di grande fervore: la produzione barocca è per l'intellettuale un riflesso di un momento di profonda rinascita.

<sup>6</sup> Si rimanda a O. CALABRESE, *Il Neobarocco*, Firenze-Lucca, La casa Usher, 2013.

<sup>7</sup> E. D'ORS, *Del Barocco*, Milano, SE, 2011, 67-77.

<sup>8</sup> Ivi, 71.

El autor barroco puede dejarse llevar de la exuberancia o puede atenerse a una severa sencillez. Lo mismo puede servirle a sus fines una cosa que otra. En general, el empleo de una u otra, para aparecer como barroco, no requiere más que una condición: que en ambos casos se produzcan la abundancia o la simplicidad, extremadamente. Porque la extremosidad, ese sí sería un recurso de acción psicológica sobre las gentes, ligado estrechamente a los supuestos y fines del Barroco.<sup>9</sup>

La «severa sencillez» di cui parla Maravall è una tendenza alla scarnificazione, portata all'eccesso, della parola: non sono dunque solo l'orpello verbale, la proliferazione delle immagini, delle metafore e la ricchezza esasperata a costituire la chiave dell'universo barocco, ma anche l'esatto opposto, ovvero la sottrazione, l'estrema sintesi e il rigore. Leggendo il Barocco in questo modo, dunque, si può intravedere in Ungaretti, sin dalle prime produzioni, una tendenza barocca: la ricerca dell'essenziale, sottolineata dal lavoro di revisione che caratterizza le versioni della silloge *L'Allegria*, fa pensare alla *teoría de la extremosidad* di Maravall. Il fine Barocco e quello di Ungaretti sembrano andare nella stessa direzione: la produzione di una semplicità esplicativa, dove la «severa sencillez» è perseguita come obiettivo irrinunciabile. Negli anni del lavoro di revisione ai versi dedicati alla drammatica esperienza bellica, Ungaretti soggiorna a Roma dove si avvicina al Barocco spagnolo attraverso Góngora, traducendone i versi. La produzione di Góngora, influenzata dai suoi studi che spaziavano dalla matematica alla musica, dalla filosofia al greco, ha dato vita a una vera e propria tradizione letteraria nota come gongorismo: il gusto per l'esercizio letterario dell'enigma, della ricerca della sfida intellettuale, l'ornamentazione del verso, la sintassi marcatamente ipotattica, l'abuso di cultismi, di perifrasi e di metafore, oltre che l'intertestualità che fa dialogare autori di epoche e culture estremamente diverse, aprono una tradizione che condiziona non solo gli autori spagnoli, ma anche il marinismo italiano, il preziosismo francese e l'eufuismo dell'area aglofona. Negli stessi anni in cui traduce l'opera gongorina, Ungaretti si accosta allo studio del lavoro di Michelangelo e rimane colpito dall'uso della luce di Caravaggio, autore al centro della ricerca di Roberto Longhi, critico d'arte che avrà una decisiva influenza sugli autori del Novecento come sottolinea anche Marco Antonio Bazzocchi.<sup>10</sup> Attraverso l'arte, dunque, l'ansia barocca di Ungaretti trova una propria embrionale delineazione. Immerso in un clima culturale che, a dispetto delle posizioni crociane, sembra convogliare verso un recupero della poetica barocca e una sua riabilitazione dopo secoli di letture critiche che l'hanno condannata a una visione negativa, Ungaretti inizia il suo percorso verso l'idea del Barocco come estetica adatta a rispecchiare il generale senso di perdita delle certezze, del centro e della serenità che domina lo scenario post-bellico.

Ungaretti rimane affascinato dal clima di quello che D'Ors ha definito il *Barocchus postebellicus*, ovvero «il ritorno novecentesco al barocco come tendenza successiva e complementare al classicismo».<sup>11</sup> Il trauma della guerra, la necessità di rappresentare l'agonia, la ferita profonda nella storia dell'umanità procurata dalla Grande Guerra e il bisogno di raccontare, di trasformare le rovine belliche in una nuova parola portano il poeta a ricercare la massima espressività di una parola sempre più rarefatta. Questa propensione verso l'estetica barocca, tuttavia, sarà chiara a Ungaretti solo dopo il suo lungo soggiorno brasiliano; dal 1936 al 1942, Ungaretti, infatti, si trasferirà in Brasile per insegnare letteratura italiana all'Università di São Paulo. La vita di Ungaretti è caratterizzata da numerose perdite, come la morte dell'amato figlio Antonietto e del fratello

<sup>9</sup> J.A. MARAVALL, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 2012 [1975], 335.

<sup>10</sup> M.A. BAZZOCCHI, *Con gli occhi di Artemisia*, Bologna, Il Mulino, 2021.

<sup>11</sup> D. BARONCINI, *Ungaretti barocco*, Roma, Carocci, 2008, 32.

Costantino, lutti che vanno a esacerbare il lacerante dolore provato dal poeta, che non ha mai superato il dramma della Grande Guerra; i traumi subiti lo avvicinano ancor più all'estetica barocca: «Si può rileggere dunque *Il Dolore* come esempio estremamente originale di barocco novecentesco». <sup>12</sup> Ungaretti si immerge in un mondo sconosciuto, ancora distante dalla tragedia umana della guerra totale. Il contatto con la semplice maestosità della vegetazione brasiliana e i rapporti con un popolo, per certi versi, ancora incontaminato dalla drammatica cupidigia dell'occidentalismo imperialista, portano Ungaretti in una dimensione quasi placentare. Lo sguardo del poeta indugia sull'imponenza del paesaggio latino-americano e ne intravede la natura intrinsecamente barocca, sottolineando come questa abbia condizionato anche il Barocco europeo che si afferma proprio a seguito della conquista:

Dicevo, parlando del Barocco, che l'America era stata una causa principalissima di novità in Europa. Il buon selvaggio, s'è detto. Diremo di più: il soffio oceanico del Barocco non sarebbe passato travolgente per i nostri miniati paesi se l'occhio europeo non avesse potuto contemplare la grandiosità di questi luoghi: osservare i suoi alberi, le sue conchiglie, la mole caotica dei suoi scogli, un'arca più piena e d'una vita più varia e fantastica di quella portata a salvamento da Noè dei nostri beati sogni fanciulleschi. <sup>13</sup>

Ungaretti riesce a cogliere l'essenza del Barocco europeo solo dopo la sua esperienza brasiliana e dopo l'essersi confrontato con il paesaggio rigoglioso, proliferante e variegato delle terre d'oltreoceano. Come afferma Alejo Carpentier, l'America è un continente profondamente barocco, è la terra in cui il Barocco è «una costante dello spirito e non uno stile storico». <sup>14</sup> Ungaretti non si limita a visitare le grandi città: viaggia, perlustra, scopre una realtà selvaggia, incontaminata, generosa e spontanea. I suoi ricordi di viaggio, oggi raccolti da Mondadori in *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, esprimono una meraviglia rigenerante. Se sin dalle origini le *crónicas de las Indias* sono state caratterizzate dal sentimento di ammirazione e stupore che ha contraddistinto il primo approccio dei colonizzatori alle terre del Nuovo Mondo, in Ungaretti la meraviglia è un sentimento autentico che sembra rispecchiare la *saudade* brasiliana, quella nostalgia per qualcosa che è ancora presente, ma che ha nella propria presenza anche la propria inevitabile fine. È immerso nella cultura brasiliana che Ungaretti comprende veramente la natura della propria propensione barocca; il Barocco, arte della conquista, è anche l'estetica attraverso la quale le culture ispanofone e lusofone del Nuovo Mondo gridano la propria autenticità, la propria identità. Lezama Lima scrive «Nuestro Señor Barroco [...] auténtico primer instalado en lo nuestro [...] aparece cuando ya se han alejado del tumulto de la conquista y la parcelación del paisaje del colonizador». <sup>15</sup> Utilizzando il paradigma di Silvia Albertazzi, <sup>16</sup> il Barocco è l'estetica attraverso la quale i colonizzati prima copiano il colonizzatore, poi lo rigettano e alla fine lo assimilano attraverso un atto di antropofagia: se il Barocco è infatti l'arte imposta dal colonizzatore, soprattutto attraverso l'opera della Compagnia dei Gesuiti e la costruzione di enormi chiese marcatamente barocche in un contesto come quello della foresta latinoamericana, sin da subito il Barocco non è recepito passivamente dagli autoctoni, i quali, grazie dalla porosità e alla proliferante ricchezza dello stile barocco, coniugano l'estetica

<sup>12</sup> Ivi, 145.

<sup>13</sup> G. UNGARETTI, *Conferenze brasiliane*, in *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, a cura di P. Montefoschi, Milano, Mondadori, 2000, 770-771 [da qui *Viaggi...*].

<sup>14</sup> A. CARPENTIER, *L'età dell'impazienza. Saggi, articoli, interviste (1925-1980)*, Milano-Udine, Mimesis, 2022, 267.

<sup>15</sup> J. LEZAMA LIMA, *La expresión americana*, in *Identidad y descolonización cultural*, a cura di L. Rafael, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2010, 269.

<sup>16</sup> S. ALBERTAZZI, *Lo sguardo dell'altro*, Roma, Carocci, 2000.

barocca alla tradizione precolombiana. Il primo esempio è costituito dall'Indio Kondori che nella facciata della Catedral del Potosí inserisce una piccola scultura di una principessa incaica accanto alle immagini tipiche dell'iconografia cristiana e a quelle dell'architettura volta a celebrare la grandezza della Spagna, creando di fatto il primo esempio del sincretismo culturale che diverrà l'elemento costitutivo e il momento veramente fondativo della cultura dell'Ispanoamerica.<sup>17</sup> La tradizione inaugurata dall'Indio Kondori mira a far sopravvivere la cultura indigena, quell'universo di riferimenti, credenze e pratiche secolari che la conquista tentava, attraverso la spada e la croce, di cancellare. Carpentier, uno dei teorici del Barocco latino-americano, scrive:

Il plateresco spagnolo giunse in America con le navi dei conquistatori. E che cosa trovò in America il capomastro che conosceva i segreti del plateresco spagnolo? Una manodopera indigena che, in virtù del suo spirito barocco, aggiunse al plateresco spagnolo il barocco dei suoi materiali, della sua invenzione, dei motivi zoologici, dei motivi vegetali e dei motivi floreali del Nuovo Mondo, dando vita così a quell'apoteosi del barocco che è il barocco americano [...].<sup>18</sup>

Secondo l'intellettuale cubano, dunque, è la stessa natura meticcia delle culture del Nuovo Mondo a condurre le espressioni artistico-letterarie verso le forme del Barocco «perché ogni simbiosi, ogni *métissage* genera forme barocche. Il barocco americano è ancora più potente di quello europeo grazie alla presenza di una popolazione creola, grazie alla coscienza che ogni americano possiede, sia figlio di un bianco europeo, di un nero africano, o di un indigeno nato nel continente [...] di essere altro, di essere originale, di essere una simbiosi, di essere appunto creolo, e lo spirito creolo è di per sé uno spirito barocco».<sup>19</sup> Se è proprio il meticcio a generare le forme barocche, in Brasile questa sintesi è rappresentata particolarmente nella regione del Minas Gerais, dove Ungaretti può fare esperienza della portata semantica del Barocco brasiliano: qui, grazie anche alla presenza di prospere miniere sfruttate dai colonizzatori a partire dal XVIII secolo, sorgono infatti edifici maestosi, soprattutto con funzione religiosa, e fiorisce un artigianato raffinato e ricco di ornamentazione. L'esperienza che colpisce maggiormente Ungaretti è quella di Aleijadinho, al secolo António Francisco Lisboa, architetto brasiliano il cui corpo era devastato dalla lebbra. L'Aleijadinho, figlio di una schiava di origini africane e di un architetto portoghese, è, secondo Lezama Lima, la massima espressione del Barocco americano; il poeta cubano nel saggio *La expresión americana* scrive:

El barroco como estilo ha logrado ya en la América del siglo XVIII el pacto de familia del indio Kondori y el triunfo prodigioso del Aleijadinho, que prepara ya la rebelión del próximo

---

<sup>17</sup> Scrive Lezama Lima: «La gran hazaña del barroco americano, en verdad que aún ni siquiera igualada en nuestros días, es la del quechua Kondori, llamado el indio Kondori. En la voluntariosa masa pétreica de las edificaciones de la Compañía, en el flujo numeroso de las sùmulas barrocas, en la gran tradición que venía a rematar el barroco, el indio Kondori logra insertar los símbolos incaicos de sol y luna, de abstractas elaboraciones, de sirenas incaicas, de grandes ángeles cuyos rostros de indios reflejan la desolación de la explotación minera. Sus portales de piedra compiten en la proliferación y en la calidad con los mejores del barroco europeo. Había estudiado con delicadeza y alucinada continuidad las plantas, los animales, los instrumentos metálicos de su raza, y estaba convencido de que podían formar parte del cortejo de los símbolos barrocos en el templo. [...] El Indio Kondori fue el primero que en los dominios de la forma, se ganó la igualdad con el tratamiento de un estilo por los europeos. [...] el indio Kondori representa la rebelión incaica, rebelión que termina como con un pacto de igualdad, en que todos los elementos de su raza y de su cultura tienen que ser admitidos [...]», J. LEZAMA LIMA, *La expresión...*, 286-287.

<sup>18</sup> A. CARPENTIER, *L'età...*, 272-273.

<sup>19</sup> Ivi, 273.

siglo, es la prueba de que se está maduro ya para una ruptura. [...] El arte del Aleijadinho representa la culminación del barroco americano, la unión en una forma grandiosa de lo hispánico con las culturas africanas. [...] Vemos así que el señor barroco [...] participa, vigila y cuida las dos grandes síntesis que están en la raíz del barroco americano, la hispanoincaica y la hispanonegroide.<sup>20</sup>

Ungaretti rimane profondamente colpito dal lavoro dell'architetto ed è proprio attraverso le sue opere che il poeta comprende la propria propensione nei confronti del Barocco: se gli anni romani lo avevano avvicinato all'irrequietezza del Siglo de Oro, se il generale interesse per il Barocco che inizia a diffondersi in maniera importante proprio a partire dalla prima metà del Novecento aveva coinvolto anche le riflessioni di Ungaretti, questi coglie l'essenza del Barocco proprio immerso nella realtà brasiliana e scrive:

Voglio insomma confessare che devo al Brasile se ho capito il Barocco che tanto tormento dà, da lunghi anni, alla mia ispirazione e alla mia tecnica espressiva. Ho capito in Brasile chiaramente il valore di urto che era nel Barocco, e perché tra innocenza e memoria e tra natura e ragione l'incontro dovesse sempre manifestarsi violento, e l'ho capito, devo riconoscerlo, più contemplandone il cielo e il paesaggio, viaggiandoci e leggendone gli scrittori, più conoscendovi, in quei luoghi, in quel quadro, faccia a faccia le Morte mentre infuriava inesorabile sulla creatura umana che mi era più cara, che ammirandone le chiese a Bahia o a Minas, chiese che pure sono incarnazioni bellissime del Barocco.<sup>21</sup>

L'inquietudine barocca che Ungaretti aveva tradotto in una forma scarna, ma sempre alla ricerca di una carica espressiva capace di tradurre la propria visione del mondo, trova una propria esplicazione nel violento, e a tempo stesso affascinante, universo naturale brasiliano. Il paesaggio, primo elemento che Ungaretti associa all'estetica barocca, è uno degli snodi tematici che si ritrovano nelle principali riflessioni teoriche sul Barocco: una costante che emerge da Lezama Lima a Carpentier<sup>22</sup> è che la natura rigogliosa americana ha in sé la propria barocaggine. La ricchezza della vegetazione tropicale trova il proprio significante nella proliferazione della parola barocca e, dal punto di vista architettonico, nell'iper-ornamentazione degli edifici. Tuttavia, come aveva già sottolineato Carpentier, il tratto peculiare che permette di parlare di un Barocco americano è la sintesi che esso rappresenta del mosaico etnico che costituisce la realtà del Nuovo Mondo. Aleijadinho, simbolo vivente del meticcio, integra le influenze dell'eredità africana materna e dell'ispirazione europea con l'esuberante paesaggio che lo circonda. L'opulenza delle opere dell'architetto mutilato dalla lebbra colpisce Ungaretti, il quale lo definisce «il Michelangelo mulatto»; scrive il poeta: «Alle chiese di Minas non dava la sua opera l'Aleijadinho, lo scultore-architetto, il Michelangelo mulatto, mutilato delle mani dalla lebbra, e che scolpiva facendosi legare ai moncherini scalpello e mazzuolo? Può esserci un'arte più sconvolta dal vento del Barocco, più

<sup>20</sup> J. LEZAMA LIMA, *La expresión...*, 287-289.

<sup>21</sup> G. UNGARETTI, *Viaggi...*, 455.

<sup>22</sup> In un passo del romanzo *El siglo de las luces* di Carpentier, per esempio, si legge: «[...] Esteban se maravillaba al observar cómo el lenguaje, en estas islas, había tenido que usar de la aglutinación, la amalgama verbal y la metáfora, para traducir la ambigüedad formal de cosas que participaban de varias esencias. Del mismo modo que ciertos árboles eran llamados "acacia-pulseras", "ananás-porcelana", "madera-costilla", [...] muchas criaturas marinas recibían nombres que, por fijar una imagen, establecían equívocos verbales, originando una fantástica zoología de peces-perros, peces-buye, peces-tigres [...]». A. CARPENTIER, *El siglo de las luces*, Caracas, Cromtip, 1979, 176. L'eccezionalità della natura americana è spesso al centro della discussione teorica del barocco che evidenzia come il ricorso quasi ossessivo alla metafora e alla perifrasi sia anche dovuto all'incapacità del linguaggio europeo di concepire la realtà d'Oltreoceano che risulta essere profondamente diversa rispetto a quella del Vecchio Mondo, marcatamente più ricca e proliferante.

travolta dalla disperata speranza, di quella che s'agita nei suoi Profeti?». <sup>23</sup> La natura tropicale si fonde, nell'arte dell'Aleijadinho, <sup>24</sup> alla massa pietrosa delle monumentali chiese: l'iperornamentazione delle facciate sembra essere ispirata proprio al profilo della vegetazione brasiliana, le linee si spezzano per rappresentare l'irregolarità della realtà americana, l'accostamento di linguaggi e di universi culturali diversi dà vita a una moltiplicazione semantica che caratterizza proprio il barocco americano. È proprio quest'esperienza panica di Ungaretti a illuminare la sua poetica: «[...] in Brasile la mia poesia ha trovato risolto quel contrasto che è all'origine della mia ispirazione e dei miei tentativi di canto e che mi pareva dovesse rimanermi per sempre indecifrabile. Ecco perché chiamo il Brasile la mia Patria umana; mi ha dato, per l'esperienza che vi ho potuto fare, la misura dell'uomo: smisurata di dignità, di potenza, e insieme d'un essere che è nulla». <sup>25</sup> In quella che il poeta definisce una «vegetazione forsennata» trova la risposta a quell'*horror vacui* che sembrava essere nuovamente al centro della riflessione intellettuale del Novecento. Il trauma della Grande Guerra, la devastazione per il crollo delle certezze nei confronti del progresso, della scienza e della possibilità per l'uomo di immergersi in un generale clima di crescita e l'orrore per le vittime di un conflitto di proporzioni sino ad allora sconosciute all'uomo trovano nel barocco la retorica della rielaborazione, dell'espressione del dolore, della materializzazione della coscienza della crisi. È nella silloge *Il Dolore* <sup>26</sup> che Ungaretti si immerge completamente nell'estetica barocca e nelle sue possibilità di esprimere ciò che il rigorismo formale non avrebbe potuto fare; come ricorda Daniela Baroncini, il Barocco consente a Ungaretti di perfezionare una tendenza già emersa nella raccolta *L'Allegria*, ovvero una brevità e una scarnificazione estrema del verso che diviene una «capacità di avvicinare cose distanti, con un effetto di sorpresa e meraviglia che acquista particolare valore gnoseologico, inteso come strumento per un'esplorazione più approfondita della complessità del reale». <sup>27</sup> L'artificializzazione barocca traduce in *Il Dolore* la perdita del contatto con la natura, con il mondo; la drammaticità di stampo gongoriano prende il posto di una linearità e di un'armonia che appaiono significanti inefficaci a racchiudere il significato del trauma novecentesco. La costruzione del verso ungarettiano percorre l'andamento rizomatico del mondo e rinuncia a qualsiasi pretesa di armonia esplicativa: l'ellisse gongorina domina il verso ungarettiano che conduce verso una realtà parallela a quella tangibile. Le figure retoriche adottate da Ungaretti nella raccolta hanno la funzione di presentare un equilibrio alternativo, di sondare la duttilità della struttura sintattica, del linguaggio e, al contempo, della percezione del mondo. Il componimento «Tu ti spezzasti», che secondo Daniela Baroncini rappresenta l'acme del barocchismo ungarettiano, è un «vero paradigma di contorsione retorica sull'orlo del baratro, descrizione di un *locus horridus* che diviene espressione di un sublime novecentesco» <sup>28</sup> e presenta un'accumulazione che rappresenta un paesaggio incontenibile, metafora della complessità del reale. Quella descritta da Ungaretti è una natura che valica i confini del linguaggio: l'iterazione e l'accumulazione degli aggettivi, frequente in autori autenticamente barocchi come Carpentier, traducono l'impossibilità di incasellare un paesaggio proliferante. L'uso delle immagini retoriche è esasperato: iperbatì, ossimori, metonimie e metafore

<sup>23</sup> G. UNGARETTI, *Viaggi...*, 456.

<sup>24</sup> Scrive Ungaretti: «Quei minuscoli nuclei presto avranno l'opulenza di case graziose e di chiese e di statue dovute al genio d'uno scultore mulatto, atrocemente patetico, l'Aleijadinho che, come dice il suo nome, perdeva il corpo, morso dalla lebbra, falange per falange, arto per arto. Ma non smise mai di lavorare, e si faceva da ultimo legare ai moncherini il mazzuolo e lo scalpello», *ivi*, 387.

<sup>25</sup> *Ivi*, 456.

<sup>26</sup> G. UNGARETTI, *Il Dolore*, in *Poesie...*

<sup>27</sup> D. BARONCINI, *Ungaretti...*, 150.

<sup>28</sup> *Ivi*, 152.

complicano il verso ungarettiano che sintetizza l'asimmetria e il caos che dominano il reale. La parola poetica satura la vacuità del mondo, l'artificialità, aspetto tipicamente barocco, maschera l'orrore della morte. L'illusione di poter dominare il mondo attraverso la poesia si concretizza nella creazione di una nuova visione capace di accogliere la disarmonia costitutiva del reale: «Ungaretti sfida il vuoto popolandolo di nomi, per costruire un ordine fittizio contro il disordine vero».<sup>29</sup> Ciò che si inaugura con *Il Dolore* è una poetica della dissonanza: l'ordine e la linearità sono sostituite definitivamente dalla coscienza dell'impossibilità di tracciare un'immagine armonica di una realtà rizomatica, frammentata, ripiegata su se stessa e destinata al trauma. Ungaretti interiorizza un nuovo paradigma, più consapevole e meno legato al rigorismo classico, che deriva anche dai contatti del poeta con gli ambienti intellettualmente più vivaci del Paese. Va sottolineato, per comprendere meglio l'esperienza ungarettiana, che il Brasile del XX secolo sta vivendo, dal punto di vista intellettuale, una fase di decolonizzazione dal canone europeo e di affermazione di un contro-canone: dopo secoli di colonizzazione culturale, dopo essere stati oggetto di rappresentazioni esotizzanti cariche di stereotipi o di proiezioni delle paure ataviche della società occidentale, gli intellettuali brasiliani lavorano per affermare un'identità autonoma. Sono soprattutto gli anni Venti del Novecento a generare una generazione di autori il cui primario obiettivo era proprio quello di svincolarsi da una visione eurocentrica; il movimento di avanguardia brasiliana è legato a due manifesti, entrambi stesi da Oswald de Andrade, ovvero il *Manifesto Pau-Brasil* (1924) e il *Manifesto Antropofago* (1928), i quali possono essere letti come atti fondativi di un percorso di affermazione identitaria. Il recupero dell'autentico contatto con la terra brasiliana viene presentato metaforicamente da Oswald de Andrade attraverso l'immagine del Pau-Brasil, termine brasiliano che indica il verzino, l'albero dal quale si estraeva, nel corso del XVI secolo, una tinta rossastra particolarmente richiesta dal mercato europeo, e che dà il nome all'intera colonia. Uno degli snodi fondamentali della decolonizzazione culturale è, secondo quanto si evince da entrambi i manifesti di Oswald de Andrade, la valorizzazione del paesaggio brasiliano e del meticcio e del sincretismo che costituiscono le fondamenta della società brasiliana. Una delle poesie che compongono la silloge che accompagna il *Manifesto Pau-Brasil* celebra proprio il merito dell'Aleijadinho:

Ocaso

No anfiteatro de montanhas  
 Os profetas do Aleijadinho  
 Monumentalizam a paisagem  
 As cúpulas brancas dos Passos  
 E os cocares revirados das palmeiras  
 São degraus da arte de meu país  
 Onde ninguém mais subiu  
 Bíblia de pedra-sabão  
 Banhada no ouro das minas<sup>30</sup>.

Il paesaggio celebrato da de Andrade, dunque, è quel paesaggio che trova il proprio corrispettivo monumentale nelle chiese dell'Aleijadinho: la capacità dell'architetto di incorporare la peculiarità

<sup>29</sup> Ivi, 158.

<sup>30</sup> «Tramonto. Nell'anfiteatro delle montagne/ I profeti dell'Aleijadinho/ Monumentalizzano il paesaggio/ le cupole bianche di Passos/ E i pennacchi rovesciati delle palme/ Sono gradini dell'arte del mio paese/ su cui nessuno è più salito/ Bibbia di pietra saponaria/ bagnata nell'oro delle miniere». Grazie alla sua malleabilità, la pietra saponaria era molto diffusa nel Minas Gerais per realizzare opere scultoree.

della vegetazione brasiliana alle forme barocche dell'arte del conquistatore viene presentata dall'intellettuale come l'espressione autentica di una cultura naturalmente ibrida. È proprio l'estetica barocca a consentire agli artisti autoctoni di far sopravvivere una forma di autenticità e la tradizione pre-cabralina, ma non solo, anche quella africana che giunge nel Nuovo Mondo attraverso la tratta. Si assiste dunque, nel corso della prima metà del Novecento, a un generale ritorno del Barocco: in culture geograficamente distanti e per motivazioni diverse, gli intellettuali del XX secolo trovano nell'estetica barocca la forma privilegiata per l'espressione del messaggio poetico. Se l'Occidente ritrova nel Barocco il corrispettivo di uno stato d'animo che interessa l'uomo della contemporaneità, se il disorientamento dell'uomo del Novecento, come sostiene Severo Sarduy nel suo saggio *El Barroco y el Neobarroco*,<sup>31</sup> è equiparabile a quello dell'uomo dell'età moderna che ha visto sfumare le certezze a causa delle scoperte scientifiche che hanno incrinato la lettura tolemaica dell'universo e trova proprio nel linguaggio barocco il mezzo attraverso il quale esprimere questa perdita di fiducia nei confronti di una lettura univoca e lineare del reale, così le ex colonie d'oltreoceano recuperano il Barocco come voce della marginalità, come forma atta a mettere in discussione una visione eurocentrica del mondo. Il Barocco, che Lezama Lima definisce l'arte della *Contraconquista*, diventa l'espressione della possibilità di un ordine diverso da quello secolarmente imposto dal Vecchio Mondo: il Barocco, con la sua immagine ellittica che nega la possibilità dell'esistenza di un unico centro, con il suo linguaggio volutamente contorto, lontano dalla mera funzione denotativa, con la sua capacità di incorporare elementi provenienti da culture e universi diversi, diventa l'estetica privilegiata della resistenza al modello dominante. Ungaretti coglie nel Barocco brasiliano la possibilità di tradurre il proprio stato d'animo: il senso di smarrimento, il senso di precarietà della vita umana e della tragedia insita nel presente. Descrivendo il Brasile barocco, Ungaretti scrive: «Come può vedersi a Bahia e a Minas, il Barocco è lotta col gigante più immediata, più a corpo a corpo che in altri momenti della storia; ma l'uomo ancora tentava di misurarsi e di misurare l'universo con la propria misura, e ancora si rendeva conto che nella dismisura era la catastrofe cui la grazia poteva opporsi, manifestare giovine vita, perenne bellezza anche al di là dalla morte, vinto l'orrore del vuoto».<sup>32</sup> La lotta tra le forze della natura, lo scontro tra l'uomo e il paesaggio, ma soprattutto la percezione dell'impossibilità di misurare la realtà secondo paradigmi d'ordine emergono dalla riflessione ungarettiana: il Barocco novecentesco può essere letto come la consapevolezza di non poter ridurre la realtà a qualcosa di conoscibile e intellettuale, come scrive Gadda, non può che limitarsi a ritrarre il groviglio del mondo senza avere l'ambizione di dipanare una matassa indistricabile. Ungaretti, che definisce il Brasile «la mia Patria umana», coglie proprio in questa realtà una corrispondenza tra la vegetazione proliferante, inattesa e intricata del paesaggio tropicale e la condizione dell'uomo del Novecento. La natura brasiliana, pertanto, funge da correlativo oggettivo privilegiato per tradurre la condizione dell'uomo; Ungaretti coglie proprio questo aspetto della produzione brasiliana e lo vede come la possibilità espressiva che era al centro della sua ricerca poetica.

<sup>31</sup> S. SARDUY, *El Barroco y el Neobarroco*, in *Obra completa*, a cura di G. Guerrero, F. Wahl, Madrid, ALLCAXX, 1999, 1385-1404.

<sup>32</sup> G. UNGARETTI, «*Siciliana*» di Murilo Mendez, in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono, L. Rebay, Milano, Mondadori, 1974, 704.