

FRANCESCO SIELO

Ungaretti e l'arte informale: l'ossessione apocalittica della materia

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

FRANCESCO SIELO

Ungaretti e l'arte informale: l'ossessione apocalittica della materia

Nella riflessione di Ungaretti risulta centrale l'opposizione a quell'ossessione lirica della materia con cui i futuristi reagiscono all'invecchiamento delle forme espressive tradizionali. Parallelamente tuttavia il poeta dimostra un'intensa attenzione, in diversi saggi critici, verso l'arte informale e le poetiche della materia, del segno e del gesto. Nell'informale Ungaretti vede la protesta di un uomo disumanizzato dalla macchina, che si esprime attraverso un linguaggio ormai ridotto a pura materia, per riuscire a testimoniare quella "dismisura da apocalisse" propria dell'afasia contemporanea. Attraverso l'analisi dei rapporti di Ungaretti con le opere di Fautrier, Burri e Michaux è possibile comprendere più approfonditamente la stessa poesia ungarettiana, nelle sue scelte espressive e tematiche.

In un saggio del 1927, *Commemorazione del futurismo*, Ungaretti afferma che il principale errore dei futuristi è stata la «cieca fiducia nella materia grezza, nella sensazione, nella materia caotica». I futuristi, «invocando l'esempio della macchina, e cioè di una materia formata» hanno al contrario prodotto «parole in libertà», ovvero pura materia e si sono dunque «dannati a non veder della realtà che l'aspetto estemporaneo, provvisorio, futile».¹

Eppure perché Ungaretti, che rimprovera ai futuristi di ridursi alla pura materia, si interessa profondamente agli artisti informali, che fondano la loro arte appunto sull'attenzione alla pura materia, al puro gesto o al puro segno?

Una possibile risposta è che, come Michelangelo o i barocchi tanto amati dal poeta, gli informali avvertono la sofferenza della materia, l'ossessione della materia «innocente», ovvero senza memoria, senza forma, nell'epoca a loro contemporanea.

Argan definisce in questo modo l'arte informale:

Le poetiche dette dell'*Informale*, che tra il 1950 e il '60 prevalgono in tutta l'area europea [...] sono indubbiamente poetiche dell'incomunicabilità. Non è una libera scelta; è la condizione di necessità in cui l'arte, che tutta una tradizione culturale aveva posta come forma, viene a trovarsi in una società che svaluta la forma.²

Non è una scelta, afferma Argan, e qui si pone una differenza fondamentale con i futuristi: Marinetti e altri avevano deciso di ignorare volontariamente il peso della memoria e delle forme, di affidarsi, direbbe Ungaretti, all'«innocenza», ovvero alla distruzione della tradizione, come fonte di nuova salvezza. Al contrario, secondo Ungaretti, l'artista e il poeta contemporanei fanno davvero arte solo quando mostrano la sofferenza insita nello scegliere consapevolmente di abbracciare un modo di espressione in realtà imposto dalla condizione storica.

Gli informali (e Ungaretti stesso) sanno dunque che attingere nuovamente alle forme date dalla tradizione non è effettivamente possibile, nel nostro tempo, poiché siamo stati sprofondati, dall'eccesso di memoria, in un'innocenza che è soltanto un immenso buio.

La mancanza di forma delle poetiche informali è allora una protesta per il tradimento delle forme, ovvero delle ideologie, e prima fra tutte l'ideologia della razionalità, il razionalismo positivista che prometteva un progresso tecnico infinito tradotto simultaneamente in un progresso conoscitivo ed esperienziale. Anche l'arte rifletteva in passato questa fiducia nell'ordinamento razionale della società: la ricerca della forma era dunque ricerca del principio ordinatore del mondo, individuabile infine nella razionalità.

¹ G. UNGARETTI, *Commemorazione del futurismo*, in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, Milano, Mondadori, 1974, 172-173. D'ora in poi citato con la sigla SI

² G. C. ARGAN, *L'arte moderna 1770/1970*, Firenze, Sansoni, 1970, 634.

Scrive ancora Argan:

L'informale [...] è una situazione di crisi e precisamente della crisi dell'arte come «scienza europea», momento di quella più vasta «crisi delle scienze europee» che Husserl descrive come caduta della finalità [...] Ma ciò di cui ora v'era ampio motivo di dubitare, data la piega che prendevano le cose, era la razionalità fondamentale dell'organizzazione della società: la «virtù» razionale aveva già perduto la battaglia contro il «furore» dei regimi totalitari, delle politiche di forza. A che pro seguire a contrapporre l'utopia della ragione al brutale realismo del potere?³

La razionalità era stata la forma di pensiero fondamentale in occidente eppure essa si era arresa alla follia del totalitarismo; peggio ancora, aveva dato luogo ai primi tentativi di sterminio razionalizzato e sistematico della storia umana. Infine, a conclusione della seconda guerra mondiale, la razionalità, su cui solo apparentemente si basa la ricerca tecnologica, era riuscita a creare uno strumento in grado di eliminare del tutto la vita umana sulla Terra.

Il tradimento della razionalità diventa negli anni uno dei cardini del pensiero ungarettiano: la razionalità si incarna nella memoria umana e sostituisce lo spirito sugli altari rendendosi un nuovo dogma. Per reazione l'uomo, «esausto dal suo sforzo temerario di memoria, e dalla dannata superbia che gliene veniva»⁴ si rifugia nell'oscurità del proprio io, negli abissi del puro istinto legato alla materia bruta, non razionale né logicamente strutturabile: è il predominio allora dell'«innocenza». Tuttavia tanto l'eccesso di innocenza quanto l'eccesso di memoria sono catene per lo spirito di un uomo non più in equilibrio con se stesso, vere e proprie ossessioni.

Ungaretti stigmatizza dapprima l'ossessione dell'innocenza, identificandola con l'«ossessione lirica della materia»⁵, propria dei futuristi. Successivamente nota, in una prosa intitolata *Difficoltà della poesia*, come anche le scienze della memoria, le scienze naturali, siano oggi ossessionate dalla materia:

La materia oggi ci soverchia, e i mezzi di sempre più paurosamente crescente potenza che il sapere dell'uomo trae incessantemente dalla materia, anch'essi ci soverchiano, ci fanno ogni giorno più soverchiante la materia.⁶

In arte questo soverchiamento viene espresso dagli artisti attraverso «chiazze ossessive, o per via d'ideogrammi, o per via di spolpamenti spettrali della materia [o] manifestato [...] in automatismi».⁷ In queste parole Ungaretti descrive i tre filoni principali dell'arte informale, l'arte come segno illeggibile, come materia 'disanimata' e come gesto automatico: nella riflessione ungarettiana compaiono in effetti soprattutto tre artisti informali che si potrebbero forse considerare come i rappresentanti perfetti delle tre correnti, ovvero Fautrier per la materia svuotata di forma, Michaux per l'ideogramma e Burri per il gesto (non) automatico.

La questione degli automatismi è d'altro canto cruciale poiché, volendo sottolineare la natura di protesta dell'arte contemporanea, Ungaretti decide di svalutare qualsiasi arte, sia pittorica sia

³ *Ibidem*.

⁴ *Innocenza e memoria*, SI, 133.

⁵ F. T. MARINETTI, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, in ID., *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, 1983, 44.

⁶ *Difficoltà della poesia*, SI, 808.

⁷ *ivi*, 809. Da notare che Ungaretti parla qui anche dell'espressione del soverchiamento attraverso la «canzonatura dell'umana persona soverchiata, in manichini», riferendosi quindi implicitamente non più agli artisti dell'Informale bensì a De Chirico.

poetica, che si affidi ciecamente all'automatismo, diffidando quindi tanto degli automatismi psichici del dada quanto della scrittura automatica surrealista. Ecco quindi che a Pollock e all'*action painting* americano Ungaretti preferisce ad esempio il francese Fautrier, come afferma anche nella prefazione a un volume di Palma Bucarelli: «egli è un informale che non si abbandona come un Pollock, o un Wols, o chi vorrete, a un automatismo psichico, ma che ricorre a un operare voluto. I risultati che ottiene, gli effetti che raggiunge non sono frutto fortuito [...] di sonnambulici dettati, ma di lucidità di intelletto».⁸

L'informale Fautrier non lascia che sia un automatismo a disporre la materia della sua opera, né ritiene che la materia senza forma debba necessariamente essere strutturata da un principio psichico inconscio. L'abbandono delle forme tradizionali quindi non significa affatto cedere all'irrazionalismo. Come scrive Nello Ponente: «se la ragione infatti non doveva intervenire in senso positivo, non c'era bisogno alcuno di far intervenire il suo contrario, l'impulso inconscio».⁹

Nella serie degli *Otages* Fautrier arriva addirittura a proporre una pittura ancora sicuramente incentrata sulla materia ma non più priva di tema.

La tematica è infatti quella dell'ostaggio che Palma Bucarelli definisce così:

La condizione dell'ostaggio [...] è latente nella condizione umana, è una delle condizioni-limite dell'uomo moderno com'è pensato dalle filosofie esistenzialiste. È lo stato della non-libertà che consiste, più ancora che nella privazione, nell'offesa della libertà. È più che la negazione individuale, che crea lo schiavo: l'ostaggio è la negazione della libertà universale [...] Fautrier lo rappresenta come corpo mutilato, senza testa o senza tronco, carne anonima che ha subito la violenza estrema.¹⁰

L'uomo privato della forma e dunque della figura, ridotto a puro impasto di materia, è un uomo reso ostaggio della sua stessa carne, eppure, anche così ridotto, sembra esprimere la sua protesta, aspirare a una liberazione dalla materia, al riconoscimento in una nuova forma.

Il soverchiamento della materia conduce, per paradosso, quasi all'annullamento della materia: secondo Ponente accade spesso negli Informali che «la materia si è posta come in contraddizione con se stessa e sembrava che quasi tendesse alla sua stessa abolizione».¹¹

La ricerca artistica di Fautrier è rivolta a un oggetto artistico che in qualche modo renda misurabili e ricollegli al soggetto umano le nuove dimensioni di spazio e tempo come sono esperite nella contemporaneità. È infatti la percezione odierna di spazio e tempo ad aver messo in crisi la forma come espressione misurabile e razionale dell'uomo. Tra le forme in crisi c'è ovviamente anche la poesia come forma del linguaggio, al punto che il poeta Ungaretti come ogni altro poeta moderno è costretto a interrogarsi sulla possibilità stessa di poesia nel nostro tempo.

Esiste ancora la possibilità d'un linguaggio di poesia? Oggi il tempo è divenuto tanto veloce che pare non esista più la possibilità di rapporto tra tempo e spazio, che pare non esista più durata, cioè non esista più possibilità di contemplazione e, per conseguenza, di espressione di poesia¹²

⁸ G. UNGARETTI, *Prefazione*, in P. BUCARELLI, *Jean Fautrier, pittura e materia*, Milano, Il Saggiatore, 1960. Ora leggibile, con il titolo *La pittura di Fautrier*, anche in SI, 671.

⁹ N. PONENTE, *L'arte astratta informale: il valore della materia*, in F. RUSSOLI (a cura di), *L'arte moderna*, Fratelli Fabbri Editori, 1977, 283.

¹⁰ BUCARELLI, *Jean Fautrier...*, 82.

¹¹ PONENTE, *L'arte astratta...*, 300.

¹² Durante i lavori del convegno sulle Avanguardie del 1965 presso la Comunità Europea degli Scrittori a Roma, Ungaretti lesse un suo dattiloscritto del saggio *Difficoltà della poesia*, apportandovi diverse aggiunte, tra

Nella prefazione a Palma Bucarelli, Ungaretti si chiede come può l'artista contemporaneo trovare una «misura liberatrice» da questa «dismisura da Apocalisse».

Se l'uomo si dilata sino ad abolire il proprio spazio, le sue dimensioni, i propri connotati e lo spazio; sino ad avere spavento del tempo e dei caratteri del tempo incessantemente e innumerevolmente mutevole nei suoi segni, e del perire; sino ad avere paura della memoria da cui nascono di continuo strumenti, i sempre più terribili mezzi che l'uomo non sa più dominare se non per esserne travolti – se in giro c'è una dismisura da apocalisse, come il pittore (la pittura può come ogni linguaggio, essere linguaggio essenziale, linguaggio di poesia), come il pittore ne troverà misura liberatrice nella sua arte?¹³

Ogni epoca, secondo il poeta, deve necessariamente trovare un nuovo linguaggio per la propria poesia, un linguaggio che «non è la poesia. Ma [...] ne è come il corpo all'anima»¹⁴ e, cercando un linguaggio che possa sussistere anche senza forma, Ungaretti riscopre il frammento poetico.

Prosegue quindi il suo discorso critico sulle tracce di Leopardi, il quale «rifece in modo oracolare terribile come è buia la verità frammenti di sue poesie dell'adolescenza, dando loro intensissimo l'effetto di frattura abissale all'origine, di frattura abissale da ultimo». A partire da Leopardi la forma della poesia può essere solo un «inciso allarme tra due catastrofi», attraverso un «linguaggio macellato ma il più ricco di indeterminatezza», poiché «noi che non percepiamo le mutazioni della realtà, per la fretta eccessiva nella quale esse oggi avvengono fuori e dentro di noi, se non per minime particole di frammenti, non possiamo, se osiamo ancora scrivere poesia, se non ricorrere a espressioni mutile».¹⁵

Secondo Antonio Saccone la poetica del frammento, che tenta di riutilizzare la materia linguistica abolendo le vecchie forme, è riscontrabile direttamente nei versi di Ungaretti, ad esempio nei quattro frammenti della poesia *Apocalissi*:

La verità, per crescita di buio
Più a volarle vicino s'alza l'uomo
Si va facendo la frattura fonda¹⁶

Dove «l'anacoluto, che nell'ultimo dei quattro frammenti lascia in rarefatta sospensione la parola "verità", ne intensifica il valore di meta attingibile solo per un incremento di oscurità».¹⁷

Se Leopardi adoperò il frammento come soluzione sperimentale per dare nuova vita alla materia linguistica dopo l'abuso di forme classicistiche (ovvero nelle parole di Ungaretti lo «spavento della

cui il brano citato, ora leggibile, insieme a varie altre informazioni, nelle *Note* a cura di Mario Diacono, in SI, 1014.

¹³ *La pittura di Fautrier*, SI, 672.

¹⁴ *Difficoltà della poesia*, SI, 803.

¹⁵ *ivi*, 810.

¹⁶ Apparsa sulla rivista «Paragone» nel 1961 poi in volume nel 1964 con la didascalia «Quattro Cori inediti in volume», quasi a ricollegarla agli *Ultimi cori per la Terra Promessa*. G. UNGARETTI, *Apocalissi*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1969, 289. D'ora in poi citato con la sigla TP.

¹⁷ A. SACCONI, *Ungaretti*, Roma, Salerno Editrice, 2012, 259. Il secondo frammento di *Apocalissi* («Se unico subitaneo l'urlo squarcia / L'alba, riapparso il nostro specchio solito, / Sarà perché del vivere trascorse / Un'altra notte all'uomo / Che d'ignorarla supplica / Mentre l'addenta di saperlo l'ansia» TP, 329) è invece messo in relazione da T. Spignoli con le opere di Fontana. T. SPIGNOLI, *Giuseppe Ungaretti. Poesia, musica, pittura*, Pisa, ETS, 2014, 261. Si potrebbe aggiungere che l'urlo è materia linguistica informe che squarcia la trama ordinaria della poesia come il gesto di Fontana lacera la tela, impedendo una rappresentazione formalizzata.

bellezza»), oggi secondo il poeta «noi potremmo parlare di spavento della materia, della materia che soffoca la bellezza, della materia che rende a noi l'esprimere poesia, difficile più che in qualsiasi altra epoca».¹⁸

Il frammento è tuttavia una materia particolare: isolata dal contesto, essa non è misurabile, non è riconducibile a una retorica, risulta avere valore solo in quanto memoria di un organismo più vasto, ormai perduto. Gli informali, influenzati in questo, secondo Argan, dalla filosofia di Bergson (a cui fu sensibile anche Ungaretti stesso), riconoscono quindi che, ove sparisca la forma, è possibile continuare a creare arte, anche se in «regressione dall'oggetto» attraverso una materia che «conserva come sua unica struttura la memoria».¹⁹

La memoria è infatti «un frammento di realtà: ma proprio perciò realizza tragicamente la nostra esistenza frammentaria, il dramma del nostro essere-nel-mondo e tuttavia estraniati dal mondo [...] la condizione di un “esistere” che non è un “vivere”, quella che Sartre ha descritto nella *Nausée*».²⁰

Eppure per Ungaretti la civiltà occidentale si distingue dalle altre in quanto civiltà della misura e rischia di perdere il proprio *unicum* laddove si arrenda alla dismisura, ovvero alla mancanza di memoria in quanto solida forma e tradizione del passato. Secondo Ungaretti è inoltre un paradosso che le scienze della misura, le cosiddette scienze esatte, abbiano contribuito nella modernità a relativizzare ogni misura fino a riconoscere, con Heisenberg, che una misurazione esatta, in alcuni casi, non è possibile.²¹

L'avanzare delle scienze della materia rischia di tradursi in un imprigionamento spirituale dell'uomo, il quale sembra contemporaneamente prigioniero e senza più limiti.

La dismisura da Apocalisse è per l'Ungaretti critico di Fautrier, l'abolizione dei propri limiti umani e dei limiti di qualsiasi oggetto. Nel momento in cui la materia non è più delimitata, sulla superficie del quadro, da linee e segni significanti che descrivano una natura esterna e oggettuale, ecco che la nozione stessa di spazio entra in crisi. L'Informale rende visibile l'abolizione dei limiti che le nuove tecnologie hanno già messo in atto: l'uomo si confonde sempre di più con i propri strumenti, tanto interiorizzati da diventare vere e proprie protesi. La smaterializzazione di parte della vita umana, la virtualizzazione già iniziata a fine '800 e inizio '900 grazie a strabilianti invenzioni come il telegrafo, la radio o il telefono, fa sì che il sentimento dell'infinito, proprio della poesia e dell'arte in genere, non possa più essere espresso. Come infatti Ungaretti confida a Paulhan: «le sentiment de l'infini ne peut être communiqué que par l'objet dont la précision des limites est à l'extrême rigoureuse».²²

La dismisura ovviamente riguarda anche il tempo, e l'Ungaretti lettore di Bergson non può non considerare come la percezione del tempo sia modificata da «i sempre più terribili mezzi che l'uomo e la sua memoria non sanno più dominare»: i mezzi che l'uomo ha creato dalla materia per poter dominare la materia lo illudono di poter in qualche modo dominare anche la sua stessa essenza, ovvero il tempo interiore, la sostanza della vita.

¹⁸ *Difficoltà della poesia*, SI, 804.

¹⁹ ARGAN, *L'arte...*, 635.

²⁰ *ivi*, 640.

²¹ La natura «terribile, di cui parla Heisenberg e di cui si ha nozione dalla fisica d'oggi, per la quale i vecchi numeri sono incapaci a trovare sviluppi di misure esatte, e che procede ancora si direbbe per demenza». G. UNGARETTI, *Lettere a un fenomenologo*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1972, 61-62.

²² Lettera di Ungaretti a Paulhan in *Correspondance Jean Paulhan Giuseppe Ungaretti 1921-1968*, Paris, Gallimard, 1989. Su rapporti e parallelismi tra Ungaretti, Paulhan, Fautrier e Sartre vedi M. C. PAPINI, *Ungaretti e la pittura informale*, in «Revue des Études Italiennes» 54 (2008), 1-4, 225-244: 236-241.

In un componimento de *L'Allegria*, *L'affricano a Parigi*, Ungaretti aveva già espresso questa feroce illusione propria dell'uomo civilizzato e urbanizzato, oramai distante da quella vita naturale a cui il poeta si era sentito vicino nella sua infanzia e adolescenza ad Alessandria d'Egitto.

Parafrasando la complicata prosa poetica ungarettiana leggiamo infatti come, all'uomo civilizzato,

la morte non saprebbe più mettergli paura, snaturato, ma scelto senza scampo come preda del terrore assiduo del futuro, tornerà sempre a lusingarsi di potersi conciliare l'eterno se a furia di noiosi scrupoli, indovinata in un brevissimo soffio la grazia fortuita di un istante raro, vagheggi che in mente gliene possa a volte restare un qualche emblema non offensivo²³.

L'uomo civilizzato ha addirittura la pretesa di «potersi conciliare l'eterno», di dominare il tempo, non appena riesca, grazie alla sua memoria, (la scienza che è figlia di memoria) a crearsi un innocuo emblema del tempo.

In una stesura precedente (1931) troviamo una versione più semplice rispetto all'edizione *ne varietur*: l'intero brano è infatti assente e al suo posto si trova la frase «qui non si teme la morte, ma l'avvenire»²⁴. La paura della morte, nella vita civilizzata, è stata sostituita dall'angoscia, anche ingiustificata, verso il futuro e dunque verso un'ipotetica Apocalisse che il futuro ci riserva.

Ma qual è l'innocuo emblema di cui parla Ungaretti? Interpretare un'allegoria senza possederne la chiave può essere un'operazione illegittima oltre che infruttuosa. Pure, se non si azzarda un'ipotesi su quest'emblema, la comprensione dell'intero componimento risulta vaga.

Notiamo innanzitutto l'ambiguità di «gliene», che può sembrare riferito tanto alla «grazia fortuita» dell'istante raro (a cui logicamente e sintatticamente si collega), quanto all'«eterno» stesso con cui l'uomo vuole conciliarsi. L'emblema allora, che non può essere semplicemente un oggetto definito, si identifica come incarnazione dell'istante raro in cui l'uomo si riconcilia con l'eterno, ovvero accetta la propria mortalità senza angoscia del futuro, al di là di tutti i «noiosi scrupoli» dell'esistenza civilizzata. Altro elemento essenziale è però che l'emblema sia «non offensivo», il che potrebbe farci supporre che normalmente gli emblemi con cui l'uomo tenta di conciliarsi l'eterno siano invece emblemi offensivi. Considerando che questa prosa poetica ha come suo tema la differenza tra una civiltà rurale (quella, idealizzata, in cui il poeta ha trascorso la sua infanzia) e la civiltà urbana, si potrebbe supporre che l'emblema offensivo sia proprio la macchina su cui si basa la civiltà moderna.

Frutto di millenari sforzi metrici, figlia della «memoria» dell'uomo, la macchina è per Ungaretti l'estremo tentativo dell'uomo per dominare il mondo materiale e quindi per controllare razionalmente la propria esistenza. Protetto dalla macchina l'uomo impara a non aver più paura della morte, a credersi scioccamente immortale e cade quindi preda senza scampo del terrore del futuro. L'emblema, teoricamente eterno come è eterna la materia, il metallo o la plastica, di cui è composto, rischia di offendere l'uomo, di rinchiuderlo in una dimensione esclusivamente materiale, una 'cattiva infinità' dello spazio e del tempo. È in effetti l'idolatria della macchina come soggetto che Ungaretti imputava ai futuristi, ossessionati dalla materia.

²³ «Non saprebbe più mettergli paura, snaturato, la morte, ma senza scampo scelto a preda dall'assiduo terrore del futuro, tornerà sempre a lusingarsi di potersi conciliare l'eterno se a furia di noiosi scrupoli un giorno indovinata nel brevissimo soffio la grazia fortuita d'un istante raro, vagheggi che in mente gliene possa a volte restare un qualche emblema non offensivo». *L'affricano a Parigi*, TP, 92.

²⁴ *Varianti*, TP, 660.

Nel saggio *L'ambizione dell'avanguardia*, in cui riprende alcune argomentazioni di un suo saggio precedente, ovvero *Naufragio senza fine*, Ungaretti ribadisce come a suo avviso la macchina non possa essere considerata qualcosa di «innocente», ovvero vitalistico e istintivo come avevano affermato i futuristi. Questi avevano finito per fare della macchina l'emblema della materia istintuale contro la forma, simbolo della tradizione ormai invecchiata. Al contrario la macchina è per Ungaretti «una materia formata, severamente logica nell'ubbidienza di ogni minima fibra a un ordine complessivo: la macchina è il risultato di una catena millenaria [...] non è materia caotica [...] nella macchina si attuano prodigi di metrica».²⁵

In quanto materia metricamente informata e regolata, anche la macchina può avere un valore estetico – ed è il merito che Ungaretti riconosceva a Marinetti già in *Commemorazione del futurismo* – eppure Ungaretti vede nella macchina un paradosso: essa è nata dalla misurazione e accorta disposizione della materia naturale ma ad un certo punto essa diventa, nell'immaginario umano, innaturale e senza misura. «C'è in esse [nelle macchine] un conflitto tra metrica e natura; ed essere umani è invece il disperante tentativo di mettere in armonia natura e metrica [...] di continuo viviamo l'acceleramento portato alla storia dalla macchina, la precarietà che ne viene agli istituti sociali, e al linguaggio che non sa più come fare per avere qualche durata».²⁶

La macchina è uno strumento che ha realizzato alcune grandi fantasie dell'uomo – Ungaretti cita il volo nello spazio, la «parola udita [...] senza ostacoli di distanza temporale o spaziale» – ciononostante realizzandole le ha in qualche modo sottratte all'uomo, come se le avesse realizzate autonomamente. Ungaretti si chiede allora «Quale sforzo dovrà sempre più fare per ridare valore sacro alla vita e alla morte? [...] come potrà l'uomo di fronte a tali miracoli sentirsi ancora grande? [...] Come farà l'uomo a non essere disumanizzato dalla macchina?»²⁷

Inaspettatamente, a fronte di queste domande, Ungaretti risponde che gli «sforzi folli» che occorrono per ottenere questo risultato sono stati compiuti oggi dagli artisti migliori e, tra gli altri, conclude con i nomi di Fautrier e Burri.

Gli informali dunque, secondo Ungaretti, riescono da un lato a protestare contro il soverchiamento della materia, dall'altro a esprimere correttamente questa materia, giungendo infine a riconciliare i due grandi poli della riflessione ungarettiana, ovvero innocenza e memoria. La materia di Fautrier non è più una materia tecnologicamente misurata e formata, la materia-macchina cara ai futuristi e non è nemmeno una materia «totalmente disanimata», correlativo di un uomo ormai irrimediabilmente alienato e reificato. È invece una materia che attende nuove possibilità di forma e dunque di memoria complessiva e di tradizione.

Esprimere le ragioni della materia abolendo la forma non significa in effetti, per gli informali, eliminare ogni possibilità di forma ma semplicemente mettere da parte le forme tradizionali per lasciare che nuove ipotesi di forma si sviluppino spontaneamente. Come scrive Francesco Arcangeli

²⁵ *L'ambizione dell'avanguardia*, SI, 870.

²⁶ *ivi*, 871-872.

²⁷ *ivi*, 872-873. La macchina, oggetto, materia formata dall'uomo, diventa soggetto, in grado addirittura di disumanizzare e alienare l'uomo. In questo testo Ungaretti esprime l'angoscia propria anche degli Informali riguardo gli oggetti che dominano i soggetti. È interessante notare come Ungaretti finisca tuttavia per esprimere lo stesso pensiero dei futuristi a cui si oppone, colpevolizzando l'oggetto quasi fosse un vero e proprio soggetto. Nella riflessione ungarettiana non c'è mai in effetti una problematizzazione su chi utilizza le macchine e a quale scopo.

«l'informale non è il senza forma ma la forma non premeditata»²⁸, quindi non razionale e non inquinata da quell'eccesso di memoria che ha reso la razionalità colpevole.

Il caos della materia informale diventa dunque opportunità di scoprire nuove forme. Senza più un destino razionalmente prefissato ci si concede la possibilità di immaginare nuovi destini.

Il processo dialettico tra materia e forma non è però indolore, come abbiamo visto, ed è per questo che Ungaretti sviluppa un profondo interesse per Burri e il suo «manifestare l'oppressione della soverchiante materia», grazie ai «tentativi d'evasione dalla materia e di liberazione dell'anima»,²⁹ sempre presenti nelle sue opere. Al contrario di Fautrier, Burri non vuole che la materia sia aperta all'acquisizione futura di nuove forme, né desidera conservare al fondo della pittura un oggetto naturale.³⁰

Burri utilizza volutamente materia non predisposta alla sublimazione cioè stracci, sacchi, lamiere, plastiche ecc.: in queste materie 'ultime', in questi rottami e spazzature, l'immaginazione non si impiglia facilmente e dunque non è possibile cercare una nuova forma nella materia caotica.

D'altronde, secondo Calvesi: «Ungaretti aveva ben chiaro come la pittura, tra tutte le arti, è già l'arte 'meno adatta ad astrazioni per la stessa specie delle materie a cui è legata: polveri intrugliate' ma per avvertire come su questa brutta materialità possa e debba insistere 'l'influenza trasfiguratrice della mente'», dove però si deve anche avvertire che «trasfigurare non è astrarre».³¹ Burri nelle sue combustioni, nei suoi sacchi, parla da un lato della materia che non riesce a sublimarsi più attraverso la trasfigurazione dell'attività artistica (pur elevandosi ancora in un diverso senso); d'altra parte Burri sta parlando del 'materiale umano', dell'esistenza dolorosa di uomini soggetti alla brutalità della storia e della guerra. Scrive Argan che «è certo possibile individuare nelle lacerazioni e ferite della materia un'iconografia della sofferenza e, al di là di essa, un principio formale o di struttura (la coscienza) che l'offesa e lo strazio della materia (la carne) non riesce a cancellare».³²

Quello che affascina Ungaretti è dunque la rappresentazione tragica della materia: questa materia bruciata, forata, lacerata e variamente ricombinata non è altro che l'uomo stesso ridotto a materia.

Non a oggetto né ad automa ma a pura e semplice carne disanimata. La follia della razionalità al servizio dei totalitarismi l'ha ridotta a questo stato: inferiore anche alla macchina poiché la macchina ha una funzione e ha dunque un destino. L'uomo invece no.

Nel primo numero della rivista «Civiltà delle Macchine» Ungaretti pubblica una *Lettera* a Leonardo Sinisgalli per rispondere alla sua domanda su «quali riflessioni [...] vengano suggerite dal progresso moderno, irrefrenabile, della macchina». Questo testo viene poi ripubblicato, con minime varianti, con il titolo *L'ambizione dell'avanguardia*, su «Il Verri» dell'ottobre 1963: ad essere cassata è sostanzialmente una parte in cui il poeta, parlando della possibilità di ispirazione poetica in una civiltà dominata dalla macchina, istituisce un interessante parallelismo tra Fautrier e Burri:

²⁸ F. ARCANGELI, *Romanticismo, neoclassicismo, informale, razionalità*, in ID., *Dal romanticismo all'informale 1970-71*, Bologna, Alfa, 10-14.

²⁹ *Difficoltà della poesia*, SI, 809. Una combustione di Burri viene scelta da Ungaretti nel 1968 come complemento alla raccolta *Dialogo*, realizzata in pochi esemplari numerati e fuori commercio e contenente le poesie di Ungaretti e di Bruna Bianco.

³⁰ Fautrier affermava la necessità di un tema, di un soggetto reale che non deve essere «troppo preciso» ma la cui «assenza totale è peggio ancora che la presenza stessa». J. FAUTRIER, *Écrits publics*, Paris, L'Échoppe, 1995, 38.

³¹ M. CALVESI, *Ungaretti. La biblioteca di un nomade*, Roma, De Luca, 1997, 106.

³² ARGAN, *L'arte...*, 642.

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 vuota, 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.³³

Sembra in effetti che il poeta stia confondendo il campo di prigionia americano in cui Burri fu rinchiuso durante la guerra con i campi di concentramento nazisti ma non importa: l'artista contemporaneo è, sempre e inevitabilmente, un disperato testimone del valore della libertà di spirito in mezzo alla prigionia della materia.

Tornando ora a una prosa che abbiamo già esaminato, *Difficoltà della poesia*, possiamo ricordare come uno dei modi che l'artista contemporaneo ha, secondo Ungaretti, per esprimere il sovraccarico della materia sia attraverso «ideogrammi», ovvero segni senza materia, secondo un procedimento opposto eppure coincidente nel risultato a quelli di Fautrier e Burri.

Il segno serviva infatti tradizionalmente a contenere la materia in una forma, per esempio a delimitare parti di diversa materia colorata affinché assomigliassero a oggetti della realtà da rappresentare. Se Fautrier aveva presentato una materia non racchiusa in nessun limite, Michaux al contrario ci mostra un segno senza più materia, quasi “spolpato” direbbe Ungaretti, ridotto a ideogramma. È noto l'interesse di Michaux per le scritture orientali ma in effetti questo interesse derivava dal fatto che Michaux non sapeva leggere gli ideogrammi cinesi o giapponesi. Per lui erano quindi segni senza significato, o per meglio dire con tutti quei residui di significato che l'immaginazione può attribuire loro attraverso un procedimento diciamo così pittografico.

L'interesse di Ungaretti per Michaux deriva quindi dal fatto che l'artista utilizza un linguaggio (quello dei segni pittorici) svuotandolo del suo significato tradizionale ma lasciandolo al contempo aperto all'acquisizione di nuovi significati.

Ciò in poesia è più difficile perché il segno poetico minimo, ovvero la parola, non può rinunciare a quella che Montale definiva «la pretesa di significare». Eppure come Ungaretti scrive nel *Delle parole estranee e del sogno d'un universo di Michaux e forse anche mio*, le nostre parole sembrano non servirci più, non significare nulla che riguardi la nostra profondità. Per usare ancora il linguaggio occorre dunque spogliare le parole della loro funzione di segni e per farlo, secondo Ungaretti, occorre aumentare la loro indeterminatezza come aveva già fatto Leopardi.

Leopardi, che già distingueva tra parola e termine, il termine essendo determinato, oggettuale, scientifico, la parola invece essendo indeterminata, polisemica e poetica, attraverso l'indeterminatezza disarticolava il discorso e riusciva quindi a togliere al linguaggio il suo valore tradizionale di segno. Il poeta dava alla parola «al di là del suo significato preciso, quel margine di illusione infinita nella quale potessero vagare la fantasia e il sentimento, quel margine dove la parola fattasi poesia contiene l'inespresso inesprimibile».³⁴

Sono diversi i sistemi con cui si può aumentare l'indeterminatezza delle parole e si potrebbero disporre in una gamma che va dalla totale assenza di significato alla presupposta precisione assoluta di un termine tecnico. La parola del tutto non significativa è ad esempio quella della poesia metasemantica, dove pure il neologismo scherzoso e senza significato (il «lonfo») acquisisce un senso dal contesto e dall'accostamento con parole e altre strutture linguistiche significative («Il Lonfo

³³ *Note*, SI, 1021.

³⁴ *Difficoltà della poesia*, SI, 809

non vaterca né gluisce / e molto raramente barigatta, / ma quando soffia il bego a bisce bisce, / sdilenca un poco e gnagio s'archipatta»³⁵. Parola significativa ma impastata di puro materiale sonoro («nel centro di quei tam-tuummb spiaccicati»³⁶) è l'onomatopea, di cui Ungaretti segnalava l'abuso nei futuristi. Infine è possibile l'uso della parola come segno significativo ma inserita in una struttura che ne rende complicata la comprensione, come nel caso di molti versi dello stesso Ungaretti: «dondolo di ali in fumo / mozza il silenzio degli occhi»³⁷ oppure «gracili arbusti, ciglia / di celato bisbiglio».³⁸

La coincidenza del procedimento criptico di Michaux con l'Ungaretti più ermetico è chiaro. La parola non è più rappresentazione ma oggetto naturale, cresciuto secondo sue proprie regole, talvolta inesplicabili, esattamente come Ungaretti afferma dell'opera d'arte informale. Nel caso di Fautrier ad esempio: «non sono però i suoi dipinti imitazioni della natura ma sono come fossero vita vivente della natura, particolari casi nuovi, indimenticabili, della natura stessa».³⁹

Nel saggio dedicato a Michaux, o che per meglio dire prende a pretesto Michaux, Ungaretti tira le fila del suo discorso:

le parole stesse [...] certi movimenti nella pittura, ci sono diventati del tutto estranei. Li accettiamo come sprofondati nella storia, con una loro vita storica che però non ci può riguardare da vicino. [...] Oggi tutto quello che era convenzione e retorica sulle quali si fondava il discorso umano, è diventato insostenibile [...] L'uomo, mi pare, non riesce più a parlare. C'è una violenza nelle cose che diventa la sua propria violenza e gli impedisce di parlare. [...] Le cose mutano e ci impediscono di nominarle [...] Forse è perché testimoniano un mondo apocalittico dove l'uomo vive con la possibilità di autodistruggersi. Tutto si accumula sullo stesso piano, e tutto questo presente accumulato forma una specie di buio dove non si distinguono neppure i connotati del proprio tempo perché il tempo va avanti con una velocità che non è di misura umana. Potrebbe essere questa l'apocalisse.⁴⁰

³⁵ F. MARAINI, *Il lonfo*, in *Gnosi delle Fànfole*, Milano, Baldini & Castoldi, 1995, 47.

³⁶ F. T. MARINETTI, *Zang Tumb Tumb*, in ID., *Teoria...*, 639.

³⁷ *Lindoro di deserto*, TP, 24.

³⁸ *Lago luna alba notte*, TP, 115.

³⁹ *La pittura di Fautrier*, SI, 671.

⁴⁰ *Delle parole estranee e del sogno d'un universo di Michaux e forse anche mio*, SI, 842.