

cuore... O tu, ch'io conobbi sol nei chiari  
grandi occhi e i forti tuoi zigomi rossi,  
io mi credei, nemico, che tu fossi  
un mendicante di conviti rari,

mendicante d'azzurro, impenitente  
peccatore, un ramingo sognatore,  
un piccolo cervello, un grande cuore:  
fausto maria martini d'altra gente!...

E non t'uccisi, o tu che mi ghermisti  
la fronte, non t'uccisi sol perché  
nemico ignoto dai grandi occhi tristi,  
ebbi paura di morire in te!

L'episodio che ha ispirato la poesia non è immaginato, ma realmente  
accaduto all'autore, il 17 novembre 1916 in vetta di Pal Grande, in  
Carnia (N.d.A.).

"Nuova Antologia", novembre-dicembre 1917. Si è seguito il testo di  
Fausto Maria Martini, *Tutte le poesie*, a cura di Giuseppe Farinelli, Mi-  
lano, Istituto di Propaganda Libraria, 1969.

## LA GUERRA-PERCEZIONE

Con quanto detto nell'introduzione, è legittimo considera-  
re questa sezione, insieme alla seguente, una *mise en abîme*  
dell'intero libro. Qui sono raccolti però testi che tematizzano  
direttamente l'atto della percezione sensoriale: nei quali cioè  
la percezione è condizione e al tempo stesso sostanza dell'e-  
spressione.

Ungaretti, in questo senso, è il poeta di guerra per eccel-  
lenza: perché il carattere più importante della sperimentazio-  
ne del *Porto Sepolto* è costituito proprio dalla frammentarietà  
delle percezioni, che si traduce – con formidabile consequen-  
za – nella frammentazione delle cellule versali e addirittura  
verbali<sup>1</sup>. L'immagine si impressiona nella retina solo per bre-  
vissimi *flash* (la stessa aria, *medium* della percezione, è "crivel-  
lata / come una trina / dalle schioppettate"): come testimonia  
la primissima redazione della più famosa delle poesie brevi  
di Ungaretti, contenuta in una lettera a Papini. Ai due versi  
canonici e vulgatissimi, "M'illumino / d'immenso", seguono  
infatti, nel primo getto, tre altri versi che costituiscono il segre-  
to reticolo ottico di quella visione celebrata: "con un breve /

<sup>1</sup> Per questo, come per una volta concordi sottolineano tanto San-  
guineti che Mengaldo, appare quanto meno fuorviante la storica opera-  
zione del critico-sodale di Ungaretti (dell'Ungaretti 'tornato all'ordine',  
però), Giuseppe De Robertis: che, "con paziente complicità, andava  
riscoprendo gli endecasillabi frantumati nei versicoli dell'*Allegria*, non  
già per evidenziare la violenza della frattura, ma, direttamente all'oppo-  
sto, per documentare la presunta ortodossia metrica innata del poeta"  
(Edoardo Sanguineti, *Poesia italiana del Novecento*, cit., vol. II, p. 837;  
e cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, cit., p. 385).

moto / di sguardo"<sup>2</sup>. L'immenso, insomma, è percepibile solo a partire dalla concentrazione acutissima di uno sguardo *breve*: in una situazione che non può non ricordare, insomma – considerando il culto leopardiano di Ungaretti –, quella di un altro celebre *exploit* entro la tradizione italiana della *brevitas* lirica (*L'infinito*, naturalmente: che non a caso si chiudeva su un naufragio...)<sup>3</sup>. Un osservatore a sua volta acuto come Ardengo Soffici, d'altro canto, ricordava soprattutto, del giovane poeta incontrato nella Libreria della "Voce", "gli occhi felini appena a tratti visibili tra le palpebre semichiusure"<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Recante il titolo *Cielo e mare*, il testo è contenuto nella lettera di Ungaretti a Papini del 26 gennaio 1917 (*Lettere a Giovanni Papini*, cit., p. 91).

<sup>3</sup> Il cortocircuito tra istante ed eternità troverà una definizione compiuta nella versione francese del celebre scritto programmatico ungarettiano del '26, *Innocenza e memoria* – nella quale Leopardi e Mallarmé vengono fatti reagire costantemente l'uno con l'altro: "L'horreur de l'éternité ne nous a pas été cachée. L'instinct seul régnait. La familiarité avec la mort était telle que le naufrage était sans fin. [...] Cette concentration dans l'instant d'un objet était démesurée. L'éternité éblouissait l'instant [...]. L'objet s'élevait aux proportions d'une figure divine" (*Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 138. Carlo Ossola ha accostato questa pagina alla "rappresentazione di una durata fulminea" riscontrata da Ungaretti in Leopardi, a proposito di *A Silvia*, nelle lezioni romane del 1950-51: *Giuseppe Ungaretti*, cit., p. 253; e cfr. ivi, pp. 248-51, per l'influsso leopardiano sull'uso dei dimostrativi e dei deittici nell'*Allegria*). Nelle *Lezioni su Leopardi* tenute all'Università di Roma, quella su *L'infinito* e "Il sogno" (del 1946-47, pubblicata postuma nel 1989, ora in *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, a cura di Paola Montefoschi, Milano, Mondadori, 2000, p. 975) così Ungaretti commenta *L'infinito*: "sogno dell'infinito, [...] ricordo dell'eterno, contrapposti al sentimento della durata, [...] sono fatti che offrono al poeta la possibilità di liberazione lirica attraverso ad una conquista di stile, cioè attraverso ad una illusione di bellezza proposta dalle parole".

<sup>4</sup> Cit. in Giuseppe Ungaretti, *Lettere a Soffici 1917-1930*, a cura di Paola Montefoschi e Leone Piccioni, Firenze, Sansoni, 1981, p. 5. E in una lettera a Soffici (non datata, ma della fine del '17) Ungaretti ammic-

Il "bombardamento sensoriale" al quale la guerra sottopone il soggetto percipiente fa a pezzi "le coordinate sensoriali in cui l'esperienza del mondo era precedentemente racchiusa"<sup>5</sup>. Le fa a pezzi non solo perché cessano di avere valore, ma proprio perché la conseguenza immediata di questo bombardamento è "la dissociazione e scomposizione degli eventi percettivi"<sup>6</sup>. Se è frantumata la visione del soggetto, frantumato è lo spazio. Ma frammentato è anche il tempo della percezione<sup>7</sup> ("breve / moto / di sguardo"), e poi anche quello della registrazione di quegli appunti mentali, sulle precarie carte del mitico "tascape" di Ungaretti<sup>8</sup>.

Ma all'interlocutore proprio ricordandogli quel suo caratteristico tratto fisiognomico: "ho avuto la fortuna di un turbine lirico in questi miei occhi che tu hai visto, come quelli della gente del deserto, allontanarsi nelle palpebre 'a mandarino', per rispecchiarsi nell'anima; noi orientali si vive di miraggi; e davvero la realtà altro non è" (ivi, pp. 4-5).

<sup>5</sup> Antonio Gibelli, *L'officina della guerra. La Grande Guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, p. 166.

<sup>6</sup> Ivi, p. 168.

<sup>7</sup> Come ha scritto Kern nelle sue pagine più stimolanti: "Una caratteristica distintiva del senso del presente d'anteguerra era un addensamento della sua estensione temporale oltre il 'filo di lama' fra passato e futuro, in un intervallo allargato che comprendeva parte del passato e del futuro": da Bergson a William James e a Husserl, tutte le più avanzate concezioni filosofiche d'anteguerra erano concordi in questa visione *spessa, continua* del tempo. "La guerra contraddiceva su vasta scala tali idee di un presente esteso, isolando il momento presente dal flusso del tempo" (Stephen Kern, *Il tempo e lo spazio*, cit., pp. 374-5; ma cfr. tutto il capitolo su "La guerra cubista", pp. 367-98).

<sup>8</sup> È lo stesso Ungaretti che ci dà la più saporita descrizione di quelle carte: "un giorno lasciai che fosse data alle stampe la mia prima raccolta di poesie, e la colpa fu tutta di Ettore Serra. A dire il vero, quei foglietti: cartoline in franchigia, margini di vecchi giornali, spazi bianchi di care lettere ricevute... – sui quali da due anni andavo facendo giorno per giorno il mio esame di coscienza, ficcandoli poi alla rinfusa nel tascape, portandoli a vivere con me nel fango della trincea o facendone cappezzale nei rari riposi, non erano destinati a nessun pubblico" (*Ricordo*

Ma quel tempo pulviscolare e quello spazio "discontinuo"<sup>9</sup> non vivono autonomamente nella luce totalitaria del soggetto lirico; si accendono di continuo, invece, epifanicamente, nell'"abbraccio della contingenza" – a contatto, cioè, con le mille schegge traumatiche di un mondo fenomenico esplosivo: per questo "i suoi atti di parola hanno l'intensità dei traumi"<sup>10</sup>. In questo senso – suggerisce Guido Guglielmi – l'Ungaretti del *Porto Sepolto*, tra i suoi due grandi maestri 'tecnici', Mallarmé e Apollinaire, sta più con quest'ultimo<sup>11</sup>.

Anche qui, l'esperienza di Ungaretti vale come sineddoche esemplare della migliore poesia di guerra, nella quale – ha scritto Zanzotto – non c'è "la guerra dei re e dei generali e dei vati", bensì la catastrofe "dell'uomo diventato nella trincea qualcosa di peggio dell'insetto in cui si trasforma il protagonista della *Metamorfosi* di Kafka, diventato mero accadimento, insensatezza pura: in cui l'insensatezza di ogni guerra si rivela senza possibilità di travestimenti retorici"<sup>12</sup>.

Se infatti il soggetto lirico, nel *Porto Sepolto*, tende (lo si è visto) a espandersi nell'universo fenomenico – "fibra" natura-

*del primo incontro con Ettore Serra e della stampa del 1916 del "Porto Sepolto" [1936], in Giuseppe Ungaretti, Vita d'un uomo. Saggi e interventi, cit., p. 281. Cfr. Ettore Serra, Il tascapane di Ungaretti, in Id., Il tascapane di Ungaretti. Il mio vero Saba e altri saggi su Cardarelli, Sbarbaro, Barile e Tallone, prefazione di Giorgio Caproni, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1983, pp. 19-50.*

<sup>9</sup> Cfr. Gérard Genot, *Sémantique du discontinu dans "L'allegria" d'Ungaretti*, Paris, Klincksieck, 1972.

<sup>10</sup> Guido Guglielmi, *Interpretazione di Ungaretti*, cit., p. 21.

<sup>11</sup> "La poesia non si chiude in se stessa (era questa l'ambizione di Mallarmé), non si emancipa dalla circostanza, ma ha luogo (e il parallelismo può essere questa volta con Apollinaire) nella dispersione degli occorrimenti. È epifania, fase, accadimento. Ora è proprio questo elemento temporale che richiede nell'*Allegria* la struttura del frammento": Guido Guglielmi, *Interpretazione di Ungaretti*, cit., p. 42.

<sup>12</sup> Andrea Zanzotto, *Ungaretti: Terra Promessa [1958-1988]*, in Id., *Fantasie di avvicinamento*, cit., p. 81.

le confusa tra le infinite altre – e a un tempo a pietrificarsi in una serie di emblemi traumatici ("come questa pietra / è il mio pianto / che non si vede": *Sono una creatura*)<sup>13</sup> – cioè, con entrambi i moti, a *versarsi all'esterno di sé* –, allora questa esperienza lirica assume caratteri radicalmente 'esterni', tutti vissuti sulla superficie trascendentale dell'occhio (naturalmente inteso come prolungamento estremo del reticolo nervoso e cerebrale). Di più: il soggetto tende ad annientarsi (come tale), a costituirsi quale superficie speculare che riflette gli infiniti fenomeni del creato. È quello che Mario Barenghi, con sintesi icastica, ha definito l'"immanentismo allegresco"<sup>14</sup>. La poesia che si intitola *Annientamento* rappresenta il soggetto che "si modula", "si smalta", "si radica", "si fissa / nella cenere del greto", arriva a cogliere se stesso "nel tuffo di spinalba". La parola chiave è al verso 28: "mi *transmuto*" ("in volo di nubi")<sup>15</sup>. E con maggiore evidenza, in *Distacco*: "Eccovi un uomo / uniforme / eccovi una lastra / di deserto / dove il mondo / si *specchia*"<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> "Ma sono / come questi sassi tarlati / nella fionda del tempo / come la scaglia del sasso battuto / dell'improvvisata strada di guerra" (*Perché*). "Il calore, la plasticità, l'animazione della vita si occulta nella cosalità della non vita. Le sostanze si scambiano. Il pianto 'non si vede'; è come una pietra; si approfondisce quanto più si mineralizza": Guido Guglielmi, *Interpretazione di Ungaretti*, cit., pp. 20-1.

<sup>14</sup> Mario Barenghi, *La pietra del San Michele* [1981], in Id., *Ungaretti. Un ritratto e cinque studi*, cit., p. 86.

<sup>15</sup> Corsivo mio. Il moto è reciproco: il soggetto *transmuta* se stesso all'atto di *transfondere liricamente* la realtà (in una lettera a Papini, non datata ma del dicembre del '16, scrive Ungaretti: "tra centanni s'accorgeranno che in fatto di *sensibilità, di transfusione lirica della realtà*, sono più avanzato di tanti altri incensati, – di un secolo almeno": *Lettere a Giovanni Papini*, cit., p. 80; in una lettera precedente, del 12 luglio 1916, aveva già affermato che "l'arte d'oggi è una trasfusione della realtà": *ivi*, p. 62).

<sup>16</sup> Corsivo mio. Letto in questo modo, il primo Ungaretti (l'Ungaretti 'egizio') rende meno inopinato il successivo indirizzo 'barocco' preso dalla sua poesia; se è vero che "l'uomo barocco non è un soggetto

Perdono peso, a questo punto, i presupposti ideologici del soggetto storico di questi testi, l'interventista *déraciné* Giuseppe Ungaretti; mentre il soggetto del testo "si riconosce come proiettato nell'essere, 'abbandonato nell'infinito', 'uomo di pena' naufragato nel 'porto sepolto'". Tanto che un lettore simpatetico come Zanzotto ha potuto leggere questo Ungaretti come profeta "di quello che poi doveva precisarsi come 'esistenzialismo'"<sup>17</sup>.

Su questi caratteri originari della poesia ungarettiana si innesta poi, nel corso del cruciale 1916, l'esempio della poesia giapponese. È una questione abbastanza nota – e molto controversa. Qui basti ricordare che sul quinto fascicolo della rivista napoletana "La Diana" (25 maggio 1916) apparvero – nella traduzione del principale animatore della rivista, Gherardo Marone, in collaborazione con Harukichi Shimoi – alcuni brevi testi di Akiko Yosano (altri, tra i quali quelli di Suikei Maeta, appariranno nei numeri successivi). Negli stessi fascicoli apparivano testi di Ungaretti (proprio di seguito nel numero 5, ad esempio, l'importante *Fase*): tanto che spontaneamente Marone, nel presentarne altri ai suoi lettori, lo paragonerà proprio a Suikei Maeta<sup>18</sup>. Nel 1917, poi, Marone

nel senso che la filosofia moderna attribuisce a questo termine. La sua emotività non proviene dall'interno, da una interiorità spirituale, ma dall'esterno, da forze nei confronti delle quali egli è passivo. Il suo animo è sospeso, silenzioso, in ascolto nei confronti di qualcosa che viene da fuori" (Mario Perniola, *Barocco, espressionismo, inespressionismo*, in Id., *Enigmi. Il momento egizio nella società e nell'arte*, Genova, Costa & Nolan, 1990, p. 110). Espressionismo e barocco – col Benjamin del *Dramma barocco tedesco*, naturalmente –, allora, quali tendenze "entrambe contrassegnate da un incontenibile e impersonale volere artistico" (ivi, p. 104).

<sup>17</sup> Le ultime citazioni da Andrea Zanzotto, *Ungaretti. Terra Promessa*, cit., pp. 81-2.

<sup>18</sup> Nel n. 1-2 del 1917, così Marone – con singolare sincretismo esotico-crociano – presenta Ungaretti: "C'è un altro poeta nel mondo che bisogna cominciare a citare ed amare perché forse è il più puro di tutti

cura per Ricciardi un volume di *Poesie Giapponesi*, e lo invia tra gli altri all'amico Ungaretti<sup>19</sup>. Diversi anni dopo quando un tale Enzo Palmieri affermò che "l'Ungaretti e l'ungarettismo si troverebbe nelle traduzioni dal giapponese moderno di Gherardo Marone", riferendosi al volume del '17 ma datandolo erroneamente al '12, Ungaretti – assecondato, da allora sino a oggi, da una schiera di critici fedeli – rispose piccato che all'uscita del volume 'giapponese' *Il Porto Sepolto* era stampato già da mesi<sup>20</sup>.

[...]. La poesia di Ungaretti è nuova in Italia perché è soltanto poesia: la sua estensione caratteristica è la straordinaria brevità che la rende fortemente prossima alla fantasiosa e grande poesia giapponese, dell'immenso Suikei Maeta specialmente".

<sup>19</sup> Che ne dà ricevuta in data 27 giugno 1917 ("Ora le gusterò; e riuscirò con te nel nostro mondo di incantesimi"); Giuseppe Ungaretti, *Da una lastra di deserto. Lettere dal fronte a Gherardo Marone*, cit., p. 113.

<sup>20</sup> La risposta polemica di Ungaretti, che sosteneva essere state piuttosto le traduzioni di Marone influenzate dal *Porto Sepolto*, si legge in "L'Italia Letteraria", nei numeri del 7 e del 21 maggio 1931. D'altro canto la voga giapponese era già stata un vezzo piuttosto diffuso nella poesia europea, almeno dalla metà dell'Ottocento (in Italia si pensa a certo d'Annunzio: cfr. Niva Lorenzini, *Giapponeserie e giapponismo alla prova della poesia. D'Annunzio, Govoni, Saba*, in Elpidio Jenco e la cultura del primo Novecento, atti del convegno di Viareggio, 27-28 ottobre 1989, a cura di Mirko Lami, Viareggio, Pezzini, 1991, pp. 13-8; Bruno Basile, *D'Annunzio e la lirica orientale*, in Id., *Il tempo e le forme. Studi letterari da Dante a Gadda*, Modena, Mucchi, 1990, pp. 213-41), praticata come "civiltà del frammento, dell'allusivo e dell'ambiguo" (Flavia Arzeni, *L'immagine e il segno. Il giapponismo nella cultura europea tra Ottocento e Novecento*, Bologna, il Mulino, 1987, p. 223; cfr. ora Giorgio Sica, *Il vuoto e la bellezza. Da Van Gogh a Rilke: come l'Occidente incontrò il Giappone*, Napoli, Guida, 2012). E senz'altro Ungaretti poteva averne incontrato degli esempi già nel periodo trascorso a Parigi fra il 1912 e il '14 (si veda l'equilibrata sintesi recente di Anna Lisa Somma, *Le 'giapponeserie' di Giuseppe Ungaretti nel dibattito critico italiano*, in "Soglie", 2010, 2, pp. 60-71). Luciano Rebay ha indicato precise corrispondenze fra alcuni testi del *Porto* e gli *baikai* (sarà meglio correggere,

Che sia stata o meno influenzato dalla poetica attimale di *haiku* e *tanka* (il Saba dell'*Intermezzo quasi giapponese*, come vedremo, non ne farà invece mistero: forse perché non certo su quel registro puntava davvero le sue carte), quella di Ungaretti diviene da subito una maniera popolarissima. Specie, come è naturale, tra gli altri poeti di guerra. Si è visto come le poesie dell'*Ubrico* di Bontempelli facciano il verso a stilemi e situazioni della poesia di guerra futurista; ma il suo indubbio genio mimetico e manierista fa in tempo anche a parodiare *Il Porto Sepolto*, e forse in un caso con precise intenzioni satiriche<sup>21</sup>.

anzi, *tanka*) tradotti da Marone; componimenti nei quali lo "scopo è di fissare una breve immagine distillandola nel minor numero di parole possibile e il cui stile ricorda da vicino quello degli haikai; come in questi una grande importanza è riservata ai titoli, veramente parti integranti della composizione" (Luciano Rebay, *Le origini della poesia di Giuseppe Ungaretti*, prefazione di Giuseppe Prezzolini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1962, p. 62; e cfr. le pp. 57-63; cfr. poi Atsuko Suga, *Ungaretti e la poesia giapponese*, in *Atti del convegno internazionale su G. Ungaretti*, Urbino, 3-6 ottobre 1979, a cura di Carlo Bo e Mario Petrucciani, Urbino, 4 venti edizioni, 1981, vol. II, pp. 1363-6, e Nicola D'Antuono, *Wartime e letteratura*, introduzione alla ristampa anastatica da lui curata de *La Diana*, Salerno, Avagliano, 1990, pp. 26-7). Mentre di recente Carlo Ossola, introducendo alla nuova edizione della *Vita d'un uomo*, ha sottolineato il ricorrere (ma soprattutto nei versi successivi al *Porto*) della scansione ritmica 'giapponese' con "brevitas al centro" (*Ungaretti, poeta*, Venezia, Marsilio, 2016, p. 29).

<sup>21</sup> Mi riferisco al primo componimento della sezione *Cori*, entro *Il Purosangue*: "foglie. / Dai pensieri dell'albero / cadiamo. Non eravamo stanche. / Nel cuore dell'albero / le foglie nuove son mille. / Quando noi saremo niente / l'albero sarà tutto verde. // goccioline. / Le figlie dell'albero / sono cadute e niente. / Noi noi / viviamo fulgide / di raggi / brividi. // raggi. / Scivolo. Corro. Mia / questa goccia. Questa, mia. / Qui stiamo in cento. / Quando l'animo è contento / tutto l'albero scintilla. / Brilla, gocciastella. / L'albero zampilla / di pupille". Nel secondo componimento, poi, "i morti ai vivi" recitano a un certo punto: "cadere inerti / come foglie finite / eternamente / cinti di niente" (i due brani si leggono in Massimo Bontempelli, *Opere scelte*, a cura di Luigi

La ripresa di stilemi ungarettiani è evidente in diversi dei nostri poeti: due futuristi siciliani pronti a tornare all'ordine, Luciano Nicastro e Vann'Antò, e un futurista romano che sta per affaccendarsi a tutt'altro, Giuseppe Bottai. In tutti l'*imprinting* parolibertista è ancora visibile, ma ben più fruttuosamente (e con risultati tutt'altro che indecorosi) appare messa a frutto la lezione del *Porto*. Il caso di Vann'Antò è il più curioso, e mostra come la penetrazione dell'avanguardia nelle più remote contrade fosse stata veloce ma anche priva della pretesa capacità di fare terra bruciata delle diverse realtà culturali giacenti nel sostrato. Versato nella ricerca antropologica, l'avanguardista pentito cerca di fondere (nel *Fante alto da terra*, libro davvero singolare uscito nel '32) la mitopoiesi elaborata dal popolo in armi, il suo linguaggio semplice e le sue enfasi ingenuie, con i ritrovati tecnici, versali e fonosimbolici, dell'avanguardia (futurista e appunto 'ungarettiana') – a loro volta riassumibili in una lezione di semplificazione metrica e sintattica. È un dato eloquente che, con grande frequenza, il dato radicale sopravvive a questa doppia semplificazione sia proprio la concentrazione sensoriale (il *leitmotiv* dell'ululato nell'abbastanza impressionante frammento estratto dalla lunga suite *Battaglia del Sabotino*, la percezione opacizzata del paesaggio da parte dell'"automa-vedetta" di *Chiarore lunare più nebbia*, il senso di assorta immobilità nell'ombra che restituisce vividamente la molto ungarettiana *Nel sepolcro dell'ombra*).

Baldacci, Milano, Mondadori, 1978, pp. 911-2). Sembra insomma che Bontempelli qui faccia il verso alla celeberrima *Soldati* di Ungaretti. I due libri, *Il Purosangue-L'Ubrico* e *Allegria di Naufragi*, escono lo stesso anno, il 1919 (anche se i componimenti del *Purosangue* recano la datazione d'autore del '16), ma la poesia di Ungaretti (con datazione d'autore "luglio 1918") esce sul numero del giugno 1918 della rivista bolognese "La Raccolta" (*Il Porto Sepolto* del resto ha sempre goduto di grande fortuna a livello per così dire parodico: si veda la declinazione da parte dello specialista Luciano Folgore nel *Foglio matricolare* a lui dedicato in fondo a questo volume).

Tanto in Vann'Antò che in Sbarbaro (nei versi da *Rimaneze*), ma anche nel secondo frammento di Carlo Stuparich, torna il motivo della nebbia. È una presenza significativa, perché indica lo sforzo del soggetto percipiente di farsi una ragione malgrado tutto *naturale* della propria visione continuamente intralciata, ostacolata, frammentata. La nebbia è infatti un elemento naturale che però tende a confondersi con gli innaturali fumi della battaglia tecnologica; e con elementi tecnologici, infatti, spesso sincretisticamente si combina (a esempio col "riflettore" che "mette un mare nella nebbia", nel *Pellegrinaggio* di Ungaretti)<sup>22</sup>.

Chi dà un'interpretazione originale del motivo dell'impegnamento fisico alla percezione, ritagliandolo con decisione, è Bottai. La luce lunare, anziché illuminare il paesaggio, ne ammorbidisce i contorni: e quel gesto lieve e carezzevole, come "una dolce benda / di carezze / sulla fronte", consente all'ardito appostato "nell'agguato" una pausa inattesa: tutta mentale. Ma quel sollievo, quella "benda", è dato significativamente proprio dalla sospensione della vista. La cura alle ferite (spirituali) passa per un volontario *acceciamento*<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> In Ungaretti tuttavia il tema, ben attestato, dell'ottundimento sensoriale è più spesso legato, piuttosto, a un *eccesso* di illuminazione, alla fenomenologia dell'*abbaglio*: ed è sempre, in questi casi, memoria dell'"Africa": come nell'"Allibisco" di *Lindoro di deserto*. Particolarmente evidente, questa sovrapposizione tra dato percettivo e dato memoriale (non è altro che questa, del resto, la formula di base della poesia ungarettiana, in tutte le sue stagioni), in una poesia esclusa dall'*Allegria* che reca il titolo *Nebbia (Vita d'un uomo. Tutte le poesie, cit., pp. 427-8)* ma si sostanzia tutta di immagini orientali ("A poppa / gli emigranti soriani / ballavano", ecc.), che *sostituiscono* (come fossero, allora, una nebbia tutta mentale) le immagini del presente, attingibili solo per via negativa ("E abbiamo finalmente smarrito l'itinerario della città", ecc.).

<sup>23</sup> La poesia di Bottai, data alle stampe proprio alla vigilia della Marcia su Roma, è stata dimenticata: occultata dalle ben più rilevanti vicende politiche e politico-culturali del futuro Ministro dell'Educazione Nazionale (ma tralasciata anche dalle insistite proposte di 're-

Se insomma la tematizzazione del vedere è un dato assolutamente preminente, nel nostro repertorio, è forse il caso di cominciare a indicare le diverse tipologie dello sguardo riscontrabili. Si possono identificare due fondamentali grammatiche della visione: nella maggior parte dei testi, il dato ottico viene declinato impressionisticamente, facendo ricorso alle retoriche romantiche dell'indeterminatezza e dello 'sfumato'. Nella (reale) scarsa visibilità del paesaggio, la resa del dato visivo è cercata attraverso un trascolorare delle impressioni l'una nell'altra, che si appuntano soprattutto su quanto spicca comunque all'orizzonte: le macchie di colore. È il *côté* che potremmo definire della "benda".

Altri poeti, invece, reagiscono in modo diametralmente opposto, cercando a tutti i costi di dividere il campo visivo in zone otticamente privilegiate, perseguendo così una specie di *cadrage* mentale. Esempiare il testo di Fiumi, nel quale la luce dei riflettori, anziché mettere "mari nella nebbia" (con suggestione vagamente turneriana), ritaglia con nettezza precise porzioni di "firmamento". Le sue "gòmene di luce", non per caso, sono definite "sbarre" e "lame": a tal punto acuminate da resecare i dati verticali che si oppongono al loro passaggio si-

visione' storica sul personaggio). Sospesa fra momenti di incondita delicatezza, come quello che si è appena letto (spessissimo legata a immagini lunari), e ferine manifestazioni di aggressività, che ricordano ben attestati *tòpoi* della tradizione espressionistica vociana (in *Terra, a esempio* - "Mi sdraio / sul campo sterrato [...] addento la terra rossa [...] mi strazio le labbra / che vogliono bere / l'odore / di questa solitudine" - si trova la riscrittura di un celebre passaggio del *Mio Carso* di Scipio Slataper), altrove - specie nelle prose liriche - vi figura invece un impressionismo fortemente cromatico, che sarà più giusto accostare alle prove esemplari di un Onofri. In ogni caso, seppur non originale nelle soluzioni tecniche ed espressive, quello di Bottai appare uno dei libri meglio costruiti della 'poesia di guerra'. Cfr. Lorenzo Cantatore, *Giuseppe Bottai. Poesia e politica culturale*, in "BVE Quaderni", 1996, 4, pp. 13-36.

lenzioso e micidiale. Conseguentemente, i colori si accendono suddividendosi secondo le tinte primarie: blu, giallo. (A voler cercare un esempio figurativo, bisognerebbe stavolta pensare al Kandinskij più geometrico e smaltato – ma sempre memore del colorismo *fauve* degli esordi.) La stessa costruzione percettiva è nel brano di Bontempelli che non a caso si intitola *Geometria*: anche qui le “strisce di luce” sono delle lame che “tagliano il buio”, e “il mondo” diviene una costellazione di “triangoli acuti invisibili”. Proprio sotto lo stemma della “lama” potremmo raggruppare questi testi.

Si tratta, è evidente, di una precisa necessità psichica. Il mondo caotico del paesaggio di guerra, per essere accettato, ha bisogno di essere razionalizzato, ritagliato secondo assi di riferimento culturali preesistenti, che possono essere quelli tradizionali del repertorio poetico (negli autori della “benda”), oppure quelli della memoria più recente, dell'avanguardia futurista o cubista (negli autori della “lama”). Immaginiamo il buon Ferdinando Caioli, a esempio, che si sveglia in caserma alle “cinque e mezzo di mattina”: i dati sensoriali confusi (per situazione complessiva ma anche per metabolismo) esigono di essere ‘messi in ordine’ e lo schema disponibile più adatto è quello della ‘tavola parolibera’ divenuta ormai formulario disponibile e ricettivo (come nelle “cartoline futuriste” ideate non senza ironia dal solito Cangiullo alla maniera di un formulario burocratico, con le varie caselle da riempire: AMORI-POESIA-GUERRA-SALUTE, ecc.).

Ma il caos percettivo della guerra coinvolge tutti i sensi, naturalmente. L'udito è continuamente aggredito: sino a indurre nel soggetto percipiente stati di *trance*, o di ungarettiano “dormiveglia”. Agli “scalpellini” minuti di Ungaretti – che, nel mezzosonno appunto, trasfigurano in memoria d'Alessandria d'Egitto la percezione effettiva delle “schioppettate”<sup>24</sup> – corrisponde il “piccone sordo” di Rebora: e i suoi “colpi mordenti”

<sup>24</sup> Cfr. Luigi Paglia, *L'urlo e lo stupore*, cit., pp. 118-9.

sembrano accompagnare il comune “camminamento” di chi ascolta: inequivocabilmente diretto “a morte” (Rebora del resto fu colpito proprio nell'udito, come è noto, restando vittima del cosiddetto *shell-shock*). Ma anche un'onomatopea normalmente innocente, come il “gluglù” di una *Fonte nella macerie* (mentre il mutismo del campanile diroccato dai bombardamenti, quasi fuggito nell'aria insieme ai suoi ultimi rintocchi, è un “obelisco del caos”, un emblema del diruto presente), non può che essere sentita come un “fossile” del passato inesplosivo: che, per contrasto, richiama il minaccioso paesaggio – anche sonoro – circostante.

Solmi ci ricorda, in una delle bellissime prose di *Meditazioni sullo scorpione*, che una delle tracce mnestiche più insistenti, nella coscienza dei reduci (la poesia di guerra solmiana è sempre poesia del *ricordo* di guerra), è legata alle devastanti sensazioni olfattive che alla guerra erano legate. Odori di morte (in prevalenza), ma anche odori di vita quotidiana (le “sigarette Sport trovate nella trincea austriaca abbandonata”). Nicastro, invece, ha il merito di restituire con forza le sensazioni squisitamente *tattili* della figura umana che si staglia solitaria nell’“oceano d'aria”: sensazioni rarissime nella guerra di trincea, dominata dalla contingentazione degli spazi e da un senso di opprimente costipazione; molto più diffuse – è dato supporre – nella guerra alpina (nella quale l’“oceano d'aria” può essere anche segno di minaccia, veicolo di gelo mortale).

L'attitudine impressionista (il *côté* “benda”, insomma) conosce diverse gradazioni. Diego Valeri, poeta antinovecentesco – nella bella lettura di Luigi Baldacci<sup>25</sup>, e come tale prima culto per pochi poi *revênant* polemico quasi *à la page* – per il suo ostinato rifiuto ‘oggettivista’ del simbolo e dell'analogia, può essere considerato una sorta di ‘grado zero’ della percezione

<sup>25</sup> Cfr. Luigi Baldacci, *Per un'antologietta di Diego Valeri* [1972], in *Id., Libretti d'opera e altri saggi*, Firenze, Vallecchi, 1974, pp. 108-29.

poetica. Poco sembrerebbe distinguerlo, sul versante propriamente percettivo, da certo Sbarbaro; ma la natura non è soggetta in Valeri ad alcuna *interpretazione*, "non è mai adoperata come la lastra sensibile dei nostri stati d'animo". Eppure gli strumenti utilizzati da Valeri per ottenere questo risultato a suo modo radicale sono proprio quelli canonici della tradizione del nuovo della poesia italiana (certa visività pascoliana, certo vitalismo dannunziano, persino: seppur drasticamente abbassato di tono)<sup>26</sup>: tanto che il confronto pare possibile, piuttosto, proprio con l'apparentemente antitetico Ungaretti (per quella capacità 'giapponese' di fare di *se stesso*, qualche volta, una "lastra sensibile" dell'esterno, anziché il contrario: "non è la natura mimetizzata sull'uomo, ma è l'uomo accordato alla natura", insomma)<sup>27</sup>.

Poeta discontinuo, Valeri: spesso sin troppo compiaciuto della propria cantabilità. Ma a volte il suo acquerello risulta perfetto. La celebrata *Batte il mattino* è un esempio di questa catafratta autosufficienza di superficie (che può ricordare addirittura certe prose soffociane). Isolata nel suo bozzolo verbale, all'interno di *Crisalide*, non mostra alcun carattere 'di guerra'; carattere che invece, contestualizzato il testo nella sua sede originaria – la rivista "La Brigata" –, e restaurata la data dell'occasione<sup>28</sup>, si rivela appieno: magari solo per la contiguità metonimica di quel "razzo d'oro" dell'alba con altri razzi appena lasciati al fronte...

Quella di Carlo Stuparich è produzione per eccellenza 'residuale': ombra – come nel titolo scelto dal fratello Giani nell'ordinare i suoi testi: *Cose e ombre di uno* – di un futuro promet-

<sup>26</sup> Cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, cit., p. 355.

<sup>27</sup> Questa citazione (come la precedente), da Luigi Baldacci, *Per un'antologietta di Diego Valeri*, cit., p. 115.

<sup>28</sup> Sulla rivista la data apposta in calce è "(in treno – Milano-Bologna – 1917)".

tente che la morte in guerra ha reso per sempre un'ipotesi<sup>29</sup>. E, se non è suggestione troppo facile, proprio come un'ombra è trattata la realtà sensoriale dal più giovane dei fratelli triestini. Malgrado si dica che "le cose son ferme e recise", nell'aria tagliente di novembre, l'aggettivazione tende a *negare* determinati dati ("senza confine", "senza languore", le "grandi arie sono *mute*"), facendo del quadro finale non molto più che una sinopia soffusa di mezze tinte; nell'*Impressione* (titolo particolarmente azzeccato, anche se probabilmente non autoriale) la scelta è di affidarsi alle macchie cromatiche, ma anche qui le "cose", più che venire mostrate, sono alluse: nel proprio stato "nascente", infatti.

Ma il più grande talento di 'impressionista' lo rivela in guerra un poeta grandissimo che prima della guerra s'era distinto, piuttosto, per soluzioni di tipo espressionistico: Camillo Sbarbaro. Se è vero che è proprio la prosa dei *Trucioli* la sede del non urlato ma magistrale sperimentalismo sbarbariano (senza dimenticare la preistoria della primissima raccolta poetica, *Resine*), la lunga sequenza 'di guerra' si distingue, entro l'aureo libro del '20, proprio per caratteri di attenuata violenza lessicale

<sup>29</sup> Contrariamente all'opinione del fratello (e curatore della sua opera), Giani Stuparich, che parlava di *Cose e ombre di uno* come di qualcosa di diverso dalle "tante raccolte di scritti volute dalla pietà dei familiari verso la memoria di un loro Caduto in guerra", e anzi lasciato "d'uno scrittore giovanissimo, con una sua personalità già formata" (*Introduzione*, in Carlo Stuparich, *Cose e ombre di uno*, a cura di Giani Stuparich, Roma, Quaderni della Voce, 1919; poi, con un'avvertenza di Arnaldo Bocelli, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 1968<sup>3</sup>, p. XIV). Giani rievocerà diverse volte la figura del fratello, suicidatosi al Cengio il 30 maggio 1916 per non cadere prigioniero degli austriaci: sulla sua figura sono impernati i singolari *Colloqui con mio fratello*, pubblicati nel 1925 da Treves e amatissimi da Svevo (a cura di Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 1985). Un ottimo avviamento alla lettura di questo che comunque è davvero uno dei più promettenti scrittori della sua generazione è il saggio di Renato Bertacchini, *Carlo Stuparich*, in "Otto/Novecento", XIV, 1990, 3-4, pp. 81-149.

e ritmica (la prosa di Sbarbaro appare sempre, se non 'numerosa', fittissimamente orchestrata)<sup>30</sup>. Certo: restano i particolari staccati dalla figurazione con gusto della lacerazione iconica e del cozzo timbrico (le "scarpe al sole" – segno di morte come nel famoso memoriale di Paolo Monelli<sup>31</sup> – "tozze; conficcate per la punta", la cameriera del "caffeuccio" trasformata in "macchina", i "volatili" che, "gozzuti", ti scrutano "nel dormiveglia", "con occhi di vecchi cattivi")<sup>32</sup>, ma il risultato sortito da questa straordinaria acutezza percettiva (si veda il secondo capoverso del *Truciolo* 34), da una sensibilità cromatica portata sino al virtuosismo (ivi il penultimo capoverso: bisognerà leggere solo Onofri, per trovare una tale esaltante, ed esaltata, capacità tecnica), non è altro che una sorprendente *cancellazione* della guerra (che, significativamente, passa per il consueto 'segnale' della nebbia): "La guerra dov'è?"<sup>33</sup>

<sup>30</sup> Munitissimo esame stilistico quello di Alessandra Zangrandi, *Appunti sullo stile dei "Trucioli" di Sbarbaro*, in "Studi novecenteschi", XXII, 1995, 50, pp. 319-64.

<sup>31</sup> Monelli spiega il modo di dire nella prima pagina del suo fortunatissimo libro: "Nel gergo degli alpini mettere le scarpe al sole significa morire in combattimento" (Paolo Monelli, *Le scarpe al sole. Cronaca di gaje e di tristi avventure d'alpini di muli e di vino* [1921], Vicenza, Neri Pozza, 1994, p. 19).

<sup>32</sup> Eugenio Montale, che dedicò ai *Trucioli* una delle sue primissime recensioni, faceva il nome di Honoré Daumier: cfr. *Camillo Sbarbaro* [1920], in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, t. I, p. 6.

<sup>33</sup> Nella terza edizione di *Fuochi fatui* (Milano-Napoli, Ricciardi, 1962) è presente un "truciolo" disperso del 1919 che, curiosamente, ha un *incipit* paratestualmente aggettante (quasi un titolo, insomma) identico a quello di *Ricordi del 1918* di Solmi; ma anziché veicolare sensazioni olfattive, si declina come una serie di impressioni visive: "La guerra vuol dire | la pergola solare sospesa sulla terra amorosa di Francia; la fontana di ghiaccioli che ci venne incontro a Buttrio; le vetrine di Bologna, versicolori nella nebbia; a Vigodarzere, tra le sparse ramaglie incrostate di galaverna il sole che levava rosso; i colmi secchi

Senza alzare la voce (come è congeniale al poeta di *Pianissimo*), ci viene offerta quella che giustamente è stata definita, della guerra, una "negazione di cui pochi intellettuali del primo Novecento sono capaci e che nel solo Palazzeschi di *Due imperi... mancati* appare più radicale"<sup>34</sup>. Il senso di *estraneità* è infatti lo stato d'animo dominante di Sbarbaro, negli anni di guerra: estraneo all'interventismo (al quale si era prestato persino il per antonomasia 'appartato' Ceccardo Roccatagliata Ceccardi), Sbarbaro resta a lungo in una condizione emarginata, rispetto al conflitto, anche in senso materiale. Come ha scritto Pasquale Guaragnella, l'"esemplarità" di Sbarbaro è

di rame che mettevano in mostra il fianco di Mariuta; la notte di Udine; l'estate densa di Fara; Cesuna bombardata, presepio ridente nella neve; le dame di Croce Rossa, rondini violette; Dueville assordata di nidi; la luna di Caminetto gelata e al sole di febbraio i buoi pezzati che aravano; a Orsara i fioretti in cui rividi gli occhi della sorella; Soleschiano, paesello-monastero; il ciuffo di Muelhenbergia che trema sul mio capo in trincea...": lo si legge ora in Camillo Sbarbaro, *"Trucioli" dispersi*, a cura di Giampiero Costa e Vanni Scheiwiller, Milano, Scheiwiller, 1986, p. 93.

<sup>34</sup> Franco Contorbia, *Sbarbaro e la Grande Guerra*, in *Atti del Convegno Nazionale di studi su Camillo Sbarbaro*, Spotorno, 6-7 ottobre 1973, Genova, Edizioni di "Resine", 1974, p. 150. Non a caso Sbarbaro è l'unico poeta che rappresenti il fenomeno dell'autolesionismo: punto di massima intensità del rifiuto della guerra da parte del "popolo in armi". Questo il senso dell'ellittica immagine che apre il *Truciolo* 27 ("Sulla paglia il vicino inaffiava la cara otite"), che torna più esplicita all'inizio della sezione 'di guerra' di *Fuochi fatui*: "Alla sveglia, sorprendevo il vicino che inaffiava l'orecchia di succo di cicuta; dell'ora di libera uscita, un altro (lo vedo: occhia acquosi, un naso ignobile) approfittava per recarsi a certa buca: munito dove occorre di pesi, si precipitava nella speranza di un'ernia strozzata; il caporal maggiore, in convalescenza da recidiva di itterizia, si preparava alla visita di controllo cibandosi di pansecco e fumando sigarette oliate (un pizzico di salolo avrebbe cancellato la traccia della frode)...": Camillo Sbarbaro, *L'opera in versi e in prosa*, a cura di Gina Lagorio e Vanni Scheiwiller, Milano, Garzanti, 1985, p. 431.

“quella di essere (o di sentirsi) sempre ‘altrove’ rispetto alla guerra e alla sua logica”<sup>35</sup>.

Ma estraneo è, il poeta ligure, soprattutto rispetto alle ansie di palingenesi dei suoi coetanei. Non per caso un poeta che pure ha fatto della messa fra parentesi del soggetto e del “correlativo soggettivo” il suo modo di guardare il mondo<sup>36</sup> non è affatto incline alla spersonalizzazione gregaria che abbiamo imparato a conoscere spesso, negli intellettuali coinvolti nella guerra. Nelle *Cartoline in franchigia*, anzi, ricorre spesso la protesta di non avere tempo per se stesso; e Sbarbaro ha la lucidità per deprecare il “graduato metodo di incretinimento” del corso ufficiali al quale è costretto a prendere parte: “i 15 giorni di trincea furono i soli in cui potei pensare cioè essere”<sup>37</sup>. Caratteristico il gesto con il quale, suo malgrado promosso

<sup>35</sup> Pasquale Guaragnella, *Esercizi di scrittura sulla Grande Guerra. Camillo Sbarbaro e i volti delle emozioni* [2009], in Id., *I volti delle emozioni. Riso, sorriso e malinconia nel Novecento letterario italiano*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2015, p. 109.

<sup>36</sup> L'espressione è di Piero Bigongiari, e riguarda Palazzeschi: cfr. *Il correlativo soggettivo di Palazzeschi* [1977], in Id., *Poesia italiana del Novecento*, Milano, il Saggiatore, 1960, 1978, vol. I, pp. 87-94. Anche nel saggio sbarbariano contenuto nello stesso volume, *Sbarbaro alle origini del Novecento* [1958], ivi, pp. 269-84, Bigongiari descrive in modo suggestivo il particolarissimo atteggiamento di Sbarbaro, sempre sospeso tra i poli della “curiosità” e della “estraneità”: in Sbarbaro il dolore “ha perso qualsiasi velleità di farsi, come in Leopardi, strumentale. Il poeta ha cauterizzato, si direbbe, persino il proprio dolore; toglie qualsiasi finalità ai propri moti, li ferma [...] quei moti divengono statici, e direi stati del moto”: p. 272. Giorgio Barberi Squarotti, nella sua fitta monografia (*Camillo Sbarbaro*, Milano, Mursia, 1971, p. 146), riassume l'esperienza di Sbarbaro nel mito dell’“uomo-pietra”, che ha mineralizzato le proprie emozioni. I “*Trucioli*” rappresentano, insieme con le *Resultanze* di Jahier, i versi di Rebora, gli scritti di Boine, la testimonianza più diretta sul carattere reificato e mercificato dell'uomo nell'età capitalistica”.

<sup>37</sup> Camillo Sbarbaro, *Cartoline in franchigia* [1966], in Id., *L'opera in versi e in prosa*, cit., p. 567.

sottotenente, dopo breve presenta (vanamente) domanda per venire retrocesso di nuovo a soldato semplice. Il sarcasmo con il quale Sbarbaro vive la condizione militare è tutto nel “*signor-sì*” risposto, con “un concentrato di rassegnazione e di beffa”, al superiore che gli grida “*buono a niente*”<sup>38</sup>. Il poeta-soldato rigetta tutti gli alambicchi del suo ruolo prezioso e ricercato. Non vuole essere nient'altro che un “buono a niente” (accetta solo l'idea di soccorrere i feriti, e infatti si arruola nella Croce Rossa, stornato al fronte per un “desiderio di mutamento” che le biografie sbarbariane non spiegano a sufficienza): e rifiuta qualsiasi utilizzazione della sua parola – ‘democratica’ o meno che sia l'intenzione di chi intende sfruttarla<sup>39</sup>.

Non è un caso insomma che, tra i grandi poeti italiani della sua generazione, Sbarbaro sia l'unico ad avere avuto sostanziali rapporti con dada. E non è un caso, forse, che proprio il *Truciolo 34* compaia (in una versione scorciata, stretta fra un pugno di versi di Soupault e un'incisione di Richter) nel terzo numero di “DADA”<sup>40</sup>. Assolutamente privi di qualsiasi cari-

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> Caratteristico, per il rapporto di Sbarbaro con le proprie parole ‘dentro’ la guerra, l'episodio narrato in una lettera a casa del 9 ottobre 1917: “... predicavo all'aperto in un cerchio d'ufficiali quando il colonnello (che mi guardava finora con sospetto), passando, fu conquiso dalla *facondia* con cui snocciolavo il mio imparaticcio. Per fortuna a una domanda (essenziale sul funzionamento dell'arma e che, digiuno di meccanica, io non m'ero nemmeno posto e m'avrebbe lasciato a bocca aperta) ci fu nell'uditorio chi rispose per me; così a tempo che nessuno s'accorse che stavo insegnando ciò che non sapevo; e meno di tutti il direttore del corso che seduta stante m'incaricò di stendere una Memoria sull'arma, destinata al Comando d'Armata”: ivi, p. 612.

<sup>40</sup> Il brano di Sbarbaro, sulla rivista zurighese di Tristan Tzara (che esce nel dicembre del '18), prende il titolo di *Mörar*, luogo di composizione del “Truciolo” (e reca una dedica “a Thédís Griffin / animaletto ghiribizzoso”: una sua riproduzione anastatica figura in *Camillo Sbarbaro. Immagini e documenti*, catalogo della mostra, Spotorno-Genova 1981, a cura di Domenico Astengo, Milano, Scheiwiller, 1981, s.n. di p.,