

INTRODUZIONE

L'incessante ricerca del canto

La tensione costante tra l'investigazione dell'*Origo*, in senso materico e spirituale, dentro e oltre la metafora del 'paese innocente', e i complessi ed innovativi processi versificativi, recuperati dall'esamina del verso in frantumi, e ricomposti nella verifica dell'applicazione ritmico-timbrica della tradizione lirica italiana (su tutti Petrarca e Leopardi), espongono il canzoniere di Ungaretti alla costruzione della relazione tra l'io poetico e l'Assoluto. Variamente declinato e formante il cominciamento (causa) e ad un tempo il fine della *querela* (il naufragio) che i sensi (atti percettivi liberi della mente) ingaggiano in ampia anabasi-catabasi con la storia, personale e comunitaria, detta dal cantore. In profonda e rischiosa esposizione perlocutiva.

Il canto ungarettiano è, pertanto, gestore di una complessa trama lirica, che inizia a materiarsi sin dal principio della propria avventura (dal deserto di Alessandria d'Egitto alla Patria-Italia e alle varie stazioni che verifica fisicamente in diverse parti del mondo), incardinandosi nell'atto stesso della scrittura, non solo lirica. Ma in quest'ultima rivelandosi in una più sottile dicitura tra io e tu.

Partendo da tutto ciò, l'esame proposto ha cercato di individuare soprattutto nella lettura-profilassi dell'intero canzoniere l'afflato unitivo che regge l'asse poematico, e che si espone nella ricerca dell'Eterno-Sacro, variamente declinato.

Lo studio si è rivolto incipitariamente all'enucleazione della relazione tra il verso del Girovago (per ogni lirica è accuratamente riportata,

oltre all'indicazione del titolo e dell'anno di composizione, la sezione, inserita nel testo-opera, seguendo lo schema adottato dallo stesso Ungaretti, a significare l'impiego diacronico pensato-costruito per l'intero canzoniere) e la cultura-poesia degli inizi del Novecento. Nella profonda relazione con l'Ermetismo, ed in specifico tra quest'ultimo e la poesia ontologica. E, di conseguenza, con la ripresa dei motivi religiosi relati soprattutto ad alcune fondative tematiche del Grande Codice, con riferimento a generi-modelli specifici (i *Salmi*, i *Proverbi*, *l'Apocalisse*). Come pure con la continua costruzione di un principio-sistema metrico elaborato soprattutto dentro la tradizione poetica italiana (i già citati Petrarca-Leopardi). Pervenendo, dunque, alla creazione di un linguaggio, quello ungarettiano, esposto oltre i più impegnativi lenocini retorici, pur esibiti in avvertita sintesi ricreativa, che dice l'iterativa unitività tra il soggetto-cantore e il mondo. Sedotti dalla Luce e dalle Tenebre di un percorso che, dischiusosi nelle litanie arabe e nei ritmi giaculatori della cultura classico-pagana e cristiana, sventra il più consueto tessuto metrico-narrativo italiano e vi innesta una parola educata nella tradizione poetica ed esegetico-descrittiva esemplata sul pensiero dei mistici e dei Padri della Chiesa (Contini, dal Covolo, Giachery, Ossola). Giungendo, pertanto, in modo singolare alla formazione di un termine-parola poetico scavato nei labirintici aggiramenti cerebrali. Detti nell'emulsione di un sintagma scarno, che fa della lezione dei maestri francesi, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, fino a quelli più vicini a lui, Bergson, Valéry, Apollinaire, il singolare risultato d'una lirica nuova nel panorama europeo, spalancatosi dopo la Grande Guerra.

Verso-pensiero, quello ungarettiano, risalente ai sistemi ricognitivi di stampo specificatamente speculante, che, attraverso il Petrarca, scopritore-inventore del Moderno, e del tempo-memoria nel Moderno, avvicina il Girovago alla riflessione del dialogo intimo di sant'Agostino. I cui 'sentieri dialogizzanti' tra l'ente e il Sacro vengono esposti da Ungaretti nel canto anche attraverso le analisi del e sul reale. Vissuto tanto in trincea quanto nel continuo peregrinare.

Camminamenti, quelli del Girovago, che costituiscono il vero mo-

tore della ricerca della poesia. La quale è esposta costantemente alla congiuntura, mai effettivamente saldata, e, tuttavia, sempre proiettata verso il 'di là da venire-giungere', a recuperare, l'immagine del 'definitorio' elaborato tra mondo classico-pagano e mondo 'laicistico-cristiano'.

L'esamina si apre presentando il necessitante paradigma carne-spirito, che modula la lirica ungarettiana nelle maglie della ricerca di senso, e che nel percorso mistico-religioso (secondo la lettura di Debenedetti e di Pasolini) trova, quindi, l'applicazione entro un drammatico quanto innovativo processo versificatorio edotto nella ricerca di definire, appunto, il limite tra 'Luce-Tenebra'. Sintagma, questo, costantemente presentato-esaminato in quasi tutte le liriche, in maniera diremmo 'ossessionante', assieme all'altra diade sintagmatica, quella di 'Nulla-Tutto'. Recanti entrambe il germe dell'avventura del Girovago. Il quale appronta dalle ricognizioni effettuate sulle opere e sulle poetiche della tradizione letteraria soprattutto italiana, ma non solo, significative pagine critiche, veri e propri esami, che costituiscono parte imprescindibile (Rebay, Diacono, Rogante, Guglielmi) per comprendere il verso-pensiero del poeta-nomade.

Le lezioni del docente universitario Ungaretti (Montefoschi, Chiodo) e l'esegesi, non solo su tematiche letterarie, ma anche riguardanti il pensiero-speculazione, la pittura, il rapporto storico-artistico (in vari secoli e inerenti vari autori) rivela la forza penetrante dell'ermeneuta (i cui interventi sono raccolti in *Vita di un uomo. Saggi e interventi* e in *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*). Il quale, tuttavia, rivolge sempre il proprio fine 'nel' tentare di dire con il verso l'insopprimibile stato di ricerca conducente al Sacro-Mistero.

Alla (ri)elaborazione del canto scarno affacciatisi con le liriche dalla trincea a recuperare l'afflato partecipativo alla vita, non solo psicologica, ma biologica, e che accomuna gli uomini nel sentimento di fratellanza, fa riscontro la perizia con la quale è affrontata la continua indagine tecnica (la costruzione del grido-silenzio) dell'oltrepassamento lirico nel tempo dell'attesa di inverarsi, appunto, come uomo. Ossia di rendersi responsabile proprio nel suddetto confronto operato in se stesso e

parimenti con i suoi simili. Entro una presa di coscienza del tempo, appunto, dello scadenario cronologico, quale creazione dell'uomo; del pensiero-immagine sul tempo ciclico, in senso, quindi, degenerativo, che si dà anche all'esposizione nel verso di un tempo, quello dell'interiorità, che è, tuttavia, generativo. E che solo la poesia può svelare.

Essa è, perciò, intesa ed è detta nella forma laconicamente drammatica, come già riferito, dell'analisi sulla continua esposizione dell'immagine, quale promotrice dell'io e dei suoi camuffamenti, e 'del di più'. Quest'ultimo non genericamente percepito, ma concretamente formulato dall'escoriazione tragica, esposta dalla vicenda (biografia) personale (su tutti e tutto la morte del figlio Antonietto, a nove anni). Resa nel grido di protesta e di approfondimento, appunto, con 'quell'Eterno', che ne è la causa.

Lo scontato gioco retorico di definire il verso ungarettiano nella consumazione religiosa della propria avventura viene scalzato dall'attenta esamina eseguita sul canzoniere (De Robertis, Piccioni, Gargiulo, Ossola, Anceschi), che ci restituisce un'analisi precisa dell'ispirazione e degli esiti linguistico-formali e metrici (Friedrich, Berardinelli, Mengaldo) dichiaranti, appunto, il principio del poetare lungo la *via tenebrarum*, propria dei mistici (Contini): la ricerca non indolore di Dio e dell'uomo.

E più ancora, 'sui' processi di rielaborazione dal poeta stesso eseguiti e giungenti al *ne varietur* di *Vita d'un uomo. Tutte le poesie* (a cura di L. Piccioni, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2005, 1° ed. 1969, nell'edizione definitiva del 1970, unitamente all'imprescindibile *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, con introduzione di Ossola, e a cura di quest'ultimo e G. Radin del 2009).

In quell'attenta riesumazione degli stampini (Montale), fondativa esecuzione delle prove laboratoriali del canto. Quando esso non risulti un 'nuovo' (ri)pensamento su uno stesso tema-argomento: una riscrittura, che è invero una scrittura da capo (come nel caso emblematico di *Pregghiera, Prime*, Parigi-Milano 1919, *L'Allegria* 1914-1919 e *La Pregghiera*, 1928, *Inni, Sentimento del Tempo* 1919-1935).

La (re)visione dei principi e della stessa parola-verso nella proposta del canzoniere esegue il calcolo della perdurante sfida, dunque, di un pensiero-parola profondo e sagacemente colloquante con le cose del mondo, accolte dalla germinazione del concetto di Nulla (secondo le teorie di Dionigi l'Areopagita, sant'Agostino e san Bonaventura). La composizione della tensiva pronuncia di relazionare la propria biografia, attentamente proposta al lettore, e abilmente costruita dall'impegnativa e militante dialogicità tra testo e contesto, da Ungaretti, appunto, debitamente strutturata (Giachery), apre alla *ratio* incoativa dell'opera.

Il nostro percorso ha tenuto principalmente di conto i motivi esposti dalla più avvertita esegesi ungarettiana, nella modalità d'accesso primaria alla composizione del termine-linguaggio: la parola-poesia. Forgiata oltre l'impiego della struttura dettata dai futuristi e nell'esposizione chiara del distacco-inclusione del semema pascoliano e di quello dannunziano (Saccone). Dalla ri-costruzione-rilancio, appunto, del termine Nulla (concetto-pensiero che abilita l'io a creare un primo sensorio sconosciuto, e per il quale l'ente-uomo si concede alla vita e riconduce coscientemente l'essere alla sua naturale sottrazione, la morte) all'esposizione sempre presente, e da noi costantemente rilevato, del nesso suscitato: Luce-Tenebra.

Categoria, quest'ultima, che porge in modo paradossale l'inespresso (sulla scorta del pensiero-poesia leopardiano) tra l'uomo e il già richiamato 'fingimento' dell'io di pensarsi (Getto, Blasucci, Timpanaro, Macchia) sul modello del Petrarca cristiano (Santagata) costantemente in bilico tra il qui e l'oltre. Cosicché Ungaretti penetrando nel sistema-pensiero del soliloquio petrarchesco (Caputo) mostra col verso nel Novecento, dunque, l'infinito dell'ente (poesia-cultura classico-pagana: Virgilio, e, ancora, Foscolo nelle letture di Petrucciani e di De Robertis).

La memoria è figura poetica principale del Girovago. Essa nel canzoniere ungarettiano è promossa a perlustrata costantemente il rapporto io-Tu e a gestire le trame del sentimento del tempo, che, quindi, si dà e si nega (sant'Agostino, Bergson) sulla scorta di Platone (Montefoschi,

Curi, Livorni, Pesenti Rossi, Gennaro, Saccone). Costruendo un sistema di fittissimi rimandi tra l'immagine, proiezione di un passato, che si enumera in se stesso (in modo archeologico), e un continuo-presente, che recupera dal prima il senso di una tensione veritativa esposta (sentimento del classico) soprattutto dalle rovine osservate, e su tutte quelle di Roma. Rovine lette nella considerazione dell'ombra, intesa quest'ultima quale concetto-pensiero poetico sull'Eterno (che si dà nella proiezione e nel nascondimento, appunto, della Luce) dal barocco (Baroncini). E sfociante nel sentimento dell'orrore del vuoto, in una precipua analisi ri-lettura del barocco (Battistini) da parte di Ungaretti.

Il poeta-girovago fa di Michelangelo romano l'inventore moderno del sintagma pieno-vuoto. Non solo come categoria architettonico-scultorea-pittorica, ma pensiero-canto sul limite e sull'Eterno-Sacro letti nelle *Pietà*, nel *Giudizio* e nella *Cupola* di San Pietro. Lettura michelangelolesca, quella ungarettiana, rivisitata dall'angosciosa drammaticità lirica del tormento tassiano. Nell'enucleazione propria dell'assenza michelangelolesca, quale continua evocazione della presenza dell'Altro, si vivifica, dunque, la cristianità oltre il dato culturale-culturale, esprimendo nel canto l'idea-sostanza della fede. Intesa come approssimazione tremenda della *felix culpa* del Figlio di Dio fattosi carne di peccato.

Il binomio carne-spirito epitoma, così, la lirica a delineare i traccianti del suono-parola ungarettiano nel Novecento poetico letterario, non solo italiano (Piromalli, Curi).

E nell'elaborazione della figura materna il verso accosta e schiude il sentimento religioso della complessa e penetrante riconduzione al genoma cristiano della Madre di Dio, esemplarmente gestita dalla poesia manzoniana. Che risulta efficace proprio nell'insufficienza grammaticale-metrica (Asor Rosa) a parere dell'Ungaretti critico. Questi, parimenti, ne abilita la procedura poetica rintracciando nell'arditezza di cantare 'l'attonita finitudine' dell'avventura napoleonica con la prece il senso ultimo del cristianesimo: *pietas-caritas*.

Canto-*prex*, detto quale naufragio-poesia nei marosi della storia (oltre la lettura del binomio piccola-grande storia), suggerisce, appunto, ad

Ungaretti esegeta anche 'la lettura' del Vico, in un'applicazione, quindi, esaminativa particolareggiata, che fa del trascendente la continua riproblematizzazione, pertanto, del naufragio-preghiera 'manzoniano'. Per il quale il poeta girovago educa l'attesa dell'ultimo incontro con la Madre in Dio dentro la peregrinazione nel deserto, verso la Terra Promessa e lambendo sempre il porto sepolto: metafore del naufragio-poesia.

Ma è, appunto, il naufragio-ironico leopardiano a far comprendere ad Ungaretti il sentimento del fingimento dell'io e l'auscultazione generosa, che, nello scontro-incontro tra l'atto rivelativo e l'oblio, quale nichilità (Iacopone) perdurante nella materia (Petrarca), gestisce la fenomenologia dell'io come soggetto psicologico, nel sentimento ricreativo della noia (attesa ricercata e perennemente rilanciata al *post*).

La siepe leopardiana è, così, continuamente emendata dal girovagare ungarettiano (dai versi detti in frantumi alla ricomposizione singolare dell'endecasillabo della tradizione poetica italiana al verso-prosa) nel raggiungere il paese innocente (*l'Origo*).

Cosicché, la poesia sacrale (*sacer* è, appunto, sacro riferito alla vittima-carne da sacrificare: Dio e uomo sono posti su uno stesso piano, quello dell'incontro-scontro: Turolto, Ravasi, Bárberi Squarotti) fa del dolore l'elementale segno (in senso, appunto, fisico-biologico e, quindi, per Ungaretti anche azione metafisica) d'apparentamento tra l'uomo e Dio. In un naufragio (poesia-ricerca) che distrugge gli approdi continuamente offerti. E riletti nella fralezza della carne, che si avvia, appunto, a considerare le proprie movenze (il percorso del poeta dall'Egitto al mondo). Dall'elaborazione del grande dolore alla codificazione in esso del grido, appunto, dell'incessante *prex* ungarettiana, emanato oltre e dentro il sistema lirico proprio della poesia ontologica, che dai vociani raggiunge gli ermetici (Langella).

Preghiera-poesia, quella ungarettiana, che, tutta riletta nell'allestimento poematico del canzoniere in frantumi, si dischiude a di-mostrare il sempre torturante moto del *prius ac posterius*. Detto nella futurità, che è del Dio fattosi uomo. Ecco la sconvolgente e avvincente avventura lirica esposta tanto nei timbri di «Si sta come/ d'autunno/ sugli alberi/

le foglie» (*Soldati*, Bosco di Courton luglio 1918, *Girovago*, *L'Allegria* 1914-1919), quanto nei ritmi dolcemente turbolenti ed arcani di «M'illumino/ d'immenso» (*Mattina*, Santa Maria La Longa il 26 gennaio 1917, *Naufragi*, *L'Allegria* 1914-1919).

Ungaretti costruisce sin dall'inizio (e, quindi, prima della conversione dichiarata, risalente al 1928) la figura-suono come un 'dato' (l'approssimazione, che è il tempo-durata), il quale, essendo in suo possesso da sempre («di quel giovane giorno al primo grido», *Pregghiera*, *Prime*, Parigi-Milano 1919, *L'Allegria* 1914-1919), lo pone nel recupero fattuale della biografia dell'uomo, che lo trasferisce al cantore. E questi lo userà alla fine dell'avventura 'd'essere uomo' per rilanciarlo oltre il suono del prima e del poi («Il naufragio concedimi Signore», *Ibidem*), salvando la verginità timbrico-poematica, ossia l'*Origo*. Mediante lo scavo dell'immagine (generativa e degenerativa) e, parimenti, attraverso l'idea di *eros-agape* (carne-spirito). Significando, tutto ciò, l'opportunità del naufragio in partenza, anzi prima che inizi il viaggio stesso. Di un 'dopo', che è già vissuto prima che inizi il viaggio stesso. E recuperato poieticamente, cioè nel futuro, *ut supra* affermato, dall'eco del giovane grido: il giorno è la formula proiettiva di una perpetuazione del dramma salvato in un futuro che gli è sempre presente: l'*Origo*.

Letture questa ricavata secondo la nostra analisi anche dal verso-figura dantesco, con l'enucleazione del sentimento d'Eterno incarnato nel canto ungarettiano dalla propria esperienza biografico-artistica posta alla base del principio-poesia. Verso, quello del Girovago, che fa degli occhi di Laura il perenne confronto tra materia e spirito, dischiudendo il succitato sentimento del tempo, quale Modernità (Luperini). Essa dice il canto del Nomade come attuazione costante (durata) del tempo: Contemporaneità perenne. Attesa e scioglimento di essa nell'*umbra futurorum* della Deità.

Di un Moderno (della critica sul Moderno-Contemporaneo: Merola, Tellini, Caseadei), che si flette nella categoria, quindi, della durata del suono (anche in senso metrico, pur diversamente esposto lungo il canzoniere, Friedrich, Berardinelli, Bausi-Martelli, Esposito), e che

immette la parola nel contemporaneo (Luperini-Merola), abilmente strutturato dal Girovago secondo l'analisi in questo studio effettuata quale categoria dell'anti-Crono: tempo che si declina tutto sin dal principio. Ed esso, parimenti, registra le tappe, le incidenze offerte o imposte dal limite materico, dagli accidenti-situazioni (natura-mondo).

Tale modulo non fa evaporare le tracce storico-biografiche del cantore, ma, come già rilevato, le abilita proprio con la lirica a dire il concreto, il materico dell'avventura ungarettiana, anche di quella politica (Bo). Invischiata a proferire il reale, il materico, quindi, nella partecipe applicazione dell'intellettuale-critico tanto in Francia (Livi, Ossola) quanto nelle diverse parti del mondo, come inviato speciale-pellegrino (De Marco) o 'cronista-viaggiatore' (Montefoschi).

Il poeta-girovago recupera il sentimento del vuoto-Nulla anche o soprattutto in funzione di poeta-traduttore di Shakespeare, Góngora, Poe, Blake, Ezra Pound, Paulhan, Sainth-John Perse, Francis Ponge, Henry Michaux, Mallarmé, Jean Racine, Murilo Mendes, Vinicio de Moraes (Saccone-Nardi). Come pure dei frammenti omerici e di Lucrezio.

Se è nella relazione carne-spirito, dunque, l'elemento costitutivo della lirica di Ungaretti, la nostra riflessione doveva partire, ed è così che è avvenuto, pertanto, come già accennato, dai testi-versi, sulla scorta dell'esamina dei più importanti commentatori (l'autore stesso, Piccioni, Gargiulo, De Robertis, Diacono, Rebay, Marianni, Bigongiari, Ossola, Corvi, Radin, Giachery, Montefoschi, Saccone, Cortellessa, Barocini). Per registrare l'idea fondativa del 'grido' (Paglia, Luzi, Rogante, Savoca, Paccagnini, Guaragnella) quale emissione originalissima del canto che si fa *oratio*, e non solo nel panorama europeo novecentesco. Dentro e oltre l'esperienza specificatamente religiosa (Baroni), liturgico-sacrale, e del già citato fondativo Grande Codice (Gibellini, Di Nino, Paccagnini), pur presente e ben codificato nel Novecento lirico italiano (Rebora-Turoldo).

Il nostro studio ha tentato di perlustrare non tanto il motivo della fede nel verso, di per sé insondabile, quanto, partendo dalla registrazione delle procedure metriche e dalla coniazione delle figure della poesia, la teoresi poematica di Ungaretti, il quale col verso presenta la storia del

rapporto tra uomo-Dio. Al centro dell'analisi, dunque, la poesia-gri-do-*oratio* e la sua struttura-forma.

I cinque capitoli che formano la nostra riflessione critica (*La poesia e i 'segni vocali' dell'Eterno: le origini e l'Origine*; *L'inesprimibile nulla: il tempo dell'infinita memoria*; *Il tempo, il moderno, il nulla*; *La felix culpa: il verso perennemente in cammino*; *La poesia-prex e il naufragio*) si articolano in riprese-contatti della biografia ungarettiana (Luti, Mauro, Fortini, Cortellessa, Lorenzini, Colangelo) con l'analisi dei motivi estratti dalle liriche esaminate: il suo verso-pensiero.

Verso-pensiero da cui, in stretto rapporto con autori e tematiche presentati dallo stesso Ungaretti nelle sue pagine critiche, si è giunti all'allestimento di una teoria lirica, che si attiva nel richiamare in tortura di desiderio io e Dio, all'interno della tradizione classica (Petrucciani) e dell'azione di traduttore (qui ripresa anche in relazione all'indicazione di Benjamin) effettuata dallo stesso poeta, quale esercizio per il proprio dire in versi (Fortini, Prete, Bruera, Robaey). Fino al canto di un amore erotico-sensuale, quello del vecchio-ossesso, detto a ricoverare nella *pietas* (esposta nella figuralità 'pietra-velluto') l'ultimo atto lirico ungarettiano.

E se il poeta, come rileva Ossola, non riesce a rapprendere il motivo di resurrezione nelle trame della spirazione poematica, a nostro avviso proprio il continuo gioco di rimandi tra illimito e anti-Crono garantisce la serietà del rigoroso e non evanescente, non mistificheggiante e non aereo canzoniere ungarettiano.

Il motivo, già riferito, della diade sintagmatica Luce-Tenebra incamminatasi nel naufragio iroso-ironico di Dio e dell'uomo, pur con moduli differenti, apre al tu cristico (anche di derivazione dantesca). Esposto dai segnacoli della natura languente o evanescente. Dalla sofferenza dei fratelli e degli affetti più cari. Dall'immissione della considerazione improponibile, eppure cantata della Croce: atto, quindi, impossibile da inverarsi, e che, invece, si dona al Tutto da sempre ricreare.

In questo senso, la poesia si spazializza nel considerare di continuo l'immissione nel ragionamento di uno stato, pertanto, di riflessività non

incosciente, ma responsabilizzato dallo stesso canto lirico, che, mentre si attua, fa passare il soggetto dal Nulla del prima al tutto della *revelatio*.

E ciò è costantemente valutato dalla lirica stessa, che concede nella brevità dei versi le pause ragionate, 'come' oblio (figura dell'itercape-die detta nel verso quale riflessione espressa dalla figura dell'ombra' e da quella della 'noia') necessitante alla mente affinché il cantore non si inganni e degeneri in spietati onanismi.

Il grido-preghiera rapprende l'intero viaggio nella modalità ottativa, che non rinnega il dramma, anzi lo ingloba costituendo il motivo stesso del naufragio (poesia-ricerca) prima ancora che esso inizi, o addirittura viaggio mai invero 'incominciato' (Martellini).

Noi riteniamo che il poeta tenti con il canto-grido-*prex* l'inveramento del futuribile (che è di Dio) rilanciando attraverso tutto il canzoniere tanto al futuro (proprio dell'uomo) quanto al passato la perenne presenzialità del suo essere. E che nel 'nomadismo' fisico-spirituale torce in alta sintesi lirica le possibilità non solo di sopravvivere, ma di gestire l'esistenza mediante la sagacia riflessiva esposta nel presentare il 'giovane giorno' quale attualità del *semper*.

Se è il dolore a ricapitolare 'l'avventura d'un uomo', comprendiamo come, appunto, entro questo sistema attuativo, il concetto-pensiero da noi formulato di antitempo possa assommare la ricerca dell'*Origo*, da sempre effettuata, ossia il naufragio, appunto del *prius* e del *posterius* del canto, e l'amore, variamente declinato, fino alla vecchiezza. Bloccandoli e assieme procastinandoli (Sole-Luna-Ombra-Luce-Mare-Deserto) all'interno dell'idea di un tempo (gestito ora dai sensi ora dalla memoria) che si dà quando quest'ultimo è chiamato dal canto ad uscire dal Nulla e dire il Tutto.

Altro sistema lirico-compositivo è esposto dall'efficace strutturazione dell'iperbato, che, presentato lungo tutto il canzoniere, e in modo specifico coinvolgente *Il Dolore*, attua la possibilità di dire con il verso l'indecidibile: l'uomo e Dio.

E il cantore non potendo rendere la difficoltà di esprimere l'inaudito (soprattutto la morte del figliolo), passa oltre e affronta un argomen-

to-questione più ancora 'difficile', come si è detto, il tempo-memoria e la risoluzione della morte nel più grande e complesso moto della tragedia personale-collettiva, segnata sotto il nome di *Caino*. Ecco inverarsi l'iperbole lirica ungarettiana in cui sono coinvolti il singolo, il mondo, la Storia e Dio stesso.

E se fosse stata eseguita una redazione accurata delle movenze dell'io-natura, che si fosse impegnata a dire col canto l'Eterno nella trascrizione del moto d'affetto per le persone scomparse, e solo per queste, allora avremmo assistito all'inversione di marcia: lo pseudo-sacro, il feticcio di una pseudo-*religio* estratta da cattiva speculazione liricizzante e da un sentire vacuo e, pertanto, nocivo. E il poeta si sarebbe, così, trovato unicamente nel rovesciamento dell'inesprimibile: oblio quale oblio-morte, ossia tempo-morte, distruggendo il soliloquio petrarchesco.

Ciò che, invece, muovendo dal Petrarca è accuratamente reinvestito, ri-pensato e ricreato da Ungaretti è l'espulsione nel tempo di un sentimento, proprio dell'io, che vuole vivere con drammatica autocoscienza rivelativa dell'indagine che compie, dentro il Tempo, e che, in forme diverse, investe e l'io e il noi. E 'avverte', comprendendole, nell'iperbole lirica, e la vicenda personale e quella comunitaria. La capacità, cioè, di gareggiare nel verso, e solo grazie ad esso, per scoprire l'identità che lo assilla, l'identità ancora velata (tempo del naufragio) di 'essere uomo'.

Il Girovago (durante il nostro esame Ungaretti verrà sovente chiamato anche Nomade, poeta-girovago, pellegrino) cerca di liberarsi dalla colpa, di cui non ha effettiva memoria, tranne quella assunta dallo stato mortale (nell'attenta istruzione dell'arte di essere uomo: la costruzione coscientizzata della memoria: *Rhetorica docens-Retorica utens*, Guaragnella).

Il poeta sa che dovrà anch'egli morire: e ciò è avvertito come limite, quindi come colpa. Soprattutto quando la morte è riversata su se stessi con atto deliberatorio dalla memoria (spirito e materia si percepiscono), oltre ogni moralistico giudizio poetante, parimenti alla riflessione che la lirica istruisce sui gesti negativi, appunto, che l'uomo può anche com-

piere verso il simile («Terrori, slanci,/ Rantolo di foreste, quella mano/
Che spezza come nulla vecchie querci,/ Sei fatto a immagine del cuore.
[...]/ Quando la mattina è ancora segreta,/ Saresti accolta, anima,/ Da
un'onda riposata.// Anima, non saprò mai calmarti?/ Mai non vedrò
nella notte del sangue?/ Figlia indiscreta della noia,/ Memoria, memo-
ria incessante» *Caino*, 1928, *Inni, Sentimento del Tempo* 1919-1935).

Ed è proprio il tempo sottratto dell'eterno poetico che 'eternizza', quindi, la figura di Antonietto, e lo pone oltre vecchiaia e giovinezza. Questi, salvato, appunto, al tempo dalla corruzione materica della morte, ha superato in vecchiezza il padre, rendendo la 'fine' prolungamento nel sempre della storia oltre e dentro 'l'invecchiamento creaturale', d'anni.

L'oltrepassamento e l'annullamento del decadimento fisico, sottraendo con la morte in giovanissima età il corpo, e diventando, così, l'immobilità di un 'sempre' reso dal nulla-niente naufragato nel cuore di chi rimane, svela l'infinito quale parto della mente (ricordi e memoria: presenza-durata).

E l'itinerario compiuto dal Girovago allevia entro una straziante geografia dell'anima e del corpo (persone, luoghi, cose) la certezza di un altro cammino da compiere. Oltre la 'fantasia', così come è drammaticamente reso dalle pietà michelangiottesche e dal verso dantesco.

Canto, dunque, quello ungarettiano, teso sempre al congiungimento con la Parola, e quindi con il Logos-Figlio.

E la poesia del Nomade va continuamente ri-costruendo il motivo dell'immagine, del tempo-siepe, come già riferito, e degli occhi di Laura nel continuo naufragio. Esponendo col dialogo io-Dio l'attuazione della logopatia lirica.

La concezione dell'apocatastasi in Ungaretti, secondo la nostra lettura, rovesciati i termini di una poetica-teologica strutturata ai fini di un processo rigorosamente teoretico, assolutamente non presente nel poeta, non include per contro le tesi panteistiche di un Dio che sarà ed è 'tutto in tutti'.

L'espressione paolina: «E quando tutto gli sarà stato sottomesso,

anche lui, il Figlio, sarà sottomesso a Colui che gli ha sottomesso ogni cosa, perché Dio sia *tutto in tutti*» (1 Corinzi 15, 28) non è da noi strumentalizzata ai fini di una lettura ungarettiana quale processo esegetico del cantore specificatamente ('tecnicamente') al senso, quindi, teologico-mistico della Scrittura, ma funzionale 'a dire' come Ungaretti abbia recepito ed educato il proprio verso nell'avvicinamento all'infinito di Dio. Recuperabile attraverso il Dio-Figlio e comprensibile solo nell'attesa ultima che il Padre offrirà 'ulteriormente'. La Parusia dell'idea ininterrottamente abilitata nel canto.

Se l'apocatastasi (nel senso ampio, ossia di ritorno allo stato originale, termine da noi qui usato anche in relazione alla 'religiosità poetica' del verso teologante di Ungaretti) è elemento principe del canto (pure in senso storico), proprio l'apocatastasi, quindi, come palingenesi lirica diventa un 'voluto' ritorno all'origine fisica e metafisica dell'ente-cantore, che dà voce, mediante il grido-canto, all'umanità tutta.

Il non sapersi «accasare» (*Girovago*, Campo di Mailly maggio 1918, *Girovago*, *L'Allegria* 1914-1919), tempo dell'attesa continua resa nella figura del nomade («Il carnato del cielo/ sveglia oasi/al nomade d'amore», *Tramonto*, Versa il 20 maggio 1916, *Il Porto Sepolto*, *L'Allegria* 1914-1919) diventa dall'*Allegria* la cifra primaria del suo peregrinare.

Girovagare oltre il tempo ed il luogo specifici («Il carnato del cielo», *Ibidem*) contattati comunque dall'irrinunciabilità 'all'esserci'. Ad un esilio squadernato dalla brama di ricavare dal mistero una sorta di giustizia all'impazienza propria del cantore. Quella cioè di darsi in un canto che sa di essere, appunto, frutto di una accurata logopatia smaniosa.

Il dolore, quale sentimento connaturato e partecipe della scoperta d'essere uomo, con la tragedia dell'essere in situazione, nell'innaturalità dell'evento, la morte di Antonietto su tutto, assomma 'tutti' i tempi poetici (tutte le Luci e le ombre), che nel verso ungarettiano si condensano nella regola di una lirica aoristica. E questa li inghiotte e, non potendoli digerire, li espelle, appunto, nell'andirivieni di un 'ulteriore' annegamento (la durata). Deponendo col canto la presa di coscienza dell'esserci: «La morte/ si sconta/ vivendo» (*Sono una crea-*

INTRODUZIONE

tura, Valloncello di Cima Quattro, il 5 agosto 1916, *Il Porto Sepolto*, *L'Allegria*). Restaurando fino all'ultimo, sotto l'insegnamento agostiniano-petrarchesco e di Pascal, la memoria, qui in veste non degenerativa (dal *Sentimento del Tempo* alla *Terra Promessa*, da *Un grido e Paesaggi* al *Taccuino del Vecchio*, da *Apocalissi* ai *Proverbi* al *Dialogo*, ovviamente in modalità differente), a ricordare l'adattabilità del Sentimento dell'Amore: unica via d'accesso oltre l'irreparabile (la morte), e dentro l'avventura carnea dell'Eterno. E che la poesia del Nomade espone anche mediante «l'ironie de Dieu», ossia nella perenne irrequietezza del suono, il quale squarcia il tempo nella singolare attuazione d'*invocatio*, che è la preghiera-grido, il canto-poesia ungarettiano quale perdurate *spes*.

ANTONIO D'ELIA

Matera - Reggio Calabria, gennaio-febbraio 2016

RINGRAZIAMENTI

Rivolgiamo la nostra profonda gratitudine al Professore Rino Caputo per gli incoraggiamenti nel proseguire questo lavoro ungarettiano, per la benevola attenzione rivolta ai nostri studi e per aver voluto introdurre con la sua autorevole riflessione il presente esame.

Grazie a Luigi D'Elia, mio padre, per il dono del disegno in copertina ispirato al 'grido-verso' ungarettiano ed espresso nella numinosità del naufragio-poesia del Nomade, per cui è il canto stesso a ripetere con la diade sintagmatica Luce-Tenebra nell'immagine-tempo-memoria incessantemente tra i marosi e nel deserto: «M'illumino/ d'immenso». Un grazie sempre a mia madre.

