

CAPITOLO V

La poesia - prex e il naufragio

La poesia del secondo Novecento (i cui esponenti italiani, pur nella diversità, vengono celebrati, seguendo un rito laico, in un elogio 'ternario/quaternario': Ungaretti, Montale, Quasimodo e il 'classico' Saba, ma non sono i soli protagonisti) si presenterebbe coniata all'interno di calchi letterari di ripresa mimetica (di un indistinto reale e di un onirizzante passato), che richiamano l'avvicinarsi mescolante di generi, canoni, mode, strutture, invenzioni e ricostruzioni versificatorie fra loro diversissimi. Ma, assieme, vicini (pur se quasi mai comunicanti), i quali solo apparentemente rinnegherebbero il 'già espresso'; e se palesemente ripreso esso verrebbe rievocato in forma programmaticamente allusiva. Di un'allusività serrata e serrante, che si nasconde al senso (nella riproduzione della figura), il quale, a sua volta, ripiega in linguaggi criptici.

E le 'eccezioni' di una sorta di ripresa *tout court* del passato, nel diurno ricovero dell'arte e nel notturno disvelamento delle sue scorciatoie metatemporali, di un passato liricamente motivato da una fonte identificante (Petrarca), non mancano, appunto, a testimoniare-rimarcare gli ideologemi e, comunque, i 'nuovi idiomi' dei poeti, che dal dramma dell'esistere, dall'incapacità di (poter) resistere e dalla volontà di dover poetare (che è un altro modulo di fare resistenza) hanno intessuto i propri versi. Esponendo, così, la poesia del 'Secolo Breve' all'escoriazione perenne delle sue forme in un'altrettanta continua modificabilità dell'asse ideale-ideologico. Esso, se non costituisce l'unico elemento di specificità-peculiarità dei suoi motivi, senz'altro formula un fondativo e

comunque indicativo atteggiamento interpretativo delle sue causalità.

Seguendo, anzi lambendo l'asse appena esposto, l'ultimo Ungaretti si presenta smanioso di vivere. Ritornerebbe, così, alla ri-comprensione dei motivi sensuali-mistici, che palesemente avevano caratterizzato la sua prima azione versificativa, e che, invero, non hanno mai abbandonato la sua lirica.

La *laus vitae* è secondo il modello applicativo della mistica, ma anche della letteratura di ispirazione religiosa (San Francesco, Iacopone), il momento, dunque, di riepilogo in cui si incentrano i voti (gli auspici) e si sciolgono le richieste: vi è una *narratio* dettagliata di ciò che si è già intrapreso e di ciò che resta da attuare.¹

Un 'ritorno', invero, aperto al veniente, al futuribile: ecco che in questa applicazione lirica si esprime la ricomposizione sviscerante l'ultimo Ungaretti. L'ultima tensione ungarettiana che ha in comune con la prima lo 'squadrimento' della staticità.

Una ripresa, secondo l'esegesi pasoliniana, delle sonorità iniziali di un canto, che è *querela*, come si è osservato, ma che, al contempo, appunto perché individua sul versante formale un preciso modulo d'*invocatio* e l'accoglie quale dato culturale-lirico dell'intero suo itinerario, è soprattutto orazione.

Ripartendo dalla ricerca del Mistero nel dolore. Sofferto ed incarnato nell'io biografico dall'io poetico. Con la concentrazione tensiva sul tu cristico, sempre più esposto dall'*invocatio*.

Ed il naufragio assume ora il senso-immagine di accoglienza, di ricovero del tempo, che è muto, ossia è, appunto, accolto coscientemente come Mistero (nell'accezione greca del termine, racconto del Sacro, che è assieme Silenzio, 'mito'):

Il tempo è muto fra canneti immoti...

Lungi d'approdi errava una canoa...
Stremato, inerte il rematore... I cieli
Già decaduti a baratri di fumi...

¹ Cfr. G. GETTO, *Letteratura religiosa dal Due al Novecento*, cit.

Proteso invano all'orlo dei ricordi,
Cadere forse fu mercé...
Non seppe
Ch'è la stessa illusione mondo e mente,
Che nel mistero delle proprie onde
Ogni terrena voce fa naufragio
(*Il tempo è muto, Il tempo è muto* 1940-1945, *Il Dolore*
1937-1946).

In *Mio fiume anche tu* deliberatamente ritornano tutti i temi della ricerca intrapresa: dal tempo all'immagine di esso, alla pietra-rovine, all'innocenza-assenza, alla perdizione delle rovine, al nome del Dio-figlio, all'uomo in viaggio, all'uomo indiatosi, alla perentoria consacrazione del *Sanctus, Sanctus* liturgico-celebrativo. Per cui l'assenza-nulla diventa la constatazione dell'essere posti nella condizione di uomo: «Ch'è la stessa illusione mondo e mente» (*Il tempo è muto, Il tempo è muto* 1940-1945, *Il Dolore* 1937-1946).

E gli affetti, i dolori, le perdite, gli amori pur rimanendo nella dignità (nella temporalità della storia trasmessa) di ogni singolo enunciato, sembrano, assieme, offerti quale riassumente, 'merce di scambio' per poter entrare nella 'Terra promessa'. Anzi, per poterla semplicemente intuire, appunto, immaginarla: «Ogni terrena voce fa naufragio» (*Ibidem*).

E il cantore riunisce nella presenzialità memorifica il ricordo brasiliano-italiano alla figura-immagine del figlio Antonietto, in uno straziante accordo. E il canto riprende l'incessante discorso di secoli, e l'anima del poeta colloquia con l'animo:

Per un amaro accordo dei ricordi
Verso ombre di banani
E di giganti erranti
Tartarughe entro blocchi
D'enormi acque impassibili:
Sotto altro ordine d'astri
Tra insoliti gabbiani
(*Amaro accordo, Il tempo è muto* 1940-1945, *Il Dolore*
1937-1946).

Tuttavia, Ungaretti è avvertito che «la morte è incolore» (*Ibidem*), atto dell'infinito moto del tempo nel suo sfaldarsi e rinascere nei ricordi (amari) del vivente:

Oppure in un meriggio d'un ottobre
Dagli armoniosi colli
In mezzo a dense discendenti nuvole
I cavalli dei Dioscuri,
Alle cui zampe estatico
S'era fermato un bimbo,
Sopra i flutti spiccavano

[...]

Volo sino alla piana dove il bimbo
Frugando nella sabbia,
Dalla luce dei fulmini infiammata
La trasparenza delle care dita
Bagnate dalla pioggia contro vento,
Ghermiva tutti e quattro gli elementi.

Ma la morte è incolore e senza sensi
E, ignara d'ogni legge, come sempre,
Già lo sfiorava
Coi denti impudichi
(*Ibidem*).

Che l'accento religioso in Ungaretti sia anche frutto dovuto all' 'in-
nesto' tra dramma per il senziente e dramma per ciò che il senziente
non rimanda con linearità all'anima, che è posta 'allo scacco' dell'esi-
stenza, nel giro, appunto, pneumatico del rincorrere nell'intelletto una
raziocinante tensione, è un dato acquisito proprio nella pratica letteraria
(Dante, Petrarca, Tasso, Leopardi, Foscolo, Manzoni).

Potremmo dire dalla pratica letteraria esercitata sui temi religiosi.

Un pre-scritto 'modulo teatrale' (un guardare con sempre meravi-
glia-stupore l'io e il mondo, nel significato greco del termine teatro), per
cui, se da un lato, «la religiosità della poesia ungarettiana appare astrat-

ta, così priva di inquietudine, di contatti col mondo in cui viviamo: una costruzione, appunto, un ordine retorico, se non proprio una semplice fonte di saldezza e di elevazione di immagini»,² dall'altra parte, al linguaggio mistico, saldamente codificato nel verso, fa riscontro una procedura metafisica chiara. La quale, pertanto, per inverarsi quale 'applicazione trascendentale' (le immagini del silenzio estratte dalla natura e più ancora il riferimento al «pensoso palpito», *Mio fiume anche tu*, *Roma occupata* 1943-1944, *Il Dolore* 1937-1946), cui molto attiene la tensiva volontà del poeta nel chiamare Dio nel nome del Cristo-uomo-Dio, non può che tracciare un circuito preciso: io-Tu. Il quale, espellendo la storia in «un'esperienza biografica proiettata al di là del tempo sullo sfondo infinito della religione [...] non è coinvolta in una vicenda attuale»³ fa proprio del dolore la realtà nell'uomo del 'non'. Costituendo tutto ciò per Ungaretti la svolta decisiva della citata applicazione nel verso dei 'trascendentali' esposti nella storia del Verbo attraverso l'«*umane tenebre*» (*Ibidem*).

Da qui la posizione religiosa diventa, o meglio dire si converte in più profonda adesione di fede.

Cristo, pensoso palpito,
Astro incarnato nell'umane tenebre,
Fratello che t'immoli
Perennemente per riedificare
Umanamente l'uomo,
Santo, Santo che soffri,
Maestro e fratello e Dio che ci sai deboli,
Santo, Santo che soffri
Per liberare dalla morte i morti
E sorreggere noi infelici vivi;
D'un pianto solo mio non piango più
(*Ibidem*):

² G. BÁRBERI SQUAROTTI, *La poesia religiosa nel Novecento*, cit., p. 136.

³ *Ibidem*.

Cristo, pensoso palpito: riproduce ritmicamente, come nota Giachery [...] le sequenze liturgiche *Veni creator Spiritus* e *Te dulcis ante terminum* [...] la guerra allontana inesorabilmente l'uomo, creato ad immagine di Dio, dalla sua natura divina, e lo rende dimentico persino della solidarietà umana [...] il grido pietoso si ricontrae immediatamente in 'roccia' in 'gemito' ecolalico che risuona nei cuori induriti degli uomini [...]. Commentando un sonetto di Góngora, Ungaretti avrebbe affermato: «Non sono un teologo [...] ma Góngora lo era, e certo il mistero è che Iddio abbia voluto provare il dolore per misericordia verso l'uomo»; quindi, citando Pascal, avrebbe proseguito: «Conosciamo Dio perché, con le sue sofferenze senza fine nel tempo, Gesù, suo mediatore, si è fatto a noi conoscere. E di quale grado sarà una sofferenza capace di tanta riparazione». *Eloi, Eloi, lamma sabactani*. Gesù si rivolge di già a Dio [...], dunque Gesù espiava nella sua carne il peccato degli uomini, espiava un'offesa il cui orrore non poteva essere noto alla scarsa mente e al difettoso sentire degli uomini, ed era noto solo a Dio. *Santo, Santo che soffri*: evidente eco del Canone liturgico del *Sanctus*, che amplifica le numerose ripetizioni della strofe (umanamente/l'uomo; dalla morte/ i morti; d'un pianto/ non piango). Nasce così un'invocazione solenne a Cristo, «Maestro e fratello e Dio» che conosce la nostra debolezza e che si unisce, nel mistero e nella purezza della sua passione [...] alla sofferenza dell'uomo: Cristo solo, racchiudendo in sé «la somma del dolore», del poeta e del mondo, può aprirla all'amore non vano.⁴

Un discorso-lirico che fa dell'etica intellettuale il sinolo di quell'incremento di virtù, cioè il valore come somma delle valorialità raggiunge, acquisite per arrivare a chiedere 'della' Terra promessa (non solo quale applicazione poetica), 'dell'ingresso' in essa. Questo procedimento-canto è il risultato dell'intensificazione del discorso su Dio: la lirica-teologica ungarettiana accorcia le distanze tra accaduto e accadente, per cui: «Ecco, Ti chiamo, Santo,/ Santo, Santo che soffri» (*Ibidem*). E se

⁴ G. UNGARETTI, *Mio fiume anche tu*, in C. OSSOLA, F. CORVI, G. RADIN (a cura di), *Commento*, cit., p. 1017.

«nessun poeta come lui ha saputo rispondere meglio e più in profondità all'idea di poesia pura e nessuno come lui è stato il simbolo di una straordinaria partecipazione umana»,⁵ dunque storica, si può affermare che la sua 'teopatia' è 'teofania' proprio nella dialogicità versificativa. Diretta simultaneamente ad una antropologia che in Cristo esplica il proprio fine.

Un affidarsi, che è un grado superiore dell'affidabilità razionale al Sacro. Una devozione non solo dell'anima, ma derivante dal contingente nel soggetto:

Nell'ultimo volume che appunto s'intitola al dolore, l'accento religioso è più forte e, mi si perdoni il bisticcio, più religioso. Dio non è più un dato, puro e astratto, un elemento dell'estrema, inevitabile dialettica dell'esistere umano; ma è sceso dentro i termini della vita spirituale e affettiva del poeta, ha preso un volto più preciso e familiare e se voi richiamerete alla mente qual è da ultimo in Ungaretti il sentimento della tradizione, potrete senza troppa circospezione tradurre i due aggettivi in uno solo e dire cattolico. Nella celebre poesia su Roma occupata, *Mio fiume anche tu*, [...] il poeta non chiede più la certezza e il soccorso, ma celebra la connivenza nel dolore; e in questo sembra riconoscersi e scoprirsi devoto («d'un pianto solo mio non piango più/ Ecco, Ti chiamo, Santo,/ Santo, Santo che soffri»). È questo certamente il punto più chiaro della religiosità di Ungaretti. Essa si chiarifica per vie tutte umane. E se ora potete perfino darle il nome di cattolicesimo, non avrete difficoltà a riconoscerla, identificata col culto della tradizione civile o poetica che l'ha espressa in passato, nell'accorato discorrere sulla patria (Accadrà), o nella iperbolica visione di Defunti su montagne.⁶

In questa semantica del dolore la 'vanità delle vanità' proprie del *Qohelet* esercita la predetta virtù in continua torsione nel battere e nel ribattere a Dio.

⁵ C. Bo, *Un poeta da vivere*, in "L'Approdo letterario. Rivista trimestrale di Lettere e Arti", 57, 1972, p. 7.

⁶ M. LUZI, *Giuseppe Ungaretti*, in V. VOLPINI, *Antologia della poesia religiosa italiana contemporanea*, cit., pp. 135-136.

Nel senso proprio di complemento: compimento che completa, dunque, ciò che da soggetto Dio stesso ed il poeta hanno intrapreso.

Dio è nel canto ungarettiano termine che si estende in un infinito non più sensorio ma partecipativo all'ente.

E, tuttavia, il Nomade non può e non deve pacificarsi col verso in Dio, poiché rileva nella sofferenza il dato comune e, tuttavia, lo ri-problematizza non più come sfogo fine a se stesso, ma come azione confidenziale, che permette di chiamare:

1.
Mio fiume anche tu, Tevere fatale,
Ora che notte già turbata scorre;
Ora che persistente
E come a stento erotto dalla pietra
Un gemito d'agnelli si propaga
Smarrito per le strade esterrefatte;
Che di male l'attesa senza requie,
Il peggiore dei mali,
Che l'attesa di male imprevedibile
Intralcia animo e passi;
Che singhiozzi infiniti, a lungo rantoli.
Agghiacciano le case tane incerte;
Ora che scorre notte già straziata,
Che ogni attimo spariscono di schianto
O temono l'offesa tanti segni
Giunti, quasi divine forme, a splendere
Per ascensione di millenni umani;
Ora che già sconvolta scorre notte,
E quanto un uomo può patire imparo;
Ora ora, mentre schiavo
Il mondo d'abissale pena soffoca;
Ora che insopportabile il tormento
Si sfrena tra i fratelli in ira a morte;
Ora che osano dire
Le mie blasfeme labbra:
'Cristo, pensoso palpito,

Perché la Tua bontà
Si è tanto allontanata?.

2.

Ora che pecorelle cogli agnelli
Si sbandano stupite e, per le strade
Che già furono urbane, si desolano;
Ora che prova un popolo
Dopo gli strappi dell'emigrazione,
La stolta iniquità
Delle deportazioni;
Ora che nelle fosse
Con fantasia ritorta
E mani spudorate
Dalle fattezze umane l'uomo lacera
L'immagine divina
E pietà in grido si contrae di pietra;
Ora che l'innocenza
Reclama almeno un'eco,
E geme anche nel cuore più indurito;
Ora che sono vani gli altri gridi;
Vedo ora chiaro nella notte triste.

Vedo ora nella notte triste, imparo,
So che l'inferno s'apre sulla terra
Su misura di quanto
L'uomo si sottrae, folle,
Alla purezza della Tua passione

*(Mio fiume anche tu, Roma occupata 1943-1944, Il Dolore
1937-1946).*

Perciò, se l'atto di resurrezione è per il poeta – *homo viator* – la meta da raggiungere con il dolore, per il dolore, ecco che nel sentimento sempre presente del dolore come memoria maturante il battesimo dell'inquietudine della scrittura lirica offesa dall'orrore e dal vuoto, proprio dal nulla-vuoto, dal corpo e dall'anima dilaniati, devastati dall'ingresso del nulla verso il niente, il poeta lega la promessa di riaversi con l'incontro definitivo.

Un aprirsi ad altra misura del reale, anzi per Ungaretti «il nascere della realtà di secondo grado, è [...] il conoscersi essere dal non essere, essere dal nulla [...]. Orrida conoscenza».⁷

Da qui un complesso procedere doppio: in salita e in discesa: in salita per discendere e ascendere per nuovamente inabissarsi.

La vecchiaia più che maturare le istanze religiose del cantore o fortificarle, le completa in senso biologico. Se riflettono una fine naturale, non cedono alla degenerazione materica che la corruttibilità della carne apporta nel mentre le membra iniziano, appunto, a cedere.

Non c'è soltanto la consequenziale paura apportata dalla certezza della morte, che proiettano il poeta in una visione, quindi, strumentalmente convinta dalla pseudo-ideologia religiosa affinché si ripieghi nell'accettazione tutta consacrata al Mistero. Vi è in Ungaretti 'ultimo' la lezione riassunta dai suoi esercizi di vita ed ora riletti alla luce non meno indistinta della giovinezza: vi è il sentimento del profugo, di colui che cerca il ritorno mentre fugge, impaurito dalla vita nella quale deve, per atto congenito, accasarsi.

'Deve trovare' spazio per cedere nella morte all'epilogo terreno per cui è: comunque mortale, preso dal vuoto: «Verso meta si fugge:/ Chi la conoscerà?» (*Ultimi Cori per la Terra Promessa*, Roma, 1952-1960, 4 - *Il Taccuino del Vecchio*, 1952-1960).

Se l'apocatastasi (nel senso ampio filosofico-teologico, 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 come palingenesi lirica diventa un 'voluto' ritorno all'*Origo* fisico e metafisico detto col canto.

E *La Terra promessa*, la cui costituzione è ascrivibile agli anni Trenta, e solo negli anni Cinquanta troverà una 'definitiva' sistemazione (in realtà il testo è aperto in questo lungo lasso di tempo a revisioni e verifiche), se pur frammentaria, come si evince dal sottotitolo, *Frammenti*, espone l'irriducibile ricerca del Sacro.

⁷ *Note*, a cura dell'Autore e di A. MARIANNI, cit., p. 546.

Ricerca espressa efficacemente da *Canzone*: «L'idea centrale della *Canzone* risale al 1935; ripresa poi, rielaborata e tormentatamente corretta nel periodo che Ungaretti trascorse in Brasile, vide la luce per la prima volta (su "Alfabeto" nel luglio 1948) in forma di quartine, col titolo *Frammenti*».⁸

Nude, le braccia di segreti sazie,
A nuoto hanno del Lete svolto il fondo,
Adagio sciolto le veementi grazie
E le stanchezze onde luce fu il mondo.

Nulla è muto più della strana strada
Dove foglia non nasce o cade o sverna,
Dove nessuna cosa pena o aggrada,
Dove la veglia mai, mai il sonno alterna.

Tutto si sporse poi, entro trasparenze,
Nell'ora credula, quando, la quiete
Stanca, da dissepolte arborescenze
Riestesasi misura delle mete,
Estenuandosi in iridi echi, amore
Dall'aereo greto trasali sorpreso
Roseo facendo il buio e, in quel colore,
Più d'ogni vita un arco, il sonno, teso.

Preda dell'impalpabile propagine
Di muri, eterni dei minuti eredi,
Sempre ci esclude più, la prima immagine
Ma, a lampi, rompe il gelo e riconquide.

Più sfugga vera, l'ossessiva mira,
E sia bella, più tocca a nudo calma
E, germe, appena schietta idea, d'ira,
Rifreme, avversa al nulla, in breve salma.

Rivi indovina, suscita la palma:
Dita dedale svela, se sospira.

⁸ L. PICCIONI, *Le origini della Terra promessa*, cit., p. 431

ANTONIO D'ELIA

Prepari gli attimi con cruda lama,
Devasti, carceri, con vaga lama,
Desoli gli animi con sorda lama,
Non distrarrò da lei mai l'occhio fisso
Sebbene, orribile da spoglio abisso,
Non si conosca forma che da dama.

E se, tuttora fuoco d'avventura,
Tornati gli attimi da angoscia a brama,
D'Itaca varco le fuggenti mura,
So, ultima metamorfosi all'aurora,
Oramai so che il filo della trama
Umana, pare rompersi in quell'ora.

Nulla più nuovo parve della strada
Dove lo spazio mai non si degrada
Per la luce o per tenebra, o altro tempo

(*Canzone* - descrive lo stato d'animo del poeta, *La Terra Promessa, Frammenti 1935-1953*).

La rielaborazione delle tematiche presenti sin dall'inizio nel verso evidenzia 'qui' la chiara intensificazione del poetare: immagine, memoria, oblio, poesia classica-poesia moderna, nulla, incumbente nulla, fralezza, luce-tenebra, tempo, io-noi, mito-silenzio, voce-oltre, tutto-grido.

Il tempo diventa il qualificatore indispensabile per dire la presenza 'ora' compresa dell'Eterno. E l'immagine è esposta quale memoria non più unente passato-presente-futuro, ma azione energica che apre incessantemente alla vita concreta-fattiva nella sua durata ontologica: futurità.

Canzone è da qualificarsi quale espressione concreta della ricerca di Dio, dell'oltre, è la sentenza chiarificatrice sul rapporto nulla-Dio-creazione, è la qualifica dell'incompiuto poema per il quale, appunto, il verso conduce il naufragio nella ragionevolezza dell'io di fronte all'Eterno. Dispiegatosi tragicamente nel passaggio ombra-nulla («Per la luce o per tenebra, o altro tempo», *Ibidem*), che i sensi registrano e trasmettono al linguaggio:

[...] il nulla è presentato [quindi] come un risultato. [...]. L'esperienza del nulla [mostrata in *Canzone*] è dunque inseparabile dalla memoria che la contraddice, dal pensiero che la pensa, la sente come limite e si affaccia sul baratro che essa spalanca. È la memoria – come ricaviamo anche dall'oscillazione tra *incanto*, *memorie* e *segreti* – lo spazio nel quale è ancora concesso un movimento, una prima articolazione di canto come pura preterizione: la memoria più anonima e virtuale, sensorio della collettività e della sua continuità attraverso il tempo e lo spazio, che almeno potrà contrapporre al nulla le sue stesse ragioni. Il nulla è la sovrabbondanza inarticolabile della memoria totale, che ingenera sazietà di *segreti*, cioè semplicemente di contenuti inespressi, ed è anche il suo *incanto*, che rende ulteriormente inesprimibili quei contenuti perché li determina oltre ogni dire.

La nozione originaria di una ambiguità della memoria si stilizza e si razionalizza come una vicenda a essa tutta interna: dalla sazietà all'oblio. Anzi è come se la sazietà fosse l'oblio e la dissoluzione si limitasse a rappresentarne analiticamente l'essenza. [...]. La prospettiva è spiritualistica, anche se lo sforzo consapevole è quello di rammodernarla e laicizzarla come intellettualismo. Attenzione però.

La nascita per reminescenza allude sicuramente alla repentina insorgenza di un ricordo nettamente distinto dalla memoria-oblio (e specifico della poesia): 'la prima immagine' che, 'a lampi, rompe il gelo e riconquide'. Ma il ricordo partecipa dello stesso ordine di verità dell'Idea, della *prima immagine*: è la sua epifania, attivo come ricordo nel produrre l'epifania nello stesso modo in cui quella è attiva come epifania nel produrre il ricordo. È una verità di fede perché vuol essere una verità di fatto. Ciò che è invece in tutti i sensi vero è la proibizione, o meglio l'impossibilità, di ogni conoscenza diversa dal riconoscimento, ed è vero in tutti i sensi solo sull'orizzonte della poesia. [...]. La poesia è dunque questa miracolosa vittoria sul nulla ottenuta dalla reminescenza. [...]. La *Canzone* descrive una vicenda della memoria poetica. [...] la poesia del silenzio che impone il confronto del tutto. [...] una poesia religiosa, perché parla dell'anima e di Dio, anche se si riferisce alla memoria e al suo sforzo di ricordare ciò che non

esisterebbe se non potesse essere ricordato, Dio come le figure.
La *Canzone* è una prova ontologica.⁹

In quel vuoto-nulla in cui la luce del sole e quella della luna e delle stelle non esiste. Tutto è inghiottito dal silenzio-nulla. Dall'Assenza della Presenza del vuoto, che chiama Dio.

E solo il canto può restituire, può offrire quale sentimento d'infinito, recuperato dal verso-pensiero del Recanatese.

E, infatti, a proposito del sintagma Luce-Tenebra e di quello Nulla-Notte, commentando il *Tramonto della Luna* di Leopardi, Ungaretti evidenzia che:

C'è un'ora [...] nella quale non c'è più nessuna luce [...]. È un momento di silenzio, apocalittico, della fine di tutto, della fine reale di tutto, è il nulla, e non è se non il momento in cui paiono scomparsi giorno e notte, e non è che un semplice momento di interruzione e di attesa. Assoluta notte e assoluto giorno, il giorno del demonio meridiano della Primavera, non saranno che illusioni ottiche? E ciò che si scopre per via di luce del giorno o per via di luce notturna non sarà sempre che illusione ottica? Come sentire la realtà, non quella effimera: quella che va oltre la conoscenza mutevole della materia e degli effetti di luce? Nei suoi confini temporali e spaziali di essere terreno finito, come l'uomo, servendosi delle immagini proposte da tali confini, potrà avere in un barlume sentimento e idea dell'eterno? [...].

Se prendete il *Sentimento del Tempo*, vi trovate tre temi principali (principali almeno, per vasta parte del libro), poiché vi sono in esso anche poesie come *La pietà* cui si frammischia in modo prevalente e palese un'altra esperienza): il tema dell'aurora – un'aurora non edenica, non perfetta felicità, in qualche modo contaminata dalla storia; il tema del desiderio a un ritorno allo stato edenico; e il tema della morte, e del nulla.¹⁰

⁹ N. MEROLA, *In margine alle Quattro lezioni di Ungaretti*, parte seconda, *Apparizioni e giochi di prestigio*, in IDEM, *La letteratura come artificio e altri saggi di letteratura contemporanea*, cit., pp. 89-94.

¹⁰ *Note*, a cura dell'Autore e di A. Marianni, cit., pp. 550-551.

Ed il mito (racconto) del Nulla-Tutto, categoria poetica impiegata a decifrare il silenzio in cui e da cui germina la creazione, indica la problematicizzazione del nuovo e dell'antico.

Categorie (nulla-tutto/nuovo-antico) quest'ultime sì ontologiche, come affermato, ma piegate dalla lettera, per la quale esse risultano lo scontato gioco ricostituito della ripresa, appunto, del passato nell'attualità.

Ma se tale perentoria stazione si avvia ad essere uno dei motori del canto, ricorrendo continuamente alla diade Luce-Tenebra affinché i sensi si rendano al senso nel segno lirico, il cui centro poematico è nell'ombra, all'ombra della ricerca della patria, il poeta, figlio errabondo, si posiziona di continuo a dire, quindi, il sentimento d'infinito che l'uomo ha in sé. Per l'insopprimibile esigenza di capire e capirsi; e prima ancora che rintracciarlo nell'oltre, è dentro la materia il segreto dell'esistere: «Dove lo spazio mai non si degrada» (*Ibidem*).

Il palpito estratto dalla terra non ancora raggiunta («Della Terra Promessa/ Nient'altro un vivo sa», *Ultimi Cori per la Terra Promessa*, Roma, 1952-1960, *Il Taccuino del Vecchio* 1952-1960), che è il corrispettivo lirico effettuato dal canto della diade concettuale nulla-oblio, e che richiama il sintagma idea-immagine-Tutto, decifra e spiega ad un tempo l'*iter* lirico del grido ungarrettiano.

Il Girovago non sconfessa fino all'ultimo il vibrante e necessitante moto perlustrativo della ragione, e non rinnega, pertanto, il carneo; al contrario lo proietta, come più volte ribadito, quale alto gesto-pensiero. Avendolo deterso nel silenzio, intercapedine in cui i sensi hanno raggiunto lo stato in cui poter dialogare con l'anima, e, quindi, accreditarlo a partire dal dolore. Anzi, nel dolore della 'materia' del Dio fattosi carne di peccato.

In questa modalità lirico-riflessiva si chiarisce meglio il naufragio, quale possibilità, non indistinta, ma limpida di disvelare (azione apocalittica) il velo del tempio. Romperlo nel mentre avviene in terra la redenzione del corpo e dell'anima tramite la morte necessaria e la resurrezione del Verbo.

Cosicché, il poeta lascia al naufragio, colto 'in' continua immissione di senso, tra pieno e vuoto, la parola aperta al veniente, responsabilizzato dalla scelta ineludibile della vittoria sulla morte:

La verità, per crescita di buio
Più a volare vicino s'alza l'uomo,
Si va facendo la frattura fonda
(*Apocalissi*, Roma, 3 gennaio-23 giugno 1961).

L'urlo-grido si fa apocalittico e rendere visibile e l'uomo e Dio:

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'ignorarlo supplica
Mentre l'addenta di saperlo l'ansia?
(*Ibidem*).

L'urlo è il sintomo-simbolo del sentimento di disperante allegrezza, così come Ungaretti intende l'allegria: «l'urlo squarcia» (*Ibidem*) diventa sintagma compatto e performativo, proferito entro 'un'unica' emissione di fiato; e che, appunto, è «unico» (*Ibidem*) a concedere l'opportunità di dialogare con Dio: «Di continuo ti muovono pensieri,/ Palpito, cui, struggendoli, dai moto» (*Ibidem*). Urlo-grido, che in Ungaretti espone e assieme flette la speranza, virtù prima del credente, la parola che «squarcia» (*Ibidem*), con il subentrare dell'evocata alba, la notte, ancora liminare al nulla-ombra. Il quale si va necessariamente diradando, entrando nel tutto («unico», *Ibidem*) della vita:

[...] profondità temporale, [...] [per la quale, appunto, il Girovago, aveva istruito] la sua tradizione del nuovo, la parola si presenta adesso 'come sprofondat[a] nella storia'[...]. La parola poetica (che Ungaretti identifica con la parola *tout court*) vede esaurito il suo ruolo, relegato in una condizione postuma. Sul linguaggio è esercitata una brutale violenza, che costringe

all'afasia. Le cose non sono più nominabili. [...]. Paventando la dismissione del senso, l'eclissi dell'esperienza (dell'evento), della sua autenticità, Ungaretti sembra preannunciare la scena culturale e antropologica del postmoderno. A vanificare senso ed esperienza è il liberarsi di un cosmo da realizzante, dominato da un presente assoluto, continuo indiscriminato. Esiti 'apocalittici' sono la dissoluzione della profondità temporale, la paradossale impossibilità di individuare il volto e, dunque, le ragioni di quel presente che regna sovrano. [...]. 'Potrebbe essere questa l'apocalisse': non avere il soccorso di strumenti comunicativi idonei ad illuminare il buio in cui è avvolto il tempo attuale. Non è un caso che Ungaretti ponga come cifra distintiva di tale apocalisse, accanto alla violenza, intrecciata ad essa, 'inverosimiglianza' [...] l'irrevocabile indistinzione tra verità e finzione, tra esperienza vissuta e sua rappresentazione.¹¹

'Tutto' deve ripartire dall'esperienza materico-sensoriale all'interno dell'interrogazione del silenzio, complessa categoria-pensiero in cui è possibile esporre la relazione con il Mistero.

E, solo dopo, volgersi a ricavare l'operabilità rischiosissima di dire l'*Origo* oltre il silenzio stesso, ossia oltre il mito dell'immagine-fantasia.

Il poeta, dunque, opera la distinzione di ripresa leopardiana tra termine e parola: «tra l'esatta unicità del primo, che lo rende produttivo per la scienza, e la polisemica indeterminatezza della seconda, di cui si serve il linguaggio evocativo della poesia, al fine di contenere l'inespresso inesprimibile».¹²

È il cantore-naufrago a farsi figura del mito di Palinuro, unendo l'illusione dell'immagine alla redenzione del ricordo nella sua discesa nel Lete: qui il tempo è sospeso nell'attesa ragionativa che il fiume sacro concede a chi accoglie la pensabilità sulla morte quale perdono dalla colpa d'essere uomini.

Oblio degenerativo e generativo assieme: nel Girovago tutto ciò è funzionale a capovolgere l'asse mnestico per ricercare l'*Origo*:

¹¹ A. SACCONI, *L'ultima stagione*, in IDEM, *Ungaretti*, cit., pp. 261-262.

¹² Ivi, p. 259.

Uno stato d'annientamento (*Canzone*), immaginate la notte descritta nel momento in cui la luna è tramontata nell'ultima poesia leopardiana. Poi – il poeta immagina sempre bellezza – e immaginatevi per presentarvi quel momento, bellissime fanciulle che abbiano le braccia nude, che siano come in un'acqua larvale, verso l'ultimo nulla, che le braccia le abbiano sazie di segreti, e non vogliano né possano più saperne di mistero della vita nel suo scorrere quotidiano, e che nel nuoto imparino a svelarsi i segreti della morte, che sciolgano in quello sciogliersi dell'imo del Lete, le loro grazie veementi – le grazie che furono loro attrattiva del mondo – e sciolgano anche le stanchezze, grazie della sera che non avevano minore attrattive delle grazie meridiane nel fare del mondo luce. [...]. Poi, al posto di questo nulla, tornerà il giorno; ma intanto è il nulla.

*Nulla è muto più della strada
Dove foglia non nasce o cade o sverna,
Dove nessuna cosa pena o aggrada,
Dove la veglia mai, mai il sonno alterna
(vv. 5-8).¹³*

Al centro sempre e comunque il senso dell'Eterno-Sacro, un moto che dai sensi conduce il Girovago a poetare sulle cose che dal Nulla escono e al tutto si indirizzano.

In questo preciso sistema versificatorio il germe platonico-agostiniano e la lezione di Bergson (unitamente al ricorso al mito, ad Itaca, a Palinuro e al mito-storia biblico, l'Eden) vengono ri-concepiti in un nuovo Nulla. Il quale li rende possibili, ossia fattibili 'di' essere oltre il termine che ne evoca l'immagine: il tempo del canto.

Dentro, quindi, la parola-poesia, per la quale, nell'età nella vecchiezza, il poeta-ossesso reinventa l'accadimento (lo pensa 'ancora'); riflette sul 'possibile', sulla regola drammatica che il verso espone fino al raggiungimento della perdita del senso, 'come il grido al primo giorno':

¹³ *Note*, a cura dell'Autore e di A. Marianni, in G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., pp. 553-554.

Il discorso si avvicina al non-sense: la stessa 'pressione' che la retorica imponeva alle parole è oggi superata da una più forte 'violenza' che è nelle cose stesse, che impedisce di nominarle nella loro drammatica evidenza, di codificarle in una regola, di renderle con la retorica 'eventuali' (cioè non *eventi* già consumati, ma possibili ancora da accadere).¹⁴

È il Nulla-generatore, che richiama la natura, il suo stato, la sua immagine-sostanza alle origine dell'in-corruzione della propria esistenza, ad essere lanciato 'come' ponte per dire tutto ciò che non è nulla:

C'era un universo puro, umanamente una – diciamola cosa assurda: una materia immateriale. Questa purezza diventa una materia materiale in seguito a un'offesa fatta al Creatore, non per quale avvenimento [...] per un avvenimento straordinario, di ordine cosmico, questa materia è corrotta – e ha principio il tempo, e principia la storia. Questo è il mio modo di sentire le cose. [...]. Noi tendiamo però con tutte le nostre forze a conoscere la 'prima immagine' nella sua perfezione, malgrado l'ostacolo dei 'muri' che sono gli eredi eterni dei minuti, che si susseguono, che formano una propaggine, e che ci escludono sempre più dalla prima immagine. Succede infatti che per illuminazione, per lampi, si riesca a rompere questa infinità di muri, e che in un qualche senso si abbia non soltanto l'eco dell'idea, ma si conosca l'idea stessa. [...]. «Nulla più nuovo parve dalla strada». Non, come prima, «Nulla è muto più della strana strada» [...]. Si rompe la storia e si torna in un'Itaca o meglio in un Eden. Prima c'era il nulla e si teneva conto della storia, di «muri, eterni dei minuti eredi», ma ora siamo nell'ultima fase dell'aurora, quando essa ci estranea come in un momento di attesa nel quale dimentichiamo di essere noi stessi, e al nuovo Ulisse pare di ritrovarsi nel momento incontaminato dell'universo, quando non era ancora corrotta la materia. È l'ultima illusione ottica offerta dall'aurora, la più crudele.¹⁵

¹⁴ C. OSSOLA, *Giuseppe Ungaretti*, cit., p. 434.

¹⁵ *Note*, a cura dell'Autore e di A. Marianni, cit., pp. 560- 565.

Il grido di disperazione del poeta, dopo aver riconfermato che dal nulla passa l'operabilità dell'immagine e si storicizza, trova eco nel silenzio, ancora una volta cioè nel Mistero.

In quel silenzio che la notte-nulla espone ai sensi: «Avviene quando sento,/ Mentre riprende a distaccarsi da ombre,/ La speranza immutabile/ In me che fuoco nuovamente scova/ E nel silenzio restituendo va,/A gesti tuoi terreni/ Talmente amati che immortali parvero,/ Luce» (*Segreto del poeta, La Terra Promessa, Frammenti 1935-1953*), per cui al ricordo è affidata la sottile presa di possesso della pensabilità della vita.

Sensi rigenerati dalla notte-nulla verso la Luce-Tutto, che in precedenza avevano ingannato felicemente il poeta a credere ad un'immortalità dell'immagine giacente nel ricordo-memoria. Ma il necessitante-drammatico passaggio nell'oblio concretamente esperito con e dalla morte del figlio, primariamente, e nell'accento posto sulla decostruzione-reinvenzione dell'idea di classico, quale riproposizione dell'effimero, dell'eterno effimero cantato dai suoi maestri e da lui proseguito, giunge a compimento. Si risolve dietro il naufragio che l'immagine-suono fa venir fuori proprio nell'«approssimamento alla morte»:

La verità, per crescita di buio
Più a volare vicino s'alza l'uomo,
Si va facendo la frattura fonda
(*Apocalissi*, Roma, 3 gennaio-23 giugno 1961).

Un ritorno al binomio ripreso dallo stesso poeta sulla cristianità, o meglio sul cristianesimo di Michelangelo, ci introduce nell'ultima fase poetante del naufragio. Ponendo, così, l'accento sul carattere sacro del verso intimamente legato all'operabilità di Dio nella storia. In termini di teoresi poetica ungarettiana, sul 'fatto' o meno cioè che Michelangelo 'fosse' un buon cristiano: «Michelangelo era un buon cristiano, ma... era davvero un cristiano Michelangelo? È domanda alla quale nessuno saprebbe rispondere, vuoto e spazio non sono affatto nozioni identiche». Per cui il poeta rende la 'sincerità' del canto tanto nel vuoto come nulla-generatore all'essere, quanto spazio verificatore-dell'essere all'essere-vuoto.

E la dialettica in stato di morte, distrutta l'immagine, si riedifica proprio nella quiete, che immette nel confronto in nuova dialettica tra Assenza e Presenza dell'Altro. Cioè in una presenza che è tale in quanto rende bramosa di sé il circostante e fa dell'infinito, dunque, l'orrore del vuoto e l'approssimarsi del nulla-niente. Tale asserto a nostro avviso non solo costituisce un punto chiave della poetica ungarettiana, soprattutto se relazionato all'Eterno, ma formula una innovativa riflessione poetologica sul senso dello stato dell'uomo e sul fine della propria 'natura'.

È la poesia ad essere chiamata soccorritrice del moto, oltre il linguaggio, tra natura umana (fralezza) e mistero divino.

Il Sacro incarnato in Cristo è qui nella «frattura fonda» (*Ibidem*) il naufragio salvifico, che trasforma l'accoglimento del Mistero da parte del cantore in quell'ira di Dio, il quale, riconciliatosi con la creatura, nel Figlio, espone ancora il necessitante nulla (vertigine-vuoto-morte-materia).

Ogni cosa è rivolta alla degenerazione che il tempo impone, e il poeta ha compreso che in questo naturale circolo tra natura e io, anche le cose più vicine a Dio, tra esse l'arte, sono soggette al peccato-corruzione.

Così, la vecchiezza, sentimento dell'«approssimamento» del tempo verso la nichilità-oblio, è la prova che tutto si dirige al nulla della morte: il nulla si schiude quale antispazio per accogliere l'eco di un grido che ha rotto il tempo, e che, tuttavia, nel tempo si è fatto e si è dato: Cristo.

La 'Patria' (il tempo della nascita e la terra da raggiungere) diventa l'esamina del genoma umano e perfino quella del figlio di Dio: «Figli d'un solo, d'un eterno Soffio» (*Accadrà?, Roma Occupata 1943-1944, Il Dolore 1937-1946*): «È una poesia che potrebbe anche chiamarsi apocalittica', e che vuole indicare l'angoscia d'un uomo di fronte alle patrie terrene, rispetto all'eterna patria. Fa parte di un gruppo di poesie scritte in cui le truppe naziste occupavano Roma».¹⁶

L'approssimamento della morte apre alla riflessione lirica su Dio-Pa-

¹⁶ G. UNGARETTI, *Accadrà?*, in C. OSSOLA, F. CORVI, G. RADIN (a cura di), *Commento*, cit., p. 1018.

ANTONIO D'ELIA

dre «di tutti» (*Ibidem*), e ciò è anche il risvolto versificatorio dello svolgimento del tema: Dio-Padre-Terra-Patria:

Tesa sempre in angoscia
E al limite di morte:
Terribile ventura;
Ma, anelante di grazia,
In tanta Tua agonia
Ritornavi a scoprire,
Senza darti mai pace,
Che, nel principio e nei sospiri sommi
Da una stessa speranza consolati,
Gli uomini sono uguali,
Figli d'un solo, d'un eterno Soffio.

Tragica Patria, l'insegnasti prodiga
A ogni favella libera,
E ne ebbero purezza dell'origine
Le immagini remote,
Le nuove, immemorabile radice.

Ma nella mente ora avverrà dei popoli
Che non più tomi fertile
La parola ispirata,
E che Tu nel Tuo cuore,
Più generosa quanto più patisci,
Non la ritrovi ancora, più incantevole
Quanto più ascosa bruci?

Da venti secoli T'uccide l'uomo
Che incessante vivifichi rinata,
Umile interprete del Dio di tutti.

Patria stanca delle anime,
Succederà, universale fonte,
Che tu non più rifulga?
(*Ibidem*).

L'universo tutto si epifanizza quale idea del Padre: «Patria [...] delle anime» (*Ibidem*). E la poesia ungarettiana traduce in azione dolce l'immagine del porto certo della terra promessa: la compiuta futurità in cui la speranza del canto è nocchiero, oltre i sedimenti della storia che la memoria possiede: «Patria delle anime' 'summa delle vite' è infatti 'essenzialmente invocata, nel *Dolore*, come somma di nomi, nel vocativo di una elencazione in temporale (Ossola [...])».¹⁷

L'evento rivelativo e l'oltrepassamento della morte mediante la resurrezione aprono al tempo e alla sua densità fattuale. In questo senso l'ironia ultima ungarettiana, estratta dalla scelta lirica sagacemente drammatica dell'illusorietà leopardiana, congiuntamente all'idea-immagine, ripresa dal Petrarca, colloquante con il mistero del cuore e murato dall'ombra di un amore terragno divenuto memorificamente e irraggiungibilmente sacro, e del Tasso, straziato dalla colpa di non essere nel canto veritiero alla Parola in cui crede, e sospeso nel nulla-vuoto generativo dell'arte michelangiolesca, spalanca all'immissione di un Dio con cui concretamente dibattere.

In quell'ironia-tragica (ripresa dal mondo classico-pagano), del naufragio, che diventa l'accoglimento del più volte citato limite materico: atto poetologico compiuto detto dal sentimento della 'misericordia'.

L'interrogativo 'accadrà?' svela la forza lirica della sua implicita risposta, e il poeta assicura che l'unico modo per rompere il tempo della morte è di accomodarsi nel carneo, opponendo alla nichilità-oblio infinito, l'infinito amore-arte dell'uomo, che deve spingersi nell'altro, nella fraternità sponsale.

Ed ecco il miracolo del poieo, rivelativo della materia purificatasi nella *Caritas*:

Sogno, grido, miracolo spezzante,
Seme d'amore nell'umana notte,
Speranza, fiore, canto,
Ora accadrà che cenere prevalga?
(*Ibidem*).

¹⁷ *Ibidem*.

La domanda del poeta è intimamente legata alla possibilità del riscatto, evangelicamente inteso di «non fare agli altri quello che non vorresti fosse fatto a te», legato all'arte quale prodotto-forma di moralità dell'ente.

Se, con il termine 'miracolo', appunto, il Naufrago introduce l'idea di una forma che dica l'io nella reciprocità libera di declinare se stesso e il rapporto con gli altri, proprio l'arte deve (iussivo inappellabile), ed in specifico la letteratura, la poesia inverarsi nel messaggio d'amore: «Di fronte al pericolo di morte corso all'arte [...] 'parola ispirata' [...] Ungaretti intravede una sola, fragile via per difenderla – 'Seme d'amore nell'umana notte' –: quella 'percorsa dallo *Stil novo* alla *Ginestra* da ogni Italiano vero: quella che [scrive Ungaretti in *Missione del letterato* -1947] conduce a opporre all'odio, sempre l'amore, sempre».¹⁸

Poesia unificante, dunque, uomo e uomo, e uomo e Dio; ed essa ne predica l'effetto (l'etica), che ne è la sua stessa causa.

Nell'itinerario poetico-critico del Girovago, che è itinerario nel mistero e porta il sigillo della *Revelatio*, si sviscera l'intimità e la struttura-natura dell'intero suo verso. Il quale non può tacere di fronte alla tragedia inflitta dall'uomo al suo simile: «Più aspra pietà del sangue e della terra» (*L'angelo del povero, I ricordi*, 1942-1946, *Il Dolore* 1937-1946).

Ed è evocata-invocata nuovamente l'ombra: «silenzio di tante ingiuste morti» (*Ibidem*). E il verso responsabilizza la scelta di un silenzio esteso non da Dio, ma dall'uomo «che invade le oscurate menti» (*Ibidem*):

Ora che invade le oscurate menti
Più aspra pietà del sangue e della terra
Ora che ci misura ad ogni palpito
Il silenzio di tante ingiuste morti,

Ora si svegli l'angelo del povero,
Gentilezza superstite dell'anima...

¹⁸ Ivi, p. 1019.

Col gesto inestinguibile dei secoli
Discenda a capo del suo vecchio popolo,
In mezzo alle ombre...
(*Ibidem*).

Poesia-canto che si abbevera, tuttavia, della tensione dell'oltre avvertita e avvertibile e si attua poeticamente nel grido, ora ri-compreso, emanato dalla Croce, ed emendato con stupore e rigettato con spavento da ogni essere umano. 'Il quale' diventa il carnefice supremo di se stesso: «Cessate d'uccidere i morti,/ Non gridate più, non gridate/ Se li volete ancora udire,/ Se sperate di non perire.// Hanno l'impercettibile sussurro,/ Non fanno più rumore/ Del crescere dell'erba,/ Lieta dove non passa l'uomo» (*Non gridate più, I ricordi*, 1942-1946, *Il Dolore* 1937-1946).

Cosicché, il verso deve registrare la testimonianza dei morti, veri testimoni dell'orribile azione perpetuata, ed essi sono figura per antonomasia della sacra memoria: «Echi brevi protratti,/ [...] / A minuto che parvero felici...» (*I ricordi, I ricordi*, 1942-1946, *Il Dolore* 1937-1946), per cui, appunto, «Il grido dei morti è più forte» (*Terra, I ricordi*, 1942-1946, *Il Dolore* 1937-1946).

È il grido sacrale della memoria, che, flessa su stessa, partorisce l'immagine reale della propria genesi: fralezza umana (orrore del vuoto, che conduce alla paura e, quindi, all'atroce offesa dell'io e dell'altro) e anelito verso l'Eterno:

Tutte le cose del mondo, e la vita nostra, sono precarie, e lo furono sempre, e in questa nostra infelicità, nella sorte umana di dolore, il primo Leopardi vedeva la prova dell'immortalità dell'anima. [...]. Al legista che, volendo metterlo alla prova, gli domandava chi fosse il prossimo, Gesù – narrata la parabola dell'uomo imbattutosi, scendendo da Gerusalemme a Gerico, nei ladroni, e da essi lasciato mezzo morto sulla strada, e da un sacerdote e da un levita passati successivamente di lì, degnato sì e no d'uno sguardo, e invece da un Samaritano, terzo passante, da uno che apparteneva a gente opposta al culto del Tempio, affettuosamente caricato sulla sua bestia, portato all'albergo, cir-

condato da mille cure – Gesù a sua volta domandava: «Quali di codesti tre, ti pare chi sia stato prossimo a colui che s'imbatté nei ladroni?». Rispose il legista: «Quello che gli usò misericordia». L'antica ansietà umana che aveva ispirato il grido profetico dopo la caduta e che sempre ispira la vera poesia, aveva trovato nel Figlio dell'Uomo la testimonianza suprema; «Misericordia voglio». [...]. Aveva accettato la suprema miseria dell'uomo: quella di sentire nella propria natura incorrotta lo strazio e la vergogna di morte nella natura peccatrice. [...]. Ecco la misericordia: ecco la misura dell'amore infinito di Dio perché fossimo perdonati e potessimo tornare a considerarci suoi figli nell'umiltà e nel patimento incommensurabile dell'Agnello, suo unico Figlio, suo Verbo incarnato. [...]. Ma in Gesù non il patimento di morte sorprende il barocco Góngora, ma che uno, eterno, abbia scelto di nascere, e di morire.

Se il nascere di Gesù fu tanto miracolo d'amore, come ne cantava il Góngora, che non fu la sua morte?

Secondo il continuamente diverso aspetto dei tempi, dal loro inizio alla loro consumazione, la vera poesia d'attimo in attimo, in contrasto con essi, e sua sorte si modifichi per annunciare prima e poi per attestare, sempre mossa da interno e immediato suggerimento, la venuta, la predicazione, la passione, la crocifissione, la morte, la resurrezione del Messia.

Il Decimoterzo è un secolo dove l'impeto della poesia pare quasi ritrovare l'infanzia dei sensi, riscoprendo tra le forme della natura d'improvviso lo spazio umano, la prospettiva che, per divina legge, trova esistenza in ogni creatura e proporzioni e crescita, mentre essa creatura individua corporalmente nella cerchia del cosmo, il proprio posto e la propria distanza. Non arriva però il canto francescano a tanto se non dopo essersi immedesimato nelle Stimate, nello strazio purificante d'una natura senza macchia, in uno strazio che il creato possa restituire all'ordine e all'armonia facendo recuperare a ogni forma la propria essenzialità, l'universale cioè della sua bellezza:

[...]

Tutto il cor mi divide

In foco, l'amor.

E Iacopone svolgerà il tema:

Fiorito è Cristo ne la carne pura

[...].

La sublimità del tema nella sua più umana misura, nella misura più naturale degli umani affetti, quella dell'amore materno:

Stabat mater dolorosa

Juxta crucem lacrymosa

Dum pendeat Filius.

[...].

Il Canto della notte oscura sorge in un'epoca arcivile; ma nel cuore dell'uomo non c'è, come sempre, che notte, non ci sono, come sempre, che crolli. Chi abbia la sete di Gesù d'un San Giovanni della Croce, sa però, sa nel caos,

... Sa d'una fonte che sgorga e che scorre

Quantunque sia notte.

È l'eterna fonte nascosta,

Ma sa dov'è, cercarla,

Quantunque sia notte.

[...].

[...] [Quello di Gesù] Non è però un grido di disperazione [...] e Dio non è il Dio dei disperati; ma dei viventi. [...]. E quando, dopo la Resurrezione, prima dell'Ascensione, si mostrerà alle pie donne e ai discepoli, non lascerà toccare che le sue piaghe: *Noli me tangere*, intendendo che solo dobbiamo unirci alle sue sofferenze. Sono le cicatrici aperte, ma non sanguinanti, ma sane, che Gesù – scrive Santo Ambrogio – volle portare nel cielo, ove siede alla destra del Padre, per mostrarle quale pegno della nostra libertà e quale trofeo della sua gloria.¹⁹

Il poeta si accomoda (tenta di avvicinarsi nel proprio al dolore del Cristo) nel tragico cristiano, nella modalità trasgressiva e terrificata del

¹⁹ G. UNGARETTI, *Dolore e poesia* (1956), IDEM, *Saggi e scritti vari 1943-1970*, cit., pp. 776-786.

riassaporare coscientemente e di continuo nella vertigine dell'indicibile, e che 'qui' è, appunto, il dolore estremo, la morte del figlio Antonietto. Instaurando, cioè, con il canto, alla luce della Resurrezione, il grido acuto-disperante, e non disperato.

E nel paragone con l'*Eloì*, *Eloì* attua il prolungamento del dramma dell'esistenza redento con la morte a cui è stata data vita:

Come ora, era di notte,
E mi davi la mano, fine mano...
Spaventato tra me e me m'ascoltavo
(*Gridasti: soffoco, Un grido e paesaggi, 1939-1952*).

E se il poeta è convinto che «Impaziente, nel vuoto, ognuno smania,/S'affanna, futile,/A reincarnarsi in qualche fantasia/ Che anch'essa sarà vana/ E ne è sgomento» (*Monologhetto, Un grido e paesaggi, 1939-1952*), il canto è, dunque, aperto a seguire, in un'accurata mimesi ricreativa, il grido emanato dal dolore, *Gridasti:soffoco*, con il proprio. Sembra che a «quel giovane giorno al primo grido» si unisca il grido del vecchissimo ossesso.

Si esamina, così, la persona tutta, tra l'idea-immagine, che la memoria ha protratto nello scadenario dei tempi («Ma uno non è che la propria persona», *Ibidem*): Ungaretti lucidamente (come la candela della Candelora) si avvia a compiere il definitivo tratto materico del naufragio. Il poeta a partire dalla Candelora (il giorno della Luce, che in atto penitenziale sfocia 'alla' Luce della Veglia di Pasqua) introduce nel suo canto la ritualità propria della Quaresima, dell'ultima sua Quaresima. E, pertanto, risale col verso il calvario d'anni.

Il «memento homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris», che a noi sembra di leggere nella musicalità di *Monologhetto*, diventa l'indicatore del raccordo memorifico tra oblio e tempo a-spaziale, dentro quel chiaro monito liturgico-sacrale *Memento mori-Memento novissimorum*, che fa sì che la memoria diventi libera di ricordare l'*Origo*:

Per atroce impazienza
In quel vuoto che per natura

Ogni anno accade di Febbraio
Sul lunario fissandosi per termini:
Il giorno della Candelora
Con il riapparso da penombra
Fioco tremore di fiammelle
Di sull'ardore
Di poca cera vergine,
E il giorno, dopo qualche settimana,
Del *Sei polvere e ritornerai in polvere*,
Nel vuoto, e per impazienza d'uscirne,
Ognuno, e noi vecchi compresi
Con i nostri rimpianti,
E non sa senza propria prova niuno
Quanto strozzi illusione
Che di solo rimpianto viva
(*Ibidem*).

Il grido del poeta gestisce non nell'avversativa interrogativa («Ma perché fanciullezza/ È subito ricordo?», *Ibidem*) il contenimento della rielaborazione del lutto in esuberanza reiterata, straziante, ma nella pensabilità sulla propria sofferenza, relata soprattutto alla creatura a cui ha dato vita, alla mancanza 'per' quella creatura. Al vuoto-nulla («il nulla della polvere», *Ibidem*), che il poeta ha conosciuto negli effetti materici della proiezione dell'assenza, dell'ombra-vuoto («vuoto», *Ibidem*) della morte, e che è un evento a cui non può che parteciparvi nel delirio dei sensi, dell'animo e dell'anima durante l'inverno della sua ultima memoria. Delirio da depositare quale inno definitivo all'ultimo sacrificio detto col canto:

Sotto le scorze, e come per un vuoto,
Di già gli umori si risentono,
Si snodano, delirando di gemme:
Conturbato, l'inverno nel suo sonno
(*Ibidem*).

Il discorso poetico è discorso su Dio e sulla condizione della poesia, tendente nell'intimo e fino all'ultimo, oltre l'ombra (illusione: «lampo dei miraggi», *Ibidem*) al «sempre» (*Ibidem*) irriducibile, che è sinonimico di 'futurità:'

Nell'intimo... sempre: tra i versi più alti della poesia ungarettiana: compone 'l'anima e le forme' 'Nell'intimo e nei gesti'; varca per ossimoro – ancora una volta – gli *adynata* in eterna parvenza: «il vivo/ Tendersi *sembra sempre*». Il *sempre* è clausola, nella poesia di Ungaretti, di profonda responsabilità, come la poesia che suggella *Il taccuino del Vecchio*: «E, d'improvviso intatta/ Sarai risorta, mi farà da guida/ Di nuovo la tua voce,/ Per sempre ti rivedo» (*Per sempre [...]*).²⁰

Ed Ungaretti ci rivela il fine del canto mentre gestisce con perizia altamente tecnica la storia del segreto del verso e la sua proiezione nella promessa di un tempo che renderà felice l'uomo, finalmente congiuntosi al Creatore:

C'è stato un tempo nel quale i poeti, come tutti i loro contemporanei, non solo credevano nel soprannaturale, ma sapevano esattamente com'era fatto e potevano facilmente rappresentarlo. [...].

[Successivamente] Ogni oggetto tornò a prendere, insieme all'uomo, il suo carattere di creatura, e la divinità, allontanatasi, tornò ad essere l'inconoscibile. Apparizioni della memoria venivano in luce dalla natura contemplata, e la poesia si esauriva in un giuoco di riflessi. L'uomo s'era chiuso nella sua profondità, la memoria. [...]. La poesia dunque, confinata, dopo il Petrarca, non rimanendole che avventure umane, si buttò al vizio. Questa tendenza perse ogni ritegno coll' Ottocento, e, per il fatto dell'antinomia, fattasi acuta, tra individuo e società, fu dato allora all'elusione non più un carattere di divertimento, ma di spasimo e di delirio. La presunzione dell'uomo è tale nell'Otto-

²⁰ IDEM, *Monologhetto*, in C. OSSOLA, F. CORVI, G. RADIN (a cura di), *Commento*, cit., p. 1069.

cento, che mette sull'altare la propria memoria. È il secolo della filologia, dell'archeologia, dell'antropologia, dell'etnologia, della filosofia. Il globo è frugato.²¹

Il poeta si sofferma, poi, ad analizzare il rapporto tra tempo-infinito creato dall'uomo e limite della materia, così com'è in natura.

A dare motivo a quanto esposto da Ungaretti-critico, senza entrare nell'intimità dell'anima, che è, com'è stato già sottolineato, di per sé insondabile, risulta la volontà non solo e non tanto di cantare il Sacro, di dare una motivazione del e al Sacro equiparando o differenziando la vicenda dell'io con quella del Cristo, ma, soprattutto, proseguire nell'affermare fino in fondo l'unico modo che ha il poeta di capire, con sensi rinnovati, il passaggio nulla-vuoto-tutto.

Dentro, quindi, il linguaggio, anche, o soprattutto, in un'epoca di crisi del linguaggio stesso e della poesia. Oltre il luogo comune della disfatta della parola:

Ma il linguaggio non è la poesia. Ma non si può intendere una qualsiasi poesia se prima non ne conosciamo, quanto meglio ci sia possibile, il linguaggio. [...].

Il linguaggio non è la poesia, la poesia va oltre il linguaggio, la poesia vera non è né facile né difficile: è poesia. Dante, nel trattato secondo del *Convivio*, quando c'insegna che per quattro sensi diversi devono esporsi le scritture: senso letterale, senso allegorico, senso morale, senso anagogico, ci avverte che pochi saranno atti a intendere la trasfigurazione morale che per opera di poesia farà risplendere il mondo, poiché 'nelle secretissime cose si ha poca compagnia'. [...].

[Così, per Ungaretti] La crisi c'è sempre stata nel mondo: è continua.

In ogni caso non si tratterebbe di crisi della scienza, sarebbe cosa inconcepibile, semmai, sarebbe in crisi il linguaggio scientifico necessario a dare modo di ragionare con precisione sulle

²¹ IDEM, *Innocenza e memoria* (1926), in IDEM, *Saggi e scritti vari 1943-1970*, cit., pp. 131-133.

reazioni di cui sia in possesso sperimentale il sapere in un dato momento storico; semmai [...] sarebbe in crisi il linguaggio poetico per essere in grado di esprimere la poesia in un dato momento storico rispettando le esigenze naturalmente soggettive d'ogni espressione d'arte che non può esimersi dal portare l'impronta, che dovrà dalle altre distinguerla specialmente, della persona che l'esprime.

L'uscita dalla crisi, la liberazione avviene ogni giorno, anche oggi, quando, in inespressi modi o con arte, l'uomo, qualsiasi uomo, arrivi a tanto dominare moralmente il proprio tempo che, pure riflettendo del proprio tempo gli aspetti terribili e gli aridi, pure flettendo le polemiche che la cultura ingenera, arrivi a tanto dominare il suo tempo, che, per quanto rotta ne appaia la realtà e solo per rare schegge afferrabile, il suo canto si possa snodare tacitamente, negli slanci segreti del cuore, o con un essenziale vocabolario, con un ritmo individuale e dei propri tempi che possa, sia pure nella fulmineità d'un grido potuto udire e ridire, contenere negli innumeri suoi sviluppi storici, il tradizionale ritmo e ad esso commisurarsi. Così si risalgono in un grido, addietro le ere sino alla remotissima origine dell'umana voce, così si oltrepassa sino al segreto dell'essere nell'illuminazione d'un attimo, la storia fattasi, come voleva Dante per giungere a poesia, presente nel suo nascere, nei suoi fini, nel suo cerchio sino al suo chiudersi.²²

Il canto, è, pertanto, inteso quale congiungimento con la Parola, e quindi con il Logos-Figlio.

E una concezione siffatta dell'apocatastasi in Ungaretti, rovesciati i termini di una teologia 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)²³ non è da noi stru-

²² IDEM, *Difficoltà alla poesia* (1952/1963), in Ivi, pp. 803, 813-814.

²³ Per un quadro dettagliato cfr. *Seconda Lettera ai Corinzi*, nuova versione, introdu-

mentalizzata ai fini di una lettura ungarettiana quale processo esegetico del cantore specificatamente ('tecnicamente') al senso 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': «Ma prima di essere un orientamento distinto dello spirito, la religiosità di Ungaretti è un'attitudine innata e la possiamo vedere nel drammatico senso di perdizione e di colpa, nell'orrore e nell'incantazione dei sensi».²⁴ Perciò lo definiamo 'virtù teologante' il suo discorso poetico, poiché esercita verso il bene, nella lotta di far emergere sempre la vita: «Non sono il poeta dell'abbandono alle delizie del sentimento, sono uno abituato a lottare [...]: sdegno e coraggio di vivere sono stati la traccia della mia vita».²⁵

Ungaretti si dà fino all'ultimo al sentimento della vita, ossia al sentimento pur 'dannato' e logorante verso l'Eterno-Dio, che è sempre. E dal quale la creatura che lo cerca «si sente/ riavere» (*Risvegli*, Mariano il 29 giugno 1916, *Il Porto Sepolto*, *L'Allegria* 1914-1919).

Il melodramma, come lo definisce lo stesso Ungaretti, ossia *La Terra Promessa*, sovenutogli dopo la meditazione dell'ascolto musicale di Monteverdi, re-inventore dei madrigali del Tasso, incentra nei personaggi virgiliani il dire all'auscultazione di immagini-suoni purgati dal tempo della riconquista della luce. Intesa, quest'ultima, nell'accezione greco-latina, pagana, del superamento dell'idea di morte, nell'eterna-trice volontà di cantare. E che, comunque, in Didone rimane bloccata entro la vacuità del dolore tutto teso nel ricordo, che è scacco.

La Luce-memoria apre al prima e l'incanto del tempo pietrifica Palinuro, rendendolo giovane nell'eternità detta dal ricordo, appunto, umano.

Non vi è purificazione biblica, ma stagnazione dell'idea dell'oltre. Evocato quale nulla del nulla, tenebra muta indicante l'impossibilità di

zione e commento di F. Manzi, Milano, Edizioni Paoline, 2002.

²⁴ M. LUZI, *Giuseppe Ungaretti*, cit., p. 136.

²⁵ *Note*, a cura dell'Autore e di A. Marianni, cit., p. 752.

far risorgere dal passato l'armonia, anche quando la memoria, pensata ora da Ungaretti come fine e principio dell'uomo moderno e congiuntasi al tempo in rigenerazione ciclica, vero stato dell'essere nella contemporaneità, dia una speranza di operabilità verso movenze fattive di progresso.

Essa, tuttavia, risulta, vana per il nocchiero Palinuro.

Questi, celebrato nella volontà di raggiungere regioni felici, viene tramutato, diremmo in ironica prolessi prosastico-lirica, in sasso. A generare, dunque, l'immobilità dell'immagine murata (la succitata giovinezza), quale interpretazione del passato (l'accumulo dei ricordi, le rovine: qui accumulo-rovine della natura).

Passato, quindi, forma-pensiero (sasso-roccia), che 'è' perché il tempo dice se stesso, ossia la (sua) storia, quella del 'già'. E avviene nel canto la narrazione del suo circolo, che in sé chiude la (propria) storia. Entro l'emulsione del mito nel racconto dell'io-lirico, del poeta Ungaretti, che traccia la volontà di uscire da quel giro-ombra e porgere la storia verso la terra della non-dimenticanza.

E, tuttavia, deve ricadere necessariamente nell'oblio-nulla generativo per diventare civiltà.

Il grido di Didone è funzionale a tutto ciò; addirittura, la tragedia è strumentale poiché l'uomo dica se stesso nell'unico modo che quest'ultimo ha di farlo, o meglio nell'unica modalità che gli resta: la memoria, intesa quale condanna e perdono ad un tempo.

Condanna per il peccato di ricordare, e perdono, quale donazione all'io di sempre ricongiungersi nell'immagine, che è infranta. Il naufragio-racconto ungarettiano è sì mortale (vita biologica-storica), ma è detto in poesia e concede, così, il nuovo da sperare «per sempre» (*Per sempre*, Roma, il 24 maggio 1959, *Il Taccuino del Vecchio*, 1952-1960).

Se il Petrarca ha offerto tale modulo lirico, costruendo, come si è detto 'sull'immagine', 'nell'immagine' la volontà di durare, svelando la fralezza dell'io, il recupero della figura di Didone e di Palinuro virgiliani è reso funzionale nel verso del Girovago per la creazione di un'ulteriore spaziatura data da un

[...] percorso metrico ritmato da endecasillabi e settenari, rimati solo (ma al di fuori di uno schema fisso) nei primi due Cori, la parola del narratore lirico si alterna – confondendosi talora – con le due voci recitanti, quella della leggendaria eroina virgiliana, che parla con se stessa e con l'Assenza (Enea), e quella del Coro, parlante a lei di lei, dando vita a una moderna polifonia, che affida l'enunciazione alla prima, alla seconda e alla terza persona. [...]. [*La Terra Promessa*, quale memoria del prima e invenzione umana del dopo] si propaga come residuale, putrida disgregazione [...]. Anche nel *Recitativo di Palinuro* l'ossessiva mira alla terra promessa è governata dal segno dell'impossibilità. [...]. Per Palinuro 'emblema/di disperanza' non c'è posto se non quello della morte e non c'è fama se non quella collegata all'immortalità ironica di un sasso. La sua 'furia' impietrita, dopo il vano conflitto con onde letee e la dispersione in esse, lo restituisce vestigio eterno. Monumentalizzazione davvero 'ironica', se rende il 'piloto' immortale togliendogli la vita, contrapponendo alla mobilità ondosa, emulata da Palinuro, la sua finale, minerale immobilità. Tanto più ironica, quella trasformazione di Palinuro nella rupe che erediterà per sempre il suo nome, perché investe la stessa sofisticatissima parola poetica adottata per celebrarlo, la solenne funzionalità del suo magniloquente, vigoroso virtuosismo tecnico. Significativamente («È la mia, una narrazione, un componimento di tono narrativo») della navigazione di Palinuro (sublimazione dell'ungarettiana 'Vita d'un uomo') della sua lotta disperata, fino alla conclusiva apocalisse, contro la malia ipnotica («infinita effusione» [...]) della tempesta e dell'assopimento, nemici tanto congiunti da non essere più distinguibili [...] è, per così dire, immobilizzato in una delle strutture più 'chiuse' della tradizione lirica italiana, vincolata a rigidi schemi metrici, la sestina del trovatore provenzale Arnaut Daniel, ripresa da Dante, Petrarca, e in tempi più vicini a Ungaretti, da Carducci e d'Annunzio [...] «Il *Recitativo di Palinuro* si deve allora considerare [scrive Guglielmi] un monumento alla poesia, un omaggio alla sua trascorsa sapienza formale».

La riconfigurazione ungarettiana della parola biblica e di quella ricevuta dalla grande tradizione classica prospetta il viag-

gio verso una terra promessa, che non prevede la attualità di un ancoraggio: il suo senso ultimo è nel viaggio stesso (impossibile da completare), nel naufragio, che disperde inabissandolo, il sogno della terra promessa, e nella conseguente morte.²⁶

Ancora e per l'ultima volta il ricordare: il porsi dalla parte del tempo-spazio, e fingersi nel pensiero. Costruire sino alla fine il canto nella contrapposizione vita-morte, che diventa la definitiva scelta per sopravvivere, anzi l'ultima scelta prima di immergersi nell'oblio-nulla verso la Luce:

Quel nonnulla di sabbia che trascorre
Dalla clessidra muto e va posandosi,
E, fugaci, le impronte sul carnato,
Sul carnato che muore, d'una nube...

Poi mano che rovescia la clessidra,
Il ritorno per muoversi, di sabbia,
Il farsi argentea tacito di nube
Ai primi brevi lividi dell'alba...

La mano in ombra la clessidra volse,
E, di sabbia, il nonnulla che trascorre
Silente, è unica cosa che ormai s'oda
E, essendo udita, in buio non scompaia

(*Variazioni sul nulla, La Terra Promessa, Frammenti*
1935-1953).

Il 'nonnulla' è il niente-nulla (generativo) da cui ricavare la misura, che è il mistero («Silente, è unica cosa che ormai s'oda», *Ibidem*). Il niente-nulla come promozione per colmare il vuoto, la voglia incessante di sapere, come Dante insegna nella sua *peregrinatio*, nel suo tentare di congiungere umano e divino, il seme dell'innocenza, che ci fa rifiutare il vuoto. Affinché mediante esso, sulla scorta leopardiana, si possa creare il prolungamento della durata e narrare-cantare:

²⁶ A. SACCONE, *Il terzo tempo*, in IDEM, *Ungaretti*, cit., pp. 234-239. In specifico sul *Recitativo di Palinuro* cfr. la penetrante lettura di M. C. PAPINI, *Lettura del Recitativo di Palinuro di Giuseppe Ungaretti*, in "La modernità letteraria", I, 1, 2008, pp. 109-119.

[...] tentiamo di arrivare al vero sapere, tentiamo di arrivarci nel nostro essere profondo – ha tentato anche Dante di arrivarci, ha scritto tutta la *Commedia* per arrivarci, – ma non ci riusciamo. [...]. L'abisso, la profondità nella quale l'idea ha sede nella sua perfezione, nel suo assoluto, non è quella dell'aurora d'oggi [...] è un abisso spoglio, perché la forma è nella sua pura nudità, nel suo assoluto, e fa orrore per l'immensa sua terribilità, stupenda, e anche perché noi non riusciamo a concepire se non per illusione l'assoluto e se non attraverso la millenaria e individuale sofferenza, attraverso i rivestimenti che all'assoluto ha dato la storia. Se noi le togliamo le vesti e la vogliamo guardarla nel suo abisso, nella sua profondità, essa ci appare, tanto è sublime, orrida. Orrore non vuol dire che è brutta, no, vuole dire semplicemente che ci incute orrore perché è infinitamente più che umana, e noi abbiamo bisogno che le cose siano alla nostra misura. Noi rincorriamo l'ossessiva mira, e ne siamo ossessi, ma essa non ci attrae per solito. Ci attrae per amore più alto di noi, ci attrae perché, se l'amiamo, terribilmente ci soggioga, ci attrae perché è l'assoluto. Noi di solito amiamo le cose relative, le cose che moriranno con noi, le cose d'ogni giorno, le povere cose che sono perite o che sono periture.²⁷

Il poeta offre ancora una significativa esplicazione della contraddittorietà finito-infinito. Ed ecco che il suono-musica, che nel termine-suono 'mare' esprime l'incontrovertibile nulla, come già affermato, vertigine del qui e del dopo, oltre la proiezione del sé, conclude, in modo attivo, ossia in un finale aperto, la *pietas* ungarettiana, che è *Caritas*:

Più non muggisce, non sussurra il mare,
Il mare.

Senza i sogni, incolore campo è il mare,
Il mare.

Fa pietà anche il mare,
Il mare.

²⁷ *Note*, a cura dell'Autore e di A. Marianni, cit., pp. 563-565.

Muovono nuvole irriflesse il mare,
Il mare.

A fiumi tristi cedé il letto il mare,
Il mare.

Morto è anche lui, vedi, il mare,
Il mare

(*Finale, La Terra Promessa, Frammenti 1935-1953*).

La *repetitio* della parola «mare» (*Ibidem*) strutturata in anafora, per ben dodici volte, apre-chiude/chiude-apre il tono-timbro solenne del componimento posto a sigillo della *Terra Promessa*. Facendo assurgere la lirica a vera salmodia querelante. Spalancando al ricordo la salvezza del cantore. Essa viene, così, affidata ad una memoria purificatasi esclusivamente dal dolore mediante il passaggio necessitante del Lete: «A nuoto hanno del Lete svolto il fondo» (*Canzone* - descrive lo stato d'animo del poeta, *La Terra Promessa, Frammenti 1935-1953*); e «A chiusura della *Terra Promessa* Ungaretti salva le cose solo in quanto passate, e quindi suscettibili di essere ricordare e perpetuate nel proprio canto».²⁸

«Tempus non erit amplius [...] consummabitur mysterium Dei» (*Ap. 10, 6-7*): così l'*Apocalisse* di Giovanni, che dice la fine del tempo e l'ingresso nella stazione ultima dell'essere: «il tempo ormai non c'è più [...] è compiuto il mistero di Dio»:²⁹ ed è a nostro avviso la metanoia del tempo che non ha tempo l'idea sorreggente l'ultimo atto del poeta girovago, che si dà a ricostruire nel dolore, che è la certezza dell'esserci, la rottura nell'esistenza con l' 'io sono' e con la cacciata dall'Eden.

Per cui il 'fingimento' leopardiano 'nel pensier' è la traduzione adatta a dire la rivelazione del limite dell'uomo, letto da Ungaretti all'interno del proprio monologo spirituale-intellettuale.

²⁸ G. UNGARETTI, *Finale*, in C. OSSOLA, F. CORVI, G. RADIN (a cura di), *Commento*, cit., pp. 1055-1056.

²⁹ Tutte le citazioni della Sacra Scrittura derivano da: *La Bibbia. Nuovissima versione dai testi originali*, introduzioni e note di A. Girlanda, P. Gironi, F. Pasquero, G. Ravasi, P. Rossano, S. Virgulin, Roma, Edizioni Paoline, 1983 e da *Novum Testamentum Graece et Latine*, Roma, Editrice Pontificio Istituto Biblico, 1992.

Petrarca e Leopardi insegnano al Girovago a meditare; e il Nomade realizza ciò con il soliloquio lirico e speculante, derivatogli dal vescovo d'Ippona, anche durante la vecchiezza. Riflettendo sull'evento, sull'accadimento: il dolore letto dalla visuale della Croce, in cui proprio la 'questione del tempo' e della morte non è cancellata, ma trasformata (come recita la liturgia).

E al divertimento del carnevale subentra dirompente il tempo della Quaresima, già richiamata, il deserto, che porta con sé il silenzio dell'annunciata predicazione, morte e resurrezione del Figlio dell'uomo. Deserto aperto al travaglio e alla riflessione, e che schiude all'ultima profezia: la 'felice colpa' è purgata definitivamente nell'elevazione del dolore a ricomprendere il sentimento del tempo, quale sentimento, proficuo e benevola, ora, dell'avventura compiuta.

Il poeta comprende più ancora la necessità del tempo e la sua corruzione: apprende l'accadimento di ciò che la legge naturale prescrive ed in cui inevitabilmente il divino, affinché si possa accostare all'uomo, deve inserirsi, e comunque rompere con il grido umano, un giovane grido, la misurabilità dell'ente. E il monologo interiore si protrae fino agli ultimi soffi lirici: testo-teoria conclusivo del canzoniere ungarettiano:

Il *Monologhetto*, nato come una prosa, e nato in prosa, perde via via, nel giro della mente spogliandosi della sua primitiva intenzione, le sue cadenze prosastiche, ma non quel senso di lunghezza mentale che anche nella sua ultima stesura è visibile. [...].

Questo tempo, il Febbraio, è visto superstiziosamente come il *punctus dolens* del tempo («sto, di Febbraio, alla vicenda/ più che negli altri mesi vigile»): di un tempo personale, preannunciato fin dalla nascita («E anch'io di questo mese nacqui»): ebbene, i grani di questo rosario temporale sono le "soste" «Del mio lungo soggiorno sulla terra»: il ritorno del tempo in questa convenzione superstiziosa, dà al poeta la possibilità di vedere questo tempo abitato da se stesso, di vedere dunque se stesso defilato lungo questa linea di scandaglio, fino a perdersi in una sorta di capogiro tragicamente festivo che viene a identificarsi col Carnevale brasiliano. [...].

Il 'tempo' in cui nel suo libro centrale ci ha dato il 'sentimento', qui non esiste più. Proprio perché è un tempo prestabilito, e allora, ecco che di questo tempo pratico egli ha l'idea come di un 'vuoto' [...]: e il vuoto questa buca d'aria nel tempo [...] è la memoria sollecitata a fare centro non in se stessa, puramente staccata dalle immagini, ma proprio nelle immagini che si riordinano – il 'vuoto' dà, *implicita prima che esplicita*, l'idea del Carnevale brasiliano e della maschera [...].

Dopo che i presagi e "la luna degli amuleti" hanno dato un barlume edenico [...]. Ritorna la terra con tutto il suo peso, recuperata in Egitto, dinanzi alle parole che "la schiumante bocca" dell'Araba pronuncia. [...]. E nel 'lampo dei miraggi' il tempo del calendario si annulla: torna ad essere, recuperato, sentito, il Tempo imposto al tempo [...] il fanciullo rimpianto ma riconquistato con amara distanza al termine del lungo monologo, è il segno sgomento di un ritorno irriconoscibile, ma riconosciuto, su se stessi. [...]. Dopo l'esperienza dell'endecasillabo culminata, attraverso la pronuncia essenziale dell'*Allegria*, nel *Sentimento* e nella *Terra Promessa*, un'esperienza in cui la voce è il *primum*, il calco in cui s'imprime, esprimendosi, l'immagine; qui l'immagine è all'origine della voce, che la segue in sordina, avviata al suo lento, e sempre meno lento, giro. [...]. Dopo il riconoscimento fondamentale di una metrica necessaria allo sviluppo della poesia, sincrono alle prove di mano della traduzione di Rimbaud, non importa più vedere il poeta tornare a una larga ritmica, più mossa, uscita dalla chiusura gnomica attestata dal primo momento. I vari fogli su cui il motivo "Sotto le scorze" è cercato e tentato e arricchito via via, fino al paesaggio mitico dell'arca in cerca d'Ararat, seppure in un involucro prosastico, preparano nel ritmo il metro disteso e favoloso, già ormai avvertito, di questa poesia. [...] fase di passaggio dal gnomico al lirico, con l'insorgenza del verso, indica l'improvvisa velocità dell'animo che dal tempo descritto passa al tempo inventato per un estro fulmineo che dà i punti essenziali della poesia senza darne la 'lunghezza' del ripensamento. La poesia sarà appunto un riacquisto di meditazione, una volta ottenuti i punti essenziali, i capisaldi lirici.³⁰

³⁰ P. BIGONGIARI, *Sugli autografi del Monologhetto*, in G. UNGARETTI, *Vita d'un*

Ed ecco che «Il ricordare è di vecchiaia il segno» (*Monologhetto, Un grido e paesaggi* 1939-1952): si schiude, così, il tempo residuale dell'attesa per l'ingresso nella terra promessa, il tempo del veniente oltre l'immagine, oltre la storia, dentro la comprensibilità dell'esserci e, soprattutto, essersi in-tesi nella tensione recuperata dal vuoto michelangiolesco e soverchiato, quest'ultimo, dalla Luce germinata nella frenesia apocalittica di pensare al giudizio finale. Alla 'fine', cioè, di ogni pensabilità del tempo, all'interno del discernimento (giudizio) della parola: la poesia:

Ed oggi alcune soste ho ricordate
Del mio lungo soggiorno sulla terra,
Successe di Febbraio,
Perché sto, di Febbraio, alla vicenda
Più che negli altri mesi vigile.
Gli sono più che alla mia stessa vita
Attaccato per una nascita
Ed una dipartita;
Ma di questo, non è momento di parlare.
E anch'io di questo mese nacqui.
Era burrasca, pioveva a dritto
A Alessandria d'Egitto in quella notte,
E festa gli Sciiti
Facevano laggiù
Alla luna detta degli amuleti:
Galoppa un bimbo sul cavallo bianco
E a lui dintorno in ressa il popolo
S'avvince al cerchio dei presagi.
Adamo ed Eva rammemorano
Nella terrena sorte istupiditi:
È tempo che s'aguzzi
L'orecchio a indovinare,
E una delle Arabe accalcate, scatta,
Fulmine che una roccia graffia
Indica e, con schiumante bocca, attesta:

uomo. Tutte le poesie, cit., pp. 465-482.

ANTONIO D'ELIA

*Un mahdi, ancora informe nel granito,
Delinea le sue braccia spaventose;
Ma mia madre, Lucchese,
A quella uscita ride
Ed un proverbio cita:*

*Se di Febbraio corrono i viottoli,
Empie di vino e olio tutti i ciottoli.*

Poeti, poeti, ci siamo messi
Tutte le maschere;

Ma uno non è che la propria persona
(*Ibidem*).

E riprendendo la mobilità dettagliatamente cronachistica delle prose di viaggio, composte lungo tutta la sua vita, il poeta riesamina il *nunc* e lo relaziona dettagliatamente ed incontrovertibilmente all'*Origo*: se il tempo sta per finire, è la fine del tempo a dettare la presenzialità ineludibile della forma-sostanza del canto. Ed ecco realizzarsi il cammino, che, mentre procede, espone al passato la propria rincorsa. L'*animus-anima* tende ad abbracciare nello slancio lirico-prosastico gli 'avvenuti' e li porge quali doni al tempo definitivo. Tutto si rapprende nel tratto che dal deserto conduce al porto sepolto, quello che schiude all'indietro, ossia all'innocenza e alla memoria e che 'dice' «la propria persona» (*Ibidem*).

Inizia, così, un viaggio nel viaggio in varie parti del mondo, prima del suo ingresso definitivo nella terra promessa, che è «cera vergine» (*Ibidem*), sulla scorta della sigillante metafora dantesca del trasmettere, cioè, la Luce (evento irripetibile *per verba*), su cui imprimere la comprensione del Sacro:

[...] prendendo a prestito, talora sino alla citazione letterale, dalle prose di viaggio dati effettuali e finzioni, ricapitola, da una postazione memoriale di consapevole senilità, tappe fondamentali del suo nomadismo, dalla Maremma avita all'Egitto nativo, dalla

Corsica al Brasile, scandite nel suo mese-insegna [...].

Ne nasce un racconto autobiografico in versi, recitato in pubblico ma rivolto a se stesso [...]. Tempi e spazi di una navigazione esistenziale (mitograficamente apparentata ad archetipi biblici: 'Erra, di nuovo in cerca di Ararat/ con solitudini salpata l'arca' [...]) si snodano lungo una sinuosità narrativa, ritmata da una varietà metrica in cui la voce fonologica dell'io lirico è intercalata dalla coralità dei *refrain* e detti lucchesi, corsi e portoghesi. La polimetria si estende fino all'endecasillabo per restringersi al più volte replicato monosillabo 'E'. [...].

Il vuoto che si apre dietro la maschera e nel mese che consacra le ceneri quaresimali [...] comporta smaniosa impazienza, munita di oppressivi rimpianti [...].

Riecheggia nella clausola del *Monologhetto* il leopardiano 'apparir del vero', che sottrae alla vita il suo vero', che sottrae alla vita il suo velo, riducendo nel 'nulla della polvere' le ingannevoli illusioni che la irretiscono. Eppure il poeta, al pari del 'matto incorreggibile' febbraio, è sollecitato dalla sua vitalità a mostrare attrazione, dentro e fuori di sé.³¹

Canto, al di là della sua idea-immagine, quale eternatore materiale del pensiero in sé immateriale, e che fa dell'oblio (nulla-vuoto-orrore) lo spazio adatto ad accogliere il contrario e ad espellerlo, nel gioco naufragante tra 'qui' e 'altrove', in cui l'*ubi* si stabilizza:

Impaziente, nel vuoto, ognuno smania,
S'affanna, futile,
A reincarnarsi in qualche fantasia
Che anch'essa sarà vana,
E ne è sgomento,
Troppo in fretta svariando nei suoi inganni
Il tempo, per potersene ammonire.
Solo ai fanciulli i sogni s'addirebbero:
Posseggono la grazia del candore
Che da ogni guasto sana, se rinnova

³¹ A. SACCONI, *L'ultima stagione*, cit., pp. 241-244.

ANTONIO D'ELIA

O se le voci in sé, svara d'un soffio.
Ma perché fanciullezza
(*Ibidem*).

Sembra avviarsi alla conclusione l'intera vicenda propriamente lirica del Girovago; la vicenda eminentemente musicale del canzoniere ungarettiano: dai 'versicoli sciolti' alla loro ri-composizione nei frantumi dei diversi metri. Per giungere nella pienezza strofico-concettuale dei settenari, dei novenari, dei distici e su tutti, entro l'evocazione compiuta del silenzio, che è il mistero, parola prima e ultima, l'endecasillabo, adatto a riprendere le movenze del limite e dell'immagine. Cosicché, il poeta conquista il timone della propria anabasi-catabasi. Si dà nel canto ultimo alla futurità, che legge guardando sempre in avanti, con la mente tesa alla meta irrinunciabile, ossia alla scoperta, oltre il necessario tempo umano, in quell'oltre che solo la poesia può educare, cioè al tempo di Dio.

Il naufragio è, quindi, riavviato in nuova prospettiva. Ciò implica la rottura di ogni ricerca, o meglio la riproblematizzazione del ricercare, partendo dal grido, dell'uomo e di Dio, in quell'interrogativo profondo e spiazzante, che è la domanda del senso del di più. E che riconduce alla fanciullezza, da Ungaretti sempre intercettata, quale prova metafisico-materica primaria della sua storia-avventura «su questa terra» (*Ibidem*):

È subito ricordo?
Non c'è, altro non c'è su questa terra
Che un barlume di vero
E il nulla della polvere,
Anche se, matto incorreggibile,
Incontro al lampo dei miraggi
Nell'intimo e nei gesti, il vivo
Tendersi sembra sempre
(*Ibidem*).

Il poeta constata il tarlo dell'avvenimento che lo presenzializza ancora (l'esserci nel mentre canta e ricorda col canto di non essere deceduto alla memoria: «Non c'è, altro non c'è», *Ibidem*), anzi rinvigorisce il palpito («Che un barlume di vero», *Ibidem*) della propria tragedia (Antonietto su tutto e su tutti) e si epifanizza nella gioventù («al lampo dei miraggi», *Ibidem*), che non ha ricordi, perché, appunto, sempre presente. Come se l'eco dell'avventura del figlio (la sua esistenza, poi infranta) avesse la precedenza rispetto al timbro-suono (la stessa morte del figlio) che la produce. Come se la voce intonante gli ultimi componenti fosse regredita nella possibilità di emanare ancora il grido suddetto; il canto per affermare «Tendersi sembra sempre» (*Ibidem*) il «vivo» (*Ibidem*), «nell'intimo e nei gesti» (*Ibidem*).

Nell'annunciare, cioè, nel momento della vecchiezza, l'irriducibilità di un prima, la giovinezza, appunto, la quale è parsa costantemente lungo la *peregrinatio* lirica proiettata, così come più volte affermato, 'dal di là da venire' a quel tempo. Ed ora mostrarsi tutta nell'efficacia di un nome-suono: il grido, che va quasi ad epitomare la vita d'un uomo, in uno spazio incalcolabile, il *nunc*. E che riassume e disvela il fondamento del naufragio: la *pietas*.

Il poeta rivisitando i tratti genetici dell'opera, come è stato ribadito, costruisce l'opportunità della verifica nell'invenzione, che è il canto sì nuovo, ma edotto dal 'già' a cui inevitabilmente aspira, riconoscendolo quale origine. Poiché tende a dire, quindi a progredire, a rigenerarsi come il mare, continuamente auto-partorientente da vecchie acque in nuove onde.

Vigile a se stesso, Ungaretti riconduce nella mente il momento in cui ha vissuto l'abbandono del figlio. E il grido inesauribile del dolore diventa la preghiera più alta del canzoniere, ricercante, così, nel soffio spezzato della morte di Antonietto, il proprio intendere l'oltre.

Si passa da una riflessione egocentrico-egologica («Sono le stanze d'inizio del Canto *Giorno per giorno* del *Dolore*, [risalenti al 1939-1940] non le raccolsi nel libro con le altre perché mi sembrava racchiudessero motivi intimamente miei. Era ancora egoismo. Non si può nulla riser-

bare solo per sé dell'esperienza umana, senza presunzione»³² ad una confessione, ad una dichiarazione ineludibile di perdono di se stesso e della materia. E alla intrinseca presa d'atto della morte.

Notiamo come il poeta, nello struggimento, esposto anche a distanza di anni, ancora e sempre, nell'evento innaturale del generatore che perde il generato, e gli sopravvive per lungo tempo, 'soprattutto' per lungo tempo, fa sì che i tempi-modi fin qui esposti: tempo, spazio, memoria, pensiero, morte, nulla, vuoto, tutto, vita, tenebra, luce, uomo, Dio, natura e canto vengano definitivamente dispiegati nel paradosso del naufragio. Segno attivo della parola a dire 'il di più'.

Il binomio grido-ultragrido qualifica l'intero sistema poetico (lingua-linguaggio-metrica) ed esistenziale di Ungaretti. E dal *Sentimento del Tempo* alle ultime raccolte esso indica maggiormente l'assillante motivo di squarciare il suddetto 'velo del tempio' e dare all'andamento ritmico del canto un più profondo moto di sussulto,³³ di azione-reazione. Ed è il Dio della Croce-Resurrezione ad essere interpellato nei nuovi *Cori*, gli ultimi: «non sono più di 'Didone abbandonata', bensì volti alla 'Terra Promessa'. [...]. È una "Terra Promessa" [...] e a ridosso degli anni in cui aveva compiuto la sua meditazione sulla *Divina Commedia* (1952), anche la "Terra Promessa" è subito *Apocalissi*, poiché in essa, nell'Eden, s'installa, crudele, la Morte».³⁴

Quale orrore-immagine dimostra tale esperienza di sopravvivenza fisico-mentale e riprende il sentimento cristiano della *spes*?

È la riflessione poetante sull'orrore del vuoto, che liberando la materia dalla corruzione che le è propria fa sì che il nulla gestisca nell'oscurità del suo stesso segno degenerativo un ruolo più che attivo: il nulla divoratore (sabbia, polvere, deserto, silenzio, perfino l'Eden) non solo blocca la tragedia nella memorialità del canto, per cui essa è purifica-

³² Note, a cura dell'Autore e di A. Marianni, cit., p. 569.

³³ Cfr. l'importante studio di L. PAGLIA, *Il grido e l'ultragrido. Lettura di Ungaretti (dal Sentimento del tempo al Taccuino del vecchio)*, Firenze, Le Monnier, 2009.

³⁴ G. UNGARETTI, *Ultimi Cori per la Terra Promessa*, in C. OSSOLA, F. CORVI, G. RADIN (a cura di), *Commento*, cit., p. 1087.

ta nel lavacro di Lete, ma il ricordo-memoria assume ora la qualifica di vettore dell'Eterno, oltre il 'fingimento' dell'illusione. Come accade ciò? Ungaretti depura il linguaggio-suono distanziandolo dall'oggetto, la morte, e di fatto riprende il segno della fine materica e lo ri-nomina, gli dà vita, dopo molti anni, alla luce della propria vecchiezza letta nell'accadimento del Logos.

L'io poetico si pone a distanza dall'avvenuto, e può fare ciò perché vi è dentro: lo partorisce di continuo, non come un motivo letterario avvertito proprio, e, dunque, ripensato in un forgiato novello gusto letterario, così com'è stato già rilevato, ma quale carne che canta se stessa, in tutta la sua avventura. 'Di' chi conosce il dolore, per cui dal di dentro vomita l'assenza e la presenza del nulla-tutto: la patria mai profondamente 'presa', l'amore continuamente deturpato dall'assenza, anche in presenza, la creatura morta prima del generatore.

E il poeta parla di sovrabbondanza di conoscenza, o meglio di accumulo tecnicistico di conoscenze: conoscenza (superficiale) la quale cancellerebbe l'essenza dell'ulteriore, che la poesia, ossia la forza del sentire l'indicibile, attuata nell'urlo-ultragrido, non disperante, ma dialogante, mediante l'accrescimento dello stare a contatto con la voce interiore.

Ed essa predica il guadagno dell'io recuperabile solo nel silenzio-mistero, così come aveva cantato sin dall'inizio nel 'giovane grido': «Solo il segreto [il deserto-naufragio luogo di assenza-presenza e di poesia-preghiera] può valere ancora. [...]. Il sapere degli uomini aumenta il segreto... Più sappiamo, e più ci è difficile decifrare il nome, e più ci sembra d'essere colpiti d'afasia».³⁵

Il poeta, *naturaliter* più vecchio, è rimasto più giovane nella vita rispetto al fanciullo, che, in quanto tale, strappato dalla morte, appunto, nell'adolescenza, se, da un lato, è immagine murata dal e nel tempo (come insegna il Petrarca), dall'altro, espropria dal tempo ogni oltrepassamento-offesa che quest'ultimo potrebbe compiere. E che di fatto non può più annullare, essendosi (già) realizzato.

³⁵ IDEM, *Delle parole estranee e del sogno di un universo di Micheaux e forse anche mio* (1966), in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 843-844.

Ed è proprio il tempo sottratto dell'eterno poetico, che eternizza la figura di Antonietto, e lo pone, quindi, 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 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.

E l'itinerario compiuto dal Girovago allevia in una straziante geografia dell'anima e del corpo la certezza di un altro cammino da compiere, oltre l'immagine-ricordo e la fantasia, così come è drammaticamente reso dalle pietà michelangiottesche:

Della Terra Promessa
Nient'altro un vivo sa.

6

All'infinito se durasse il viaggio,
Non durerebbe un attimo, e la morte
È già qui, poco prima.

Un attimo interrotto,
Oltre non dura un vivere terreno:

Se s'interrompe sulla cima a un Sinai,
La legge a chi rimane si rinnova,
Riprende a incrudelire l'illusione.

7

Se una tua mano schiva la sventura,
Con l'altra mano scopri
Che non è il tutto se non di macerie.

È sopravvivere alla morte, vivere?
Si oppone alla tua sorte una tua mano,
Ma l'altra, vedi, subito t'accerta

Che solo puoi afferrare
Bricioli di ricordi.

8

Sovente mi domando
Come eri ed ero prima.
Vagammo forse vittime del sonno?
Gli atti nostri eseguiti
Furono da sonnambuli, in quei tempi?
Siamo lontani, in quell'alone d'echi,
E mentre in me riemergo, nel brusio
Mi ascolto che da un sonno ti sollevi
Che ci prevede a lungo.
[...]

18

Per sopportare il chiaro, per fissarlo
Senza battere ciglio,
Al patire ti addestro,
Espio la tua colpa,
Per sopportare il chiaro
La sferza gli contrasto
E ne traggo presagio che, terribile,
La nostra diverrà sublime gioia!

19

Veglia e sonno finiscano, si assenti
Dalla mia carne stanca,
D'un tuo ristoro, senza tregua spasimo.

20

Se fossi d'ore ancora un'altra volta ignaro,
Forse succederà che di quel fremito
Rifrema che in un lampo ti faceva
Felice, priva d'anima?

21

Darsi potrà che torni
Senza malizia, bimbo?

ANTONIO D'ELIA

Con occhi che non vedano
Altro se non, nel mentre a luce guizza,
Casta l'irrequietezza della fonte?

22

È senza fiato, sera, irrespirabile,
Se voi, miei morti, e i pochi vivi che amo,
Non mi venite in mente
Bene a portarmi quando
Per solitudine, capisco, a sera.

*(Ultimi Cori per la Terra Promessa, Roma, 1952-1960, Il
Taccuino del Vecchio 1952 -1960).*

E il figlio, immobilizzato dall'eternità della morte, diventa, così, il *prius* del padre, addirittura l'immagine della sua orribile, perfetta origine.

Il poeta si addentra, dunque, a perlustrare in modo ancora più approfondito il modulo-pensiero della memoria e della fantasia. A esplorare il tempo del Moderno, che diventa nella sua considerazione poetante tempo indefinito. A chiarire e istruire il modo-concetto tra scienza e tecnica, da una parte, e, dall'altra, tra immagine-visione e poesia nell'epoca in cui egli compone:

In questo secolo della pazienza
E di fretta angosciosa,
Al cielo volto, che si doppia giù
E più formando guscio, ci fa minimi
In sua balia, privi d'ogni limite,
Nel volo dall'altezza
Di dodici chilometri vedere
Puoi il tempo che s'imbianca e che diventa
Una dolce mattina,
Puoi, non riferimento
Dall'attorniante spazio
Venendo a rammentarti
Che alla velocità ti catapultano
Di mille miglia all'ora,

L'irrefrenabile curiosità
E il volere fatale
Scordandoti dell'uomo
Che non saprà mai smettere di crescere
E cresce già in misura disumana,
Puoi imparare come avvenga si assenti
Uno, senza mai fretta né pazienza
Sotto veli guardando
Fino all'incendio della terra a sera
(*Ibidem*).

Tempo di rilassamento e di disinganno, ma anche tempo dell'orrore pensato e pensabile iterativamente (la guerra generante morte, che è quindi inflitta all'altro e morte data per mutazione naturale dell'esistere). E, tuttavia, il cantore affida all'«esperienza diretta» profonda dell'essere il fine della non disperazione dell'uomo moderno: «Credo [afferma Ungaretti] che la poesia di domani sarà felice. A poco a poco il dramma si scioglierà. Saranno andati in fumo anche i tentativi di affidare la parte del burattino alla memoria, e all'innocenza quale oracolo. E dell'innocenza, tornata nella memoria al suo posto oscuro, le lusinghe saranno vane».³⁶

Tuttavia, il verso registra un sentimento di «fretta angosciosa» (*Ibidem*) per quello che sta maturando (l'avvicinamento della fine), congiunto, dunque, al sentimento dell'«irrefrenabile curiosità» (*Ibidem*):

Dalla specola privilegiata dell'alta quota il poeta osserva il tempo farsi uniformemente bianco, acquisire la dolcezza di una mattutina luminosità: niente gli ricorda di essere proiettato a mille miglia l'ora. Viaggiando questa volta in alto, egli può dimenticare la curiosità insaziabile di sapere, di conoscere e sperimentare, di volere sempre di più, che pure è quella che lo ha spinto lassù ad intercettare nuove percezioni dello spazio e del tempo: può acquisire una condizione di smemoratezza, liberarsi

³⁶ IDEM, *Innocenza e memoria* (1926), in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 134.

dallo spazio e dal tempo di 'questo secolo', assentarsi da quella brama, incantarsi a guardare, 'senza mai fretta né pazienza', sotto il sipario degli strati atmosferici finché il tramonto non incendi la terra.³⁷

La poesia, all'interno della ricostruzione necessitante del dolore, è presentata come traccia, simbolo e sintomo di memoria-presenza, che perennemente si attualizza e profetizza il suo costante 'dopo': realtà del divino in noi. Questa tensività espressa nell'esamina del 'suo' tempo, riconduce Ungaretti sempre alla questione del Sacro, di Dio, fonte del grido:

Se vogliamo avere una testimonianza sincera e precisa del dramma e della tragedia del nostro tempo, dobbiamo consultare i poeti. Essi hanno provato più duramente di chicchesia, lo squilibrio tra vita attiva e vita contemplativa. Essi hanno sofferto, gridato e pregato per tutti. Mi basti citare due nomi: Baudelaire e Leopardi. Poeti d'inferno, certo. Leopardi, chi abbia letto con attenzione i *Canti*, le *Operette*, lo *Zibaldone*, sa che cosa intendo quando dico: inferno. [...].

Egli è cristiano, ma d'un cristianesimo che non conosce che le maledizioni. Non ha il poeta che rimpianti. Il mondo è inferno, e rimpiange la natura pura; lo spirito è ignorante, e rimpiange la conoscenza perfetta; l'uomo è maligno e concupiscente, e rimpiange l'innocenza e la bontà.

Leopardi è un cristiano che vede ovunque la traccia della colpa, inespiable poiché la fede nella resurrezione s'è fatta muta in lui, e ha invece eloquenza la vista della progressiva corruzione d'ogni cosa, corruzione interrotta per poco ogni tanto da incursioni di barbarie che rinnovano le illusioni. [...].

Il punto di partenza [nella e della poesia postbellica in Italia, e non solo, a pare di Ungaretti] è la disperazione spinta ai suoi estremi. Le circostanze catastrofiche e vertiginose hanno finito, come primo risultato, col disgregare interamente l'individuo, e quindi il poeta ch'è individuo per eccellenza.

Ci fu un momento, nel pieno dell'ora apocalittica del do-

³⁷ A. SACCONI, *L'ultima stagione*, cit., pp. 255-256.

poguerra, quando più non contava che l'attimo e tutto pareva precipizio, quando non solo il concetto di relatività aveva varcato ogni ragionevolezza della negazione, quando il poeta si sentiva più che mai soverchiato e attratto e travolto dalla necessità dell'azione, quando non solo sentiva in crisi il concetto di letteratura, e spregiava il vano lavoro delle parole cui irrimediabilmente era inchiodato dalla sua vocazione, ci fu persino un momento in cui, dell'azione che lo stordiva e lo salvava, si sorprende a dirsi: a che pro? È un momento che forse perdura in altri paesi.

C'è [nella poesia di sempre e, quindi, anche in quella moderna-postmoderna] inoltre un mistero irriducibile, qualunque sia l'altezza cui possa arrivare la scienza, un'armonia trascendente, un mistero uguale, anche se diversamente immaginabile, per tutti, e per i dotti e per gli ignoranti e per l'adulto e per il bimbo. La mente non ci arriverà mai, ma per via di sentimento, si può averne notizia.³⁸

Dunque, il poeta spiega più approfonditamente il sentimento non solo d'eterno (camuffamento dell'io), che la poesia abilita nella creazione dell'infinito (com'è attuata dalla siepe leopardiana), quanto l'anelito verso il senso dell'unitività (io-Dio) che l'Incarnazione gli suggerisce e che la pietà di Michelangelo ancora una volta gli porge a verifica.

Il rapporto madre-figlio induce alla pensabilità complessa e costante inerente l'atto materico-metafisico completo (vita ed esistenza), quale propria modalità poetico-esistentiva:

[...] nella *Pietà* Rondanini, il Cristo che per pietà degli uomini ha, innalzando l'uomo sino alla sua divinità, da uomo patito, con orrore di Dio, la morte.

In quella *Pietà*, la Madre mentre su un braccio sorregge il corpo esanime, abbandonato di Gesù, e mentre, con l'altra mano, che le diviene smisurata, gli preme il petto usando, per ravvivargli, ma senza speranza, il cuore terreno, una forza inuguagliabile, eppure d'una delicatezza non vista mai prima. [...].

³⁸ G. UNGARETTI, [*Schiavitù della poesia*] e [*Religiosità e mistero*], *La poesia contemporanea è viva o morta?*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 194-197.

Un uomo è solo con sé fra le cose che sa più grandi di sé. [...].

Ho ripensato nelle ore più tragiche della guerra e del dopoguerra recenti alla cupola [di San Pietro] dell'etrusco e romano Michelangelo come la vidi [siamo nel dopoguerra, appunto, di ritorno dal Brasile, dopo la tragedia di Antonietto, in una Roma 'rovinata nelle rovine' antiche dallo squallore lasciato dalla guerra e che lambisce l'eternità della città santa] [...] apparire e sparire, lieve ovale [la cupola] d'alito azzurro sospeso nella notte. Un altro segreto di Michelangelo mi si andava svelando, il segreto più segreto di Roma.

Mi accendo da quel giorno all'umile speranza che travolgeva il teso Michelangelo a murare in un lampo ogni spazio non concedendo all'anima nemmeno la risorsa di spezzarsi: ogni spazio è chiuso in alto e vivo nella cupola misteriosa come un seme.³⁹

Il paragone, che è un insopprimibile atto d'accusa-verifica, tra la sua vita, giunta a vecchiezza, e quella del figlioletto: «Un bimbo è morto» (*Gridasti: Soffoco, Un grido e paesaggi 1939-1952*), apre il 'seme' del mistero alla pensabilità tra due io (il poeta e il figlio), cosicché si rompe l'immagine della 'cupola':

Sconto, sopravvivendoti, l'orrore
 Degli anni che t'usurpo,
 E che ai tuoi anni aggiungo,
 Demente di rimorso,
 Come se, ancora tra di noi mortale,
 Tu continuassi a crescere;
 Ma cresce solo, vuota,
 La mia vecchiaia odiosa...
 (*Ibidem*).

E si dischiude l'anomala ed efficace *prex* ungarettiana nella ricomposizione dell'avvenuto (la figura lirico-incoativa: 'seme-cupola'), come storia-cronaca universalizzata dalla poesia, che dice il vero:

³⁹ IDEM, *Interpretazioni di Roma (1954/1965)*, in *Ivi*, pp. 604-612.

La poesia-prex e il naufragio

Non potevi dormire, non dormivi...
Gridasti: Soffoco...
Nel viso tuo scomparso già nel teschio,
Gli occhi, che erano ancora luminosi
Solo un attimo fa,
Gli occhi si dilatarono... Si persero...
Sempre era stato timido,
Ribelle, torbido; ma puro, libero,
Felice rinascevo nel tuo sguardo...
Poi la bocca, la bocca
Che una volta pareva, lungo i giorni,
Lampo di grazia e gioia,
La bocca si contorse in lotta muta...
Un bimbo è morto...

Nove anni, chiuso cerchio,
Nove anni cui né giorni, né minuti
Mai più s'aggregheranno:
In essi s'alimenta
L'unico fuoco della mia speranza.
Posso cercarti, posso ritrovarti
Posso andare, continuamente vado
A rivederti crescere
Da un punto all'altro
Dei tuoi nove anni.
Io di continuo posso,
Distintamente posso
Sentirti le mani nelle mie mani:
Le mani tue di pargolo
Che afferrano le mie senza conoscerle;
Le tue mani che si fanno sensibili,
Sempre più consapevoli
Abbandonandosi nelle mie mani;
Le tue mani che si fanno sensibili,
Sempre più consapevoli
Abbandonandosi nelle mie mani;
Le tue mani che diventano secche

ANTONIO D'ELIA

E, sole - pallidissime –
Sole nell'ombra sostano...
La settimana scorsa eri fiorente...

Ti vado a prendere il vestito a casa,
Poi nella cassa ti verranno a chiudere
Per sempre. No, per sempre
Sei animo della mia anima, e la liberi.
Ora meglio la liberi
Che non sapesse il tuo sorriso vivo:
Provala ancora, accrescile la forza,
Se vuoi – sino a te, caro! – che m'innalzi
Dove il vivere è calma, è senza morte.
(*Ibidem*).

Ecco che il viaggio nei marosi riprende l'incessante moto, e da qui Ungaretti esamina nuovamente le urgenze poetiche, illusioni e immagini, purgare nella veridicità che il reale gli ha imposto («Troppo», «troppi» in «cielo sordo», *Ibidem*), e la cui trasformazione in sentimento del Sacro, ossia del concreto possesso della sua avventura, traduce il segno-verso nella tranquillità amara dell'*animus-anima* («il vivere è calma, è senza morte», *Ibidem*). La quale non intende la pacificazione con la morte, e, quindi, con il nulla-niente, ma espone il nuovo naufragare con sensi avvertiti (tranquilli), per cui l'eros è adempiuto nella carne modellata dalle prove e tesa alle nuove «smanie» (*Ultimi Cori per la Terra Promessa*, Roma, 1952-1960, *Il Taccuino del Vecchio* 1952-1960) necessitanti per dire l'Eterno:

26
Soffocata da rantoli scompare,
Torna, ritorna, fuori di sé torna,
E sempre l'odo più addentro di me
Farsi sempre più viva,
Chiara, affettuosa, più amata, terribile,
La tua parola spenta.

27

L'amore più non è quella tempesta
Che nel notturno abbaglio
Ancora mi avvinceva poco fa
Tra l'insonnia e le smanie,
Balugina da un faro
Verso cui va tranquillo
Il vecchio capitano
(*Ibidem*).

Il «vecchio» (*Ibidem*) assume la saggezza derivatagli dell'avventura fattasi tra *eros* e *caritas*; avventura, tuttavia, non ancora evidentemente conclusasi. *Eros* e *caritas* purgati nell'atto della morte, compagna e decriptatrice dell'itinerario poetico; Ungaretti gareggia fino in fondo nella tensività alla deportazione completa da un lato o dall'altro del nulla. Non sceglie una direzione, non può e non deve, poiché sa che la scelta è conservata nel Mistero, ossia in quel seme michelangiolesco, che la forma possiede e traduce in equilibrio, per il quale il naufragio si attua.

Ma un ulteriore passaggio ora è fornito dalla congiuntura tra Nulla-Vuoto-Tenebra e Tutto-Luce, che dà il definitivo equilibrio del poeio («Mi piegherò al lavoro», *Per sempre*, Roma, il 24 maggio 1959, *Il Taccuino del Vecchio* 1952-1960): la *pietas*.

Ecco aprirsi la «frattura fonda» (*Apocalissi*, Roma, 3 gennaio-23 giugno 1961), che nasce proprio dal buio necessitante, dal buio che aspetta l'ora (già avvenuta, ma 'inconosciuta oggettualmente ancora all'uomo') in cui Cristo vince la morte e apre non all'onirico ma al «Per sempre ti rivedo» (*Per sempre*, Roma, il 24 maggio 1959, *Il Taccuino del Vecchio*), alla conoscenza dentro e oltre il sogno-immagine «di un conoscere giovanneo *per tenebras*»⁴⁰ proprio della Luce della notte di Pasqua.

Alla resurrezione, quindi, muovente l'ultima venuta a ricreare anche carnalmente la persona umana tutta: «È, quella "frattura fonda", l'esito ultimo di un andare *per altum* evocato nel *Cantetto senza parole* [...]:

⁴⁰ IDEM, *Apocalissi - Coro 4*, Roma, 3 gennaio 23 giugno 1961, in C. OSSOLA, F. CORVI, G. RADIN (a cura di), *Commento*, cit., p. 1118.

“Dismisura sùbito,/ Volle quel mare abisso...”. La poesia ungarettiana trova qui la più alta ‘ulteriorità’, l’stanza di un *oltre* che – restando sempre da ‘varcare’ – abbacina la mente, “demente fulgore”». ⁴¹

Ecco il lamento-incremento-giudizio orante nella lapidaria formula del proverbio, d’intonazione biblica, a sancire l’itinerario da ri-cantare.

L’apofantica sentenzialità detta l’*Apocalissi*, che è il compiuto gesto poetico degradante la vanità delle cose riscoperte nel frammento («Se unico subitaneo l’urlo squarcia», *Apocalissi*, 2, Roma, 3 gennaio - 23 giugno 1961), originaria forma, appunto, dell’incipitario canto ungarettiano, ora riproposto («Se unico subitaneo l’urlo squarcia», *Ibidem*) in un nuovo e più durevole svolgimento nel disvelamento del Sacro («Si va facendo la frattura fonda», *Ibidem*), dell’uomo, di Dio: «*Vanitas vanitatum*: come negli *Ultimi Cori*». ⁴²

E su tutto la parola-poesia («La verità, per crescita di buio/ Più a volare vicino s’alza l’uomo», *Ibidem*), che parte dall’enucleazione dell’ora (*nunc*) oltre l’indefinito e verso il riconoscimento del di più.

La lettura di *Appunti per un’autopsia del bene e del male*, risalenti agli anni 1910-1918, conservati nel Fondo Papini, ora in *Vita d’un uomo. Tutte le poesie*, ⁴³ ci mostra l’ironica alterazione del sentimento del sacro, in cui l’esamina di Nietzsche e la lettura di Baudelaire avevano con ragione promosso la perquisizione delle istanze di una religiosità infittitasi nell’assurdità dell’illimitato ripetuto ad ingenerare la forzata apertura o la violenta chiusura del ragionamento sull’io e sull’oltre (immagine-idea). E, per altre vie, aveva consegnato il ‘distuggimento’ del pensiero soprattutto nell’atto rivelativo, tanto sul versante storico-antropologico, che su quello più specificatamente ontologico-metafisico.

Se, infatti, «con Nietzsche sentivo un certo legame, tra certe tendenze della mia natura e ciò che quel nome sommo può evocare. Devo riconoscerlo, c’è uno stimolo eruttivo, non so quali ingiunzioni alla rivolta,

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² IDEM, ‘*Chi nasce per amare / d’amore morirà*’, in Ivi, p. 1122.

⁴³ Cfr. IDEM, [Dal Fondo Papini] *Appunti per un’autopsia del bene e del male*, in IDEM, *Prime prose e prose liriche ritrovate*, in Ivi, pp. 546-550.

all'anarchia sempre, in me. Ne ebbi coscienza e spavento, pure adrendovi, verso i miei diciott'anni»,⁴⁴ la pensabilità sul Sacro, non come ripiegamento, ma incremento del verso dentro la 'piega' del Mistero, quale chiara scelta d'essere uomo, si certifica nell'esegesi del barocco, in quello statuto primordiale *nella* modernità tra scienza-tecnica e arte-mistero, che unifica, non confondendole, ma ponendole sullo stesso piano di rilievo: «L'identificazione tra memoria e fantasia consacrata [appunto] da quel secolo che va da Rembrandt al Borromini, da Pascal a Galileo: un secolo immenso».⁴⁵

Tale metodo esposto maggiormente 'dalla' ricapitolazione nel dolore e con il dolore dispiega il *prius* al deserto della mente, producendo l'ultimo incantamento, quello della parola bloccata e sorgiva in esecuzione lapidaria e come prodotto della fulminea condensazione nel *nunc* dei secoli, più giovani del bimbo Ungaretti, della sua storia.

Il poeta si fenomenalizza nella figura del cantore-Antonietto/poeta-naufrago.

E se l'immagine è anche frutto del ricordo ri-pensato ed elaborato dalla riflessività lirica, la fantasia (in senso dantesco), propria del fanciullo-girovago, è la traccia veritativa nell' 'ossesso-vecchio'.

Da qui il ripensamento del tono biblico, nella laconica sentenziosità ironica dei *Proverbi*, di quel tono, appunto, 'ironico e quasi blasfemo' di Dio, che, nell'impossibilità di essere nomato, è detto dalla piccolezza dell'uomo nell'unica modalità con la quale quest'ultimo può chiamarlo, ossia nell'evocazione di quell'ironia a cui abbiamo fatto in precedenza riferimento. E che constata, quindi, la pochezza dell'ente, che dal nulla-orrore deve partire per cantare il Creatore. È questa la possibilità

⁴⁴ Nota *Introduttiva* a *Note*, a cura dell'Autore e di A. Marianni, cit., p. 507.

⁴⁵ A. SACCONI, *Il poeta traduttore*, cit., p. 203. Per una verifica del rapporto tra Letteratura e Scienza, o meglio tra conoscenza umanistica e applicazione delle tecniche scientifiche, espone, poi, tramite il linguaggio letterario, cfr. il fondamentale A. BATTISTINI (a cura di), *Letteratura e Scienza*, Bologna, Zanichelli, 1977, ed ancora ci permettiamo rinviare a A. D'ELIA, *Ricerca nella 'Lettera' e parole 'Ri-cercate': Scienza e Letteratura*, in Biblioteca della "Rivista di Rivista di Studi Italiani", a cura di I. Apolloni e A. D'Elia, XXXIII, 2, dicembre 2015, pp. 1-5.

estrema, ma efficacissima che Ungaretti laboriosamente dona: «*Proverbi* è infatti è il titolo del quinto degli *Appunti per un'autopsia del bene e del male* inviati a Giovanni Papini da 'Sdraussina, il 28 luglio 1917'; in questo lontano scritto già è ravvisabile il procedimento di permutazione ed alternanza che il poeta avrebbe ripreso nei nuovi *Proverbi*, quelli del 1966-69, e il riferimento esplicito, qui ironico e quasi blasfemo, al codice biblico». ⁴⁶ In cui la blasfemia attiene al carattere duplice dello stesso Testo Sacro, per cui l'uomo si rivolge a Dio nella complessa epifanizzazione dei suoi sensi, del suo ragionare, delle sue voglie, delle proprie superbie. E, incamminatosi sulla via della prece, chiede perdono con il canto di lode alla Sapienza. E solo il frammento-sentenza riesce, pur labilmente, ad esprimerne la profonda conversione.

Il frammento (rimodulazione del dettato leopardiano: «È Leopardi a declinare in senso moderno il frammento, identificandolo con una discorsività giocata tra due nullificanti sospensioni»⁴⁷) rapprende la sintesi del naufragio: il sintagma Luce-Tenebra/ Io-Tu diventa febbrile. Dietro la palese ironia vi è l'ira (di provenienza veterotestamentaria) del cantore e del suo colloquante Interlocutore: il Tu sempre presente e aprentesi all'io nell'assenza. Ricerca per colmare l'abisso, il vuoto di cui si ha vertigine:

Nascendo non sai nulla,
Vivendo impari poco,
Ma forse nel morire ti parrà
Che l'unica dottrina
Sia quella che si affina
Se in amore si segrega
(*Proverbi, Cinque*, Roma, 1966-1969).

⁴⁶ G. UNGARETTI, 'Chi nasce per amare / d'amore morirà', cit., p. 1121. Sul Libro dei *Proverbi* cfr. G. BERNINI, *Proverbi*, in *La Bibbia. Nuovissima versione dai testi originali*, cit., pp. 931-932 e sull'*Apocalisse* giovannea cfr. *Apocalisse*, versione di A. Lancellotti, introduzione e note di F. Pasquero, con specifico riferimento all'*Introduzione* di F. PASQUERO, *La Bibbia. Nuovissima versione dai testi originali*, cit., pp. 1879-1882.

⁴⁷ A. SACCONI, *L'ultima stagione*, cit., p. 260.

Tuttavia, sembra che la parola si sia spenta nella ulteriore frantumazione, abbia invero esaurito il suo potere evocatore, per il quale essa è; e il Logos si fosse, così, esposto alla nullità costante, se non addirittura definitiva. Il poeta sembra non più colloquiare con il Mistero, sembra non essere riuscito a naufragare nell'atto ultimo della Rivelazione. La Resurrezione non sarebbe giunta, sarebbe, di conseguenza, non detta-pronunciata da quel timbro-tono iroso-ironico.

Eppure, l'ultimo Ungaretti continua a gareggiare nella battaglia della ricerca per definire il segreto: il Mistero.

E se la «frattura fonda» (*Apocalissi*, 4, Roma, 3 gennaio-23 giugno 1961) testimonia l'unione impossibile tra il circolo del 'Medesimo' e l'appello dell'Altro, «percepibile solo negativamente», svelando, così, il canto entro un blocco concesso dalla non-salvezza proveniente dalla mancata «Resurrezione»,⁴⁸ proprio la sospensione dell'urlo-canto gestita dal frammento-proverbio genera nuovamente l'indecidibile:

La 'durata' della parola si è spenta, e il logos si è risigillato su se stesso. Ma è la parola delle 'vecchie rettoriche', Ungaretti esplicita alla fine della sua apocalissi, che non ci serve più, che è impotente a 'rivelare'. I testi di poesia scritti da Ungaretti tra il '66 e il '69, dopo cinque anni di silenzio della parola, mostrano quanto la fedeltà a cinquant'anni di poetica potesse ancora persuaderlo che, oltre l'afasia storica, al Vecchio Credente la religione iniziale del vocabolo magico farà sempre toccare – donandogli un linguaggio ulteriore, operandogli 'il miracolo della poesia' – il 'mistero', il 'segreto inviolabile', la sua 'patria silenziosa'.⁴⁹

All'apodittica frammentaria melica è affidata la sentenza verso l'ultimo porto:

⁴⁸ C. OSSOLA, *Giuseppe Ungaretti*, cit., pp. 418-419.

⁴⁹ M. DIACONO, *Introduzione a G. UNGARETTI, Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. XCI.

ANTONIO D'ELIA

UNO

Roma, a letto, dormicchiando,
nella notte tra il 27 e il 28 giugno 1966

S'incomincia per cantare
E si canta per finire

DUE

È nato per cantare
Chi dall'amore muore.
È nato per amare
Chi dal cantare muore.

TRE

Chi è nato per cantare
Anche morendo canta.

QUATTRO

Chi nasce per amare
D'amore morirà.

CINQUE

Nascendo non sai nulla,
Vivendo impari poco,
Ma forse nel morire ti parrà
Che l'unica dottrina
Sia quella che si affina
Se in amore si segrega.

SEI

Potremmo seguitare
(*Proverbi*, Roma, 1966-1969).

Ci si è interrogati sulla chiusura definitiva della parola-frammento, nella regressione del suo suono, eppure, proprio perché l'indecidibile lo si è accolto col canto, esso deve e vuole l'espressione dell'inesauribilità, che, appunto, unicamente il frammento ripetuto quale proverbio o dialogo nei sensi concede in 'quella' sua chiusura-spezzata che apre con la musica-poesia, quale raccordo di tutte le arti:

Nessuno mai potrà dire quello che Dio esprime. Anche a Dio nulla di meglio si addice che la musica, nella foresta dei segni e delle immagini. [...]. L'ultimo atto della musica è l'assoluta intraducibilità. Perciò musica quale confusione di tutte le arti. Non a caso solo nella musica si può dare la ripetizione: l'inesauribilità della composizione, la possibilità di durare senza fine.⁵⁰

L'ira-ironia, ossia l'atteggiamento di compassione verso la propria avventura, viene ripiegata nel canto, così com'era iniziato, tanto carnale quanto spirituale, a reggere l'avventura da incominciare: è il verso-musica detto con e alla giovane Bruna Bianco; e nel ritmo elevato alla croata Dunja.

Il verso dice l'amore sensuale, di una sensualità, tuttavia, intellettuale, e se lambisce il carnale, va approssimandosi nel sentimento comunque di un oltre che definisce la morte un punto di partenza: «Sapevo che soffrendo con temeraria fede,/ L'età per vincere non conta» (*Ungà* - 12 settembre 1966, *Dialogo* 1966-1968). Non conta l'età per comprendere il Silenzio, così gli capitò da bambino, quando comprese e apprese in sé di essere 'accorto' al mistero della preghiera-musica araba, nel deserto, vicino e oltre il porto sepolto, quel mistero che ha conosciuto anche Antonietto al quale 'anche' «L'età per vincere non conta» (*Ibidem*). Ma ciò significa che il sentimento del tempo è posto nella 'convinzione' del suo già detto e del suo continuo superamento, che si fa durata nello spazio dell'ultimo approdo: «Frutto di tanti pianti, quel tuo cuore,/ Strappatelo, mangiatelo, saziati» (*È ora famelica*, *Dialogo* 1966-1968):

Nel 1966 Ungaretti inizia un'amicizia-sentimentale con la giovane Bruna Bianco, poetessa brasiliana di origini italiane [...]. Ai componimenti unisce anche le *Replique* poetiche dell'amata-amica [...]. Il registro colloquiale che contraddistingue il piccolo canzoniere d'amore è evidente sin dal diminutivo con cui, per la circostanza, si presenta l'autore della prima sezione, 'Ungà' [...].

⁵⁰ D. M. TUROLDO, *Cantate a Dio con arte*, in G. RAVASI, D. M. TUROLDO, *Il canto della rana. Musica e teologia nella Bibbia*, cit., pp. 14-15.

Solo la fine biologica potrà mettere un punto fermo all'avventura poetica di Ungaretti, all'ininterrotto andirivieni tra estasi e dolente rassegnazione. L'ultima sua composizione è il trittico *Croazia segreta*, inclusa nella sezione *Nuove*, comprensiva anche del breve componimento, sorta di epigrafe, *Per i morti della Resistenza*, e della lirica *Soliloquio*. [...].

Croazia segreta è composta da una prosa introduttiva, *Le bocche di Cattaro*, liricamente atteggiata, e da due poesie, *Dunja* e *L'impietrito e il velluto*.⁵¹

'Vecchiezza' (balia croata del poeta) e 'giovinezza-vecchiezza' (il poeta e il suo ultimo giovane amore) si alternano a narrare liricamente le origini non solo egiziane, ma quelle del silenzio (il tempo-spazio erotico, sublime, mistico del Sahara) che si infrange nella definitiva stagione, ripercorrendo il suolo-peregrinante, la patria-madre nella figura di Dunja («Capricciosa croata notte lucida/ Di me vai facendo/ Uno schiavo e un re», *Dunja, Croazia segreta, Nuove* 1968-1970), e che negli occhi ripiegati del giovane-vecchio poeta rifulgono nelle rimembranze della figura-femminile (giovinezza-vecchiezza del pensiero-mente) di un tempo, rimasta eterna al poeta e nella 'vecchiezza della vecchietta delle Bocche di Cattaro': «*Dunja*, mi dice il nomade, *da noi, significa universo*» (*Le bocche di Cattaro, Croazia segreta*, Roma, Harvard, Parigi, Roma, dal 12 aprile al 16 luglio 1969, *Nuove* 1968-1970):

«Era naturale che dedicassi alle Bocche di Cattaro pagine mie: per grazia di due persone, una carica d'anni e da oltre mezzo secolo defunta, l'altra che non supera oggi i cinque lustri e che stimola le mie recenti illusioni». [...].

La sovrapposizione della "vecchietta delle Bocche di Cattaro" e della "bellissima, giovane Dunja" non trova giustificazione solo nelle medesime origini croate, ma acquista un *surplus* di significato [proprio] nell'ambiguità del nome 'Dunja' che in croato indica la 'mela cotogna', in arabo invece l' 'universo'. Nell'esperienza memoriale del poeta vengono così ad affacciarsi il deserto

⁵¹ A. SACCONI, *L'ultima stagione*, cit., pp. 264-269.

favoloso dell'infanzia e quello desolante del *Taccuino del Vecchio*, racchiusi entrambi nel "velluto dello sguardo di Dunja".⁵²

E la pietra e il velluto dell'ultimo componimento sarebbero le figure incoative dell'intero verso. Tale canto-esposizione, se, da un lato, mostra la riflessione assai limitativa del naufragio lirico infrantosi nel 'blocco-pietra', dall'altro, spazializza la procedura compositiva-combinatoria, che dà testimonianza del duplice, implicito inverarsi nella lirica tutta della diade Luce-Tenebre, detta nel 'velluto'.

La diade sintagmatica Luce-Tenebra è esposta, quindi, in quella pietra-velluto: naufragio-deserto, patria-nomade, amore-carnale-amore-mistico, immagine degenerativa della speranza (*idola*)/immagine-generativa del canto gnoseologico *agape-eros*, nulla-oblio-niente (morte), nulla-tutto-oblio-memoria (vita), infinito-materia, finito dell'uomo-infinito di Dio, suono-disperante, grido-ultragrido recuperanti il sentimento del tempo dell'io e di Dio.

E *Dunja* diventa il corrispettivo definitivo della lezione lungo la *via tenebrarum* ungarettiana:

[...] al messaggio acheronteo dell'impietrito, all'impietrito, si contrappone lo sguardo di Dunja 'eterno presente e insieme imperativo, certezza e invocazione, consolazione [scrive Ossola] e ultimo anelito, della poesia' [...] l'ultimo verso del comporre si sigilla come un inno, e dall'inno *La Pietà* trae la tensione figurale: "Fulmina le mie povere emozioni,/ Liberami", e il senso del cammino: "E me ne vorrei andare/ E finalmente giungere,/ Pietà, dove si ascolta/ L'uomo che è solo con sé".⁵³

A dare risposta a tale ultima querelante rappresentazione franta è il superamento nella carne e nello spirito dell'*eros*, di quella *pietas* umanamente intesa, sulla scorta della lezione classica, di Petrarca e di Leopardi, e che in Ungaretti diventa mediante sant'Agostino e l'esempio

⁵² G. UNGARETTI, *Le Bocche di Cattaro*, in C. OSSOLA, F. CORVI, G. RADIN (a cura di), *Commento*, cit., p. 1143-1144.

⁵³ IDEM, *L'impietrito e il velluto*, in Ivi, p. 1149.

crisialogico anche *caritas*.

Quest'ultima includendo il sentimento della compassione del pio Enea, lo rivaluta-ripresenta nell'atto, appunto, della *pietas* cristiana, che il poeta elargisce a se stesso. In una corrispondenza nuova, ironico-iro-sa, ossia accomodante e tensiva assieme verso il suo canto. Mediante il sentimento della speranza-pietà, sentimento, quindi, incontrovertibilmente cristico: «Fulmineo torna presente pietà» (*L'impietrito e il velluto*, Roma, notte del 31 dicembre 1969 – mattina del 1° gennaio 1970, *Nuove* 1968-1970).

Se nel Nulla, il poeta, uomo di pena e di speranza, ha educato il verso a reagire al moto dell'esserci, alla fine, proprio non rinnegando l'intero asse lirico del canzoniere, naufraga cerebralmente e spiritualmente nell'unico modo in cui può e sa, salvandosi nell'itinerario nuovamente detto tra deserto e mare, Luce-Tenebra, Vuoto-Nulla e Tutto: ossia nel Silenzio:

Dunja annulla la memoria, l'amnesia e, di conseguenza, il tempo, la vecchiaia e la morte, concedendo al poeta di dubitare dell'ingovernabilità della sua ultima maga, generata da volubili, ma ben consapevoli, estri di una notte croata, di assoggettarne, non solo di subirne, i molteplici e mutevoli sortilegi. [...].

Tuttavia, il viaggio di Ungaretti non può interrompersi senza individuare, nello spazio di morte, un miraggio di salvezza. A fornirlo è il velluto [...] il velluto dello sguardo di Dunja, delegato a ribaltare nel salvifico distico posto a chiusura della poesia il funereo straniamento incominciato dal distico iniziale.⁵⁴

Ho scoperto le barche che molleggiano
Sole, e le osservo non so dove, solo.

Non accadrà le accosti anima viva.

Impalpabile dito di macigno
Ne mostra di nascosto al sorteggiato
Gli scabri messi emersi dall'abisso

⁵⁴ A. SACCONI, *L'ultima stagione*, cit., pp. 270-272.

La poesia-prex e il naufragio

Che recano, dondolo del vuoto,
Verso l'alambiccare
Del vecchissimo ossesso
La eco di strazio dello spento flutto
Durato appena un attimo
Sparito con le sue sinistre barche.

Mentre si avvicendavano
L'uno sull'altro addosso
I branchi annichiliti
Dei cavalloni del nitrire ignari,

Il velluto croato
Dello sguardo di Dunja,
Che sa come arretrarla di millenni,
Come assentarla, pietra
Dopo l'aggirarsi solito
Da uno smarrirsi all'altro,
Zingara in tenda di Asie,

Il velluto dello sguardo di Dunja
Fulmineo torna presente pietà
(*Ibidem*).

All'evocazione della parola rinnovata dall'*humilitas* dei sensi (educati lungo il cammino-poesia a pensarsi), in una struttura che riprende i moti fonico-stilistici della più coerente lezione metrica ungarettiana, il canzoniere si compie nella rinnovata prece dell'Inno. Il quale è l'*oratio* più alta e 'più fonda' assieme, ed in cui il grido «Oh rasserena questi figli» de *La Preghiera* (*La Preghiera*, 1928, *Inni*, *Sentimento del Tempo*, 1919-1935) espone la vibrante e necessaria dannazione della «cecità della carne» (*Dannazione* 1931, *Inni*, *Sentimento del Tempo* 1932).

Ed essa posta dal canto a considerarsi di continuo, e così sin dall'inizio dell'avventura poetica: «Questa carne molestata/ ha pure/ quando meno aspetta/ i fremiti dell'alba» (*Per non rammaricarsi d'essere nati*, Dolina dei pidocchi, 28 settembre 1916, *Abbozzi manoscritti editi post*

mortem, Abbozzi manoscritti editi post mortem, Nuove ritrovate),⁵⁵ espone nel naufragio («La frivola immortale/ vicenda/ d'un attimo/ di mondo/ coincisa/ nella mia vita/ di randagio// E ne nasce/ la parola/ illuminata/ che si chiama/ poesia», *Poesia, Abbozzi manoscritti editi post mortem, Nuove ritrovate*) il potente-suadente interrogativo: «Perché bramo Dio?» (*Dannazione*, Mariano il 29 giugno 1916, *Il Porto sepolto, L'Allegria* 1914-1919).

Facendo della poesia del Girovago («guizza uno spasimo felino d'ironie nel sangue che/ s'agghiaccia,/e si modula allontanandosi in un gesto va-/sto di notte calma», *Quaderno di guerra, pour mon grand frère Papini V..., l'11 giugno 1918, Abbozzi manoscritti editi post mortem, Nuove ritrovate*) il grido attualizzante, ironicamente iroso ed esposto perennemente dal «naufragio concedimi Signore/ di quel giovane giorno al primo grido» (*Pregiera, Prime*, Parigi-Milano 1919, *L'Allegria* 1914-1919).

⁵⁵ Per gli *Abbozzi manoscritti editi post mortem, Nuove ritrovate* si cita da G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, introduzione di C. Ossola, cit.