

ROSSANA APICELLA

Intorno ad una rilettura delle « Ultime » di Giuseppe Ungaretti

La riedizione italiana e la traduzione francese dell'« opera omnia » di Giuseppe Ungaretti, mi sembrano invitare ad una rilettura, non sappiamo se più smaliziata o appassionata, di quei primi « esercizi », nei quali possiamo oggi riconoscere il fondamento e la genesi di molta parte della nuova poesia italiana. Così delle liriche raccolte sotto il titolo insieme allusivo e misterioso de l'*Allegria*, « le più vecchie », come ebbe a definire lo stesso autore nella prefazione, che portano il sottotitolo di « Ultime » e la data « Milano 1914-1915 », possono rappresentare un notevole campo di indagine per chi voglia ricercare intorno alle origini della lirica italiana contemporanea nelle sue prime radici e nel suo momento forse più delicato e sconcertante.

E non è chi non veda, quanta straordinaria fatica si offrisse al nuovo poeta italiano: una fatica che poteva essere risolta soltanto da una esperienza che congiungesse una durissima ricerca tecnica ed una spregiudicata libertà interiore: tale fu questa prima « esperienza », nella quale riconosciamo, già disegnata, tutta la linea interiore della poesia di Giuseppe Ungaretti, ed il timbro di una incomunicabile singolarità.

Una lettura concreta delle « Ultime » mi sembra proporre con singolare immediatezza i problemi di codesta lirica nuova, che si presenta al pubblico con una « ipotesis » di straordinaria intensità:

*Tra fiore colto e l'altro donato
l'inesprimibile nulla.*

L'andamento della brevissima lirica si risolve dunque in una modulazione di antico epigramma: ch'è di tutte, la più preziosa, nell'impegno di concludere nella concisione in una « unica frase », l'intero ciclo di una situazione umana e il risolversi di un intero movimento lirico.

All'epigramma, a questo frutto estremo dell'esperienza classica, la poesia di Ungaretti sembra inclinare fino dai suoi primi esercizi, che in questo modo non vorremmo più giudicati « nudi e scabri », ma piuttosto scaturiti da una civilissima tradizione tecnico-stilistica, forse assorbita inconsciamente, ma spesso manifestata da sensibili indicazioni.

Il « tema » di questa prima esperienza è dunque alluso dalla lirica iniziale, che, ad una lettura impegnata, può rivelare aspetti di notevole interesse: il primo, che il brevissimo « discorso lirico » è spaziato da una pausa di straordinaria ampiezza e gravità, uno « spazio bianco », nel quale è inconsciamente anticipata e prevista la meraviglia di quell'« inesprimibile nulla », che ancor oggi ci sconcerta nell'infinito gioco dei suoi possibili significati.

La lirica pare dunque costruita in funzione di quella pausa, di quello « spazio vuoto » nel quale più forse che nell'istesso vocabolo « nulla », mi sembra profilarsi una allusione a quel « rien » mallarmeiano, che appare, per così dire esplicitamente citato alla fine del secondo verso.

(Ma si noti che il « rien » del poeta francese, nella traduzione italiana acquista ben diverse e forse meno tragiche vibrazioni, perdendo il suono ampio e cupo della terminazione in nasale, ed esaltandosi invece in un gioco ascendente di vocali chiare e di liquide).

Il « nulla » sarà dunque il pretesto fondamentale della nuova poesia: e sarà bene, a questo proposito, tentare una chiarificazione che eviti, una volta per tutte, l'ambiguità di un discorso timoroso ed artefatto.

Di codesto « nulla », al quale allude la « dedica » dell'*Allegria*, si potrebbero giudicare molte diverse opinioni, non ultima quella di una anticipazione di esistenzialismo o persistenza di un nichilismo Leopardiano: ed il vocabolo « nulla », inteso nel suo significato letterale, potrebbe in realtà trarre in inganno intorno a questo argomento, e suggerire strade di interpretazione estetico-dottrinali oltremodo seducenti al nostro esasperato psicologismo.

Mi pare invece di intendere che codesto « nulla » non contenga nessun « manifesto » filosofico, più o meno scopertamente esistenzialistico, ma solo il principio di una « ars poetica » di straordinaria gravità: « ars poetica » che si propone di evocare nel lettore (o meglio direi: nell'ascoltatore) il segreto di quell'« inesprimibile nulla » che nessun vocabolo può definire, ma che si affida al silenzio come suo tramite unico ed insostituibile, e nel silenzio cerca i modi del suo linguaggio, e concentra in ogni pausa la sua intensità, nel tentativo di esprimere e comunicare in qualche modo l'« indicibile » di ogni sensazione e sentimento.

Al silenzio è dunque affidato, in questo primo tempo, il linguaggio dell'« inesprimibile »: mi sembrano nascere da questo punto, le grandi scansioni di codesta lirica, gli spazi bianchi accortamente meditati che dilatano a significazioni di cosmico stupore le impressioni della conoscenza quotidiana.

Ecco il gioco attentissimo delle pause esaltare con straordinaria efficacia l'immagine di un *Levante* ossessivo e tedioso, e suggerire la sensazione di un tempo che si dipana in noia rassegnata, dal crepuscolo alla piena notte: se infatti dopo la seconda strofa

il mare è cenerino

colore di un tiepido crepuscolo, l'ultima è dominata dal sopraggiungere sbalordito del sonno:

*Confusa acqua
come il chiasso di poppa che odo
dentro l'ombra
del
sonno.*

Poesia, codesta, che sembra tutta scaturita da sensazioni fisiche suono colore sonno tedio, ma già espertissime di evocazioni immediate, di silenti sapienti, e già quasi preoccupante per un sospetto di tecnicismo, là dove la sensazione musicale si traduce in un attento e scoperto gioco di onomatopea :

*Picchi di tacchi picchi di mani
ed il clarino ghirighori striduli...,*

dove il secondo verso si impreziosisce in quella clausola sdrucchiola (« striduli ») di bellissimo effetto fonetico, che sembra alludere al crescendo inesperto ed esasperante nel suono nella calura.

Potremmo d'altra parte notare che se in questa prima esperienza « l'immagine allusiva » della politica mallarmeiana è scopertamente presente, d'altra parte potremmo, per altri e più misteriosi tramiti, ritrovare i « poemi » puramente fisici visivi ed auditivi, ai quali alludeva il Pascoli in quel suo singolare « manifesto » dei versi di Romagna : i « poemi » « mirabili a sognare », che scaturiscono dall'abbandono alle forze dell'istinto, là dove all'uomo è concesso toccare una sorta di conoscenza dionisiaca ed illuminante, e le « analogie » si dispiegano quasi per un richiamo di magia naturale, nell'accostamento degli oggetti nel gorgo del divenire e del generare...

Ma nella prima esperienza di Ungaretti, l'« elemento dionisiaco » del simbolismo francese così come del paganesimo pascoliano, sembra talvolta risolto in una « unità tonale » di singolare robustezza.

Ecco l'alba grigia del *Tedio*, dove all'impazienza del primo verso

Anche questa notte passerà

segue un ampia pausa, e subito dopo, il tema della melanconia urbana e mattutina :

*Questa solitudine in giro
titubante ombra dei fili tranviari
sull'umido asfalto.*

Dove l'andamento descrittivo pare superato dal bellissimo tema della « titubante ombra », già tutto ungarettiano, per quel prestare favolosa vita di poesia e di umana partecipazione alle cose inanimate.

Ma la conclusione :

*guardo le teste dei brumisti
nel mezzo sonno
tentennare*

è assai pericolosa nella sua duplice possibilità di interpretazione: ché potrebbe a prima vista apparire realistica (se non addirittura « sociale ») se la collocazione dell'ultimo verbo, così isolato nel suo silenzio, non ci avvertisse di una straordinaria preziosità fonetica, intesa puramente ad « alludere » con la meditata pesantezza delle sue « sillabe lunghe ».

Il tema della lirica è tuttavia unitario, né si sviluppa, come nel *Levante*, in un progresso di tempo o in una sconcertante varietà di sensazioni, ma si circoscrive nell'esattezza di uno spunto e nella puntuale « impressione » di un momento. Il « frammento » della sensazione, il suo divenire scattante ed illogico, il trapasso dalla sollecitazione cromatica a quella musicale, si riflettono invece nella ricerca di strutture per così dire « disarticolate », come nella bellissima *Nasce forse*, che si conclude in un andamento di favola mitica e remota.

*Ascolto il canto delle sirene
del lago dov'era la città,*

o meglio nel *Ricordo d'Africa*

*il sole rapisce la città
non si vede più
neanche le tombe resistono molto.*

E' qui evidente che ogni « periodo lirico » si esaurisce nell'orbita di un solo verso, e che solo il silenzio (ampio e metafisico come le ombre che definiscono i « paesaggi » del primo De Chirico) può congiungere i diversi momenti della « memoria », che interpretiamo scandita nelle diverse fasi di una allucinazione solare.

Ancora la sensazione cromatica si esprime nel *Tappeto* con scattante intensità: i due momenti distinti della visione, l'impressione generale e confusa dei colori, la sorpresa del colore « solo » percepito improvvisamente come « isolato », sono espressi nello stesso andamento delle due parti che compongono la brevissima lirica.

La prima è infatti tutta « costruita » sulla morbida ampiezza dei suoi verbi:

ogni colore si espande e si adagia,

mentre la seconda si risolve nella brevità di un solo verso, che sembra « definire » e quasi delineare la sorpresa immediatezza della sensazione:

per essere più solo se lo guardi.

Codesta poesia ci si presenta dunque, fino dalle sue prime origini, tormentata da un desiderio di perfezione tecnica, che non esclude né trascura le seduzioni di una esperienza fonetica portata alle sue conseguenze estreme.

Ogni parola appare qui collocata con esattissimo studio, ogni pausa scandita con straordinaria attenzione: e stupisce come tutta questa ricerca abbia in qualche modo meritato il nome di « primordiale », o talvolta di « nuda e scabra », quando ad una più attenta rilettura si può invece intuire una genesi di civilissima e pensosa meditazione.

Nulla appare, in codesta lirica, affidato al caso o all'impeto: nessun invasamento dionisiaco scatena la saggissima follia di codeste pause e disarticolazioni, ma solo un impegno severo, scontato con solerte lucidità, anche quando le immagini si susseguono ed inseguono con tanto stringatezza, da alludere, quasi, ad una oscurità pindarica e surrealistica.

Un inatteso limite di preoccupazione, lo spavento occulto di una « servitù di parole », appare d'altra parte anche nel ciclo di codesta felicissima ricerca, quando il poeta intuisce improvvisamente che la sua ricerca può essere contaminata dalle seduzioni di un sottile intellettualismo.

Nella *Agonia* troviamo già anticipato il notissimo spunto della « Pietà », lo spavento dell'« homo humanus », che intuisce al fondo della sua ambiziosa conquista poetica, il pericolo di un arido tecnicismo, le insidie di un virtuosismo elaborato e compiaciuto.

La preoccupazione stilistica potrà divenire, in alcune « confessioni » del *Sentimento del tempo*, esasperazione etica scontata con la passione di un mistico medioevale che avverte, nel suo desiderio di totalità espressiva, la trama di una tentazione diabolica, il sospetto di una « hybris » destinata ad una pena di aridità e solitudine:

*Ho popolato di nomi il silenzio
Ho fatto a pezzi mente e cuore
Per cadere in servitù di parole?*

Nella *Agonia* codesto tema è alluso, come cercheremo di dimostrare, nel secondo e conclusivo momento della lirica.

Il primo sembra invece svilupparsi secondo un modulo già classico e tradizionale, l'incubo dell'esistenza soffocata e costretta, il desiderio della fuga della banalità quotidiana, l'ansia di un approdo magari estremo, all'infinita libertà della natura, esemplificati ed espressi in un riferimento « ornitologico », per usare un vocabolo caro ad Ungaretti:

*Morire come le allodole assetate
sul miraggio
O come la quaglia
passato il mare
nei primi cespugli
perché di volare
non ha più voglia.*

L'« approdo di libertà », seppure intenerito da una melanconica di morte, sembra in qualche modo richiamare la celebre « evasione » di Mallarmé.

*Fuir! là-bas fuir! je sens que des oiseaux sont ivres
d'être parmi l'écume inconnue et les cieux!*

e fosse, più direttamente, il sognante tramonto del vecchissimo Alcmane:

*Non più, fanciulle del canto soave e della voce sacra
I piedi possono sorreggermi; fossi io, fossi io cerilo
Che vola sul fiore dell'onda insieme con le alcioni
Avendo il cuore sereno, divino oscuro uccello.*

L'« entrata » della lirica sembra dunque ricollegarsi a dotti e nobili precedenti: ma la conclusione è inattesa e misteriosa, pur nella semplicità di un apparente « tutto espresso » di quasi ovvia discorsività:

*Ma non vivere di lamento
come un cardellino accecato.*

Il problema può sorgere qualora si intraprenda a definire concretamente che cosa nasconda quel « vivere di lamento »: fosse una tentazione di « pianto » pascoliano?

Crediamo di poter affermare che il « vivere di lamento » nasconda una più profonda e sottile disperazione: lo spavento di un destino che rischia di risolversi totalmente in parola, così come il « cardellino accecato » non può esprimere la sua vitalità che nel canto, il « lamento » che consola i suoi giorni oscuri.

A codesto destino, alla mallarmeiana inquietudine della « pagina totale » che attinge di quando in quando alla disperazione e perfezione della « pagina bianca », Ungaretti sembra dunque opporre, fino dalla sua prima esperienza poetica, una vitalità di concretezza umana, un limite di equilibrio nel quale riconosciamo la più schietta impronta di una vitalità latina e mediterranea.

Il « vivere di lamento », seppure perfettissimo di conquiste lessicali ed accordi fonetici, non è esauriente a codesta poesia, che si ritroverà più tardi, umanissima e tormentata nel dialogo vivo con la morte e con la guerra, riconquistando nel « travaglio » il suo volume e la sua dimensione.

Il piacere del frammento prezioso riaffiora più tardi nella *Notte di maggio*: un piacere che vorrei definire « alessandrino », per un gusto di immagine gradevole, di fantasia docile ed abbandonata, che si definiscono nell'orbita di una brevissima modulazione:

*Il cielo pone in capo
ai minareti
ghirlande di lumini.*

Ma nella lirica seguente, la preziosità dell'epigramma (o la sottigliezza mallarmeiana dell'« éventail »?) si articola in una architettura più solida e concreta, e risolve una sua bellissima struttura nel « blocco » di cinque versi non interrotti da alcuna compiacenza di silenzio:

*Un occhio di stelle
che spia da quello stagno
e filtra la sua benedizione ghiacciata
su quest'acquario
di sonnambula noia.*

Il rifiuto della pausa che divide verso da verso, la ricerca di una « unità » sintattica e lirica, affiora dunque fino dalle primissime pagine di Ungaretti come una esigenza ancora oscura ma già pressante e problematica: sfuggire alla fragile allusività del silenzio, alla fascinosa imprecisione della pausa, al gioco delirante delle « possibilità » inesprimibili...

E' forse possibile intuire in codesto primo « esperimento » il presagio di talune pagine del *Dolore*, che si coloriranno, nella *Terra promessa*, di seduzioni barocche, fino a risolvere la primitiva « essenzialità » delle « folgorazioni » giovanili in una ampiezza complessa ed articolata?

Nel *Chiaroscuro* è invece possibile trovare una struttura simile a quella già esaminata nel *Levante*: la distinzione dei vari « momenti » è scandita da ampie pause, che dividono le fasi di una lunga ed insonne nottata.

Ma il tema è diversissimo, è nuova l'ossessività di un tempo inquieto di attesa e di apparizioni:

*Spazio nero infinito calato
di questo balcone
al cimitero
Mi è venuto a ritrovare
il mio compagno arabo
che s'è ucciso l'altra sera.*

Appare qui per la prima volta il « compagno arabo » Mohamed Sceab, « suicida, perché non aveva più patria », simbolo forse ed immagine di una generazione inquieta, incapace di risolversi nel ritmo quotidiano delle cose, e smaniosa di raggiungimenti assoluti...

Ma al di fuori di ogni considerazione storica o biografica, è evidente che il « colloquio con Mohamed » rappresenta una esperienza del tutto nuova nella poesia delle « Ultime »: egli è infatti il primo personaggio con un volto, seppur rarefatto ed impallidito dalla morte, che conosciamo in codesta poesia tutta risolta in illuminazioni fantastiche e in delicati deliri psicologici.

Il « compagno arabo » rappresenta dunque il primo « incontro di umanità » nel monologo della lirica Ungarettiana, perché nemmeno il « giovane solo » del

Levante può essere considerato un personaggio, così « bloccato » in una immagine isolata ed inconoscibile, simile a quelle figure « senza volto » che i pittori del tardo seicento erano soliti rappresentare nei loro paesaggi di foreste e di fiumi.

Il suicida Mohamed si affaccia invece a codesta poesia con l'attualità di una presenza intenerita e paurosa, suggerendo l'improvvisa sincerità di un « sentimento » riscoperto e ritrovato.

Così la mallarmeiana disperazione di un destino poetico che rifiuta ogni sorta di abbandoni emotivi e sentimentali, sembra qui superata dall'incontro con l'amico morto, narrato con una cadenza insolitamente discorsiva, nella quale potremmo forse ritrovare la remota intuizione di alcuni « movimenti » cari al recentissimo Ungaretti.

La riscoperta dei valori effettivi e sentimentali sembra in qualche modo riconfermata dalla brevissima *Casa mia*:

*Scoperta
dopo tanto
d'un amore*

dove il tema è scopertamente autobiografico, e scopertissimamente emotivo il « contenuto », nel quale potremmo forse leggere la storia di un moderno ed irrequieto « figliol prodigo ».

Ma la seconda parte :

*Credevo di averlo sparpagliato
per il mondo,*

può rappresentare, ad una attenta rilettura, una qualche perplessità rispetto alla interpretazione iniziale, tanto la lirica ci appare « costruita » in funzione di quel participio, « sparpagliato », collocato con scoperta astuzia, che dilata il penultimo verso ad una inattesa lunghezza.

Mi par dunque di ritrovare anche qui la sagacia e lo studio di una ricerca tecnica, piuttosto che il calore umano, l'intensità dolorante del colloquio con il suicida, che sembra anticipare l'« incontro di guerra » con il « compagno massacrato » della veglia sul Carso, consolata da meravigliose rivelazioni.

Una lirica di inusitata lunghezza conclude la raccolta: ma si potrebbe subito discutere se veramente *Popolo* appartenga al cielo di codesta prima esperienza, o non prelude già scopertamente all'intensità del *Sentimento del tempo*, o magari, all'inquietante ricerca del grandioso che innerva tanta parte della *Terra Promessa*.

Il tema della lirica può apparire « sconcertante » ad una indagine che tenga con conto non solo dei valori estetici, ma di quando in quando rivolga la sua attenzione alle « situazioni storiche » e ai dati cronologici.

Il tema di *Popolo* è già indicato dall'istesso titolo, e potrebbe essere grossolanamente riassunto come « il canto che un poeta rivolge al popolo che lo ha generato, del quale egli si riconosce figlio ed interprete, e al quale gli si sente profondamente legato da vincoli di tradizione e di sangue ».

Così, in forma piattamente « didascalica », potrebbe essere interpretato lo spunto di codesta lirica, talvolta oscurissima nel significato letterale, ma stupendamente violenta nella catena delle immagini che si incalzano e susseguono ed intrecciano con una energia sconosciuta alle tenui perfezioni del « frammento »: ci troviamo insomma, di fronte al primo tentativo di « poesia civile » di nuovissimo timbro, nella quale potremmo riconoscere l'archetipo di un « genere » destinato dai tempi ad eroica e tragica fioritura.

Di fronte al sorgere di questa nuova esigenza, insieme civile e corale, che si presenta quasi congenita alla « linea monodica » del primo ermetismo, potremmo prospettare una osservazione fondamentale.

La nascita di una « poesia civile » che rampolla, per così dire, dalle radici stesse dell'ermetismo, può apparire in un primo momento un fatto non solo strano, ma addirittura misterioso e contraddittorio, tanto definitiva ed ostinata si propone la polemica del tempo, che oppone la raffinata purezza del nuovo linguaggio poetico, alla magnificenza carducciana e dannunziana, all'enfasi liberty dei monumenti e delle celebrazioni risorgimentali, da farci ritenere che la prima fase della nuova esperienza dovesse rifiutare per principio le « impurità » e le probabili declamazioni di codesto genere, come estraneo ad ogni « linea » di meditato e raffinato decoro.

Un secondo pretesto, di natura più sottilmente psicologica, sembrava indurre i nuovi poeti al rifiuto della poesia civile: il pretesto di una ribellione antisociale, che serpeggiava singolarmente nell'inquietudine di quella generazione, esprimendosi talvolta nell'ardore di una polemica aggressiva, talaltra in una « solitudine » esasperata e dolorosa.

Una apertura di colloquio sembrava dunque impossibile a codesta tenacia di assenze e di distacchi, come fu in qualche modo accennato a proposito del dialogo notturno con l'ombra dell'amico suicida, e soprattutto una apertura di colloquio che si rivolgesse non più al « chepos » degli iniziati, ma si dilatasse all'intera « Patria »:

*O Patria ogni tua età
s'è desta nel mio sangue.*

Poesia dunque straordinariamente densa di problemi, come quella che si propone, forse troppo precocemente, molti « miraggi » di ambiziosa inquietudine.

Ma per quanto ci ha dato oggi di intendere, appare già evidente che la nuova poesia civile rifiuta con estremo rigore tutte le possibili influenze carducciane e dannunzievole, che l'enfasi propria di questo genere tende a tradursi nelle grandiosità di una tumultuante « fantasia di paesaggi ».

Ancora una volta, l'esperienza ermetica, e soprattutto l'esperienza di Ungaretti, sembrano distaccarsi nettamente dalla contemporanea « situazione italiana » della poesia, per riallacciarsi a lontane fonti di ispirazione classica, quasi per un istinto di ripetizioni ancestrali.

Così la commossa esaltazione della « Patria », non conserva qui nessuna reminiscenza del vicino Risorgimento, ma sembra piuttosto ripetere alcuni « movimenti »

della poesia civile fiorita nella Grecia classica ad opera dei lirici corali, e perpetuata in alcuni spunti « politici » e patriottici della tragedia..

A codesta antichissima poesia, la lirica Ungarettiana sembra attingere con certezza soprattutto nelle audacie delle analogie fantastiche, che collegano le diverse immagini al di là di ogni esigenza realisticamente « logica » : questa « lirica civile » trascende ogni aspetto didattico o didascalico, ogni reminiscenza storica, per rinascere interamente nel mito, nelle regioni di quella « memoria » segreta, dove ogni uomo può leggere la vicenda del suo sangue, e della sua gente.

La « storia » in quanto cronaca di fatti e di biografia di « clarissimi viri », è dunque assente da questa nuova poesia civile, che rifiuta con eguale rigore le tentazioni dell'« epillio » o dell'aneddoto plutarchesco, come le seduzioni di una oratoria amorosamente enfatica : qui la « canzone alla Patria » impara i modi della poesia nuova, e risolve ogni suo possibile turgore nell'incalzare delle trasfigurazioni liriche, nel « mito » dei paesaggi che il « nomade d'amore » figlio di emigranti, sembra ricavare più dai favolosi racconti ascoltati nell'infanzia che da una prosastica certezza di « ricordi reali ».

Per quanto riguarda poi la novità psicologica di codesta lirica, il fatto singolare che un poeta della nuova scuola intraprenda a celebrare un tema di tanto corale emotività, la spiegazione più adeguata e conclusiva può esserci suggerita soltanto dalla « linea interiore » che guida l'intera esperienza di questo nostro poeta.

Una esperienza che non può concludersi nell'orbita di una assoluta ricerca formale, ma tende a superarla e trascenderla per l'assidua violenza della fantasia, per Purgare di una realtà emotiva, che attinge dal « sangue » i modi della sua aggressività e dei suoi abbandoni...

Non possiamo, nè potremo mai, esaminare la poesia di Giuseppe Ungaretti nel cerchio di una esatta analisi formale, che tenda ad indagare la magica e matematica « alchimie du verbe » con qualche presunzione di scientifica esattezza : la poesia di Ungaretti sembra scartare fino dai suoi primi esperimenti, questa possibilità di critica cartesiana, alludendo, nell'accenno a spregiudicati spunti di impurità, alla sua esigenza di inquietudine e al suo impeto di « humanitas » integrale.