

*il cuore la spina della vita.  
Questa terra toscana brulla e tersa  
dove corre il pensiero di chi resta  
o cresciuto da lei se ne allontana.*

*Tutti i miei più che quarant'anni sciamano  
fuori del loro nido d'ape. Cercano  
qui più che altrove il loro cibo, chiedono  
di noi, di voi murati nella crosta  
di questo corpo luminoso. E seguita,  
seguita a pullulare morte e vita  
tenera e ostile, chiara e inconnoscibile.*

*Tanto afferra l'occhio da questa torre di vedetta.*

#### DI NOTTE, UN PAESE

*Il bambino più lieto del crocchio, quello  
che se ne stacca ad ali tese e stride,  
ebbro, torno torno alla piazza del borgo...  
Saranno sì e no quattro persone che s'avvedono della sua letizia.  
Parlano giù nel buio. Parlano nelle vie, nelle rivendite.  
Seguono sotto la lanterna un lungo ragionamento che non fa una grinza.*

*È la storia, la storia millenaria  
di gioie e di tribolazioni, fonda  
quanto è fondo lo sgocciolio e il rimbalzo  
dei secoli nei secoli, che usa  
parole, di continuo le corrompe  
e le rinnova da corrotte sante  
sulle labbra di non importa chi,  
fossi anche io che segno queste note  
trattenendo il respiro, ad ora tarda.*

# INTRODUZIONE SINOTTICA ALLA POESIA DI UNGARETTI

di

Piero Bigongiari

La poesia di Ungaretti è in Italia la spina dorsale del Novecento. Le sei tappe, le sei lente e veloci tappe di questo lungo discorso, da *L'allegria* (in cui confluirono nel 1931 *Il porto sepolto* del '16 e *l'Allegria di naufragi* del '19) a *Sentimento del tempo* del '33, a *Il dolore* del '47, a *La Terra promessa* del '50, a *Un grido e paesaggi* del '52, fino a questo recentissimo *Taccuino del vecchio*, del '60, hanno inventato, in un continuo rinnovarsi di forme e di esigenze, il valore dell'armonizzare segreto, quel senso di sorgiva a cui può giungere la passione quando essa non si dimentica che per porsi come passione della verità deve anzitutto accettarsi come termine nudo e se mai antitetico rapporto di allegria e di dolore, quasi, si direbbe, la loro stessa incarnazione elementare. Nessun poeta nostro dopo Leopardi aveva avvertito tanto a fondo la possibilità stessa di allegria che è insita naturalmente nell'atto poetico e l'aveva sviluppata, nelle diversioni tematiche, con tanto segreta unità. La musica interna delle figure, e quel loro tramandarsi di compiti e di pensieri appena avvertiti, e subito vivi subito cocenti, è fatta di questo sostanziale trascorrere, tutto sentito, di una siffatta allegria inventiva: che potrebbe definirsi, di contro al pianto crepuscolare, l'energia stessa del loro prender coscienza del proprio esistere e, nel pensiero, del proprio agire. Il pianto « che non si vede » di questo poeta è il pianto di Adamo, sì, ma anche subito prosciugato dalla sua situazione esistenziale totalmente accettata. La parola

ungarettiana si pose subito come assolutamente novatrice tra i fermenti, novissimi, che la prima guerra mondiale e l'anteguerra fiorentino e vociano avevano liberato nella cultura italiana. E la violenta carica semantica è sottolineata dalla scansione che pare voler suggerire la concretezza stessa della cosa significata, a cui nella sua lentezza sillabica si è accostata fino a confondervisi, cioè fino a persuaderla a scendere nella memoria umana come una presenza che legghi l'uomo, l'uomo storico di oggi, alla sua « vita Iniziale », al primo giorno della creazione, quando le cose fulmineamente cominciarono a esistere, e l'uomo cominciò a sentire inscindibile il suo destino da quello integrale della creazione. Questa poesia ha congiunto l'uomo sradicato alla sua origine, sì che anche il mondo di oggi è visto con una freschezza nuova: nel peccato, e nel male, è un'innocenza macchiata; le cose vivono prima del loro esilio utilitario, ritrovano la loro destinazione appunto in questa loro originaria convergenza. Nei frammenti delle parole spezzate, slogate foneticamente dal futurismo, e in ogni frammento, Ungaretti ha immesso un momento dell'anima, dell'erratica anima di chi in nessuna parte della terra si può accasare: che dunque, spezzata, per fasi si ritrova e si ricompone nel sentire queste parole far parte, a poco a poco, di un tutto: ma anche fulmineamente, appena pronunciate. Un modo di pronuncia, è stato detto; un modo, meglio si dovrebbe dire, di credere all'inscindibilità tra il significato e il significante, se quello che li unisce è l'allegria di un significato nascente, o la coscienza e il dolore, percorsi in un attimo, della loro riconosciuta distanza. È *conscentia sui* questo attimo di sospensione, questa reimmersione della parola nel suo infinito semantico; coscienza, ch'è rimorso e allegria, che il linguaggio non è un altro mondo, ma l'unico in cui l'uomo si trova a vivere e ad agire come se egli fosse insieme il primo e l'ultimo uomo sulla terra. Non dunque ripetizione dell'universo in una sua immagine, e comunque non ripetizione simbolica, ma messa in moto dell'universo in quello che esso ha di più segretamente costitutivo: questa totalità della vita, compreso il rimorso nell'allegria.

Nella parola scavata nella sua vita « come un abisso » il poeta risale l'abisso del tempo, ne riode l'antico stormire, verso uno « spazio » che è l'*Isola* magari di *Sentimento del tempo*, Sporade mitica di questa sua ricerca del

paradiso perduto, ma che è soprattutto l'anima primigenia nel respiro della sua entità naturale. Anzi il caos si fa cosmo in questa partecipazione umana all'avvento della creazione, della sua continua creazione. La memoria di questo poeta altro non è che il ricostituirsi, sentito dentro e attraverso il linguaggio, di questo corpo universale. Se è, sì, memoria di un'innocenza perduta, è anche barlume di un'innocenza possibile come piena coscienza. Questa non è una poesia che nega la storia, se anzi intende riqualificarla, attraverso la vena responsabile della memoria, fino a un esito a cui l'uomo contribuisca ogni volta come il primo uomo sulla terra: con tutta la carica rinnovata della creazione nella creatura che appunto si sente necessaria nell'avvertire il primo transito di quell'energia, vicaria della sua forza che solo attraverso l'uomo, « docile fibra », raggiunge ogni più riposto « possibile » dell'universo. Ed ecco dove l'uomo si identifica col proprio linguaggio, se nel linguaggio è lo stesso « delirante fermento » dell'anima che solo nel dire, e nel dirsi, inventa la propria unità.

Dunque: « Quando trovo In questo mio silenzio Una parola Scavata è nella mia vita Come un abisso » si accomiatava *Il porto sepolto* nel '16. È, aperto, l'abisso della coscienza semantica. E in tale abisso — è la radice « cosmica » del poeta girovago, sradicato — si ripercuote il « grido » al cui diapason arriva dal « silenzio » iniziale, per tutti i gradi, la parola ungarrettiana: grido che esplora, e insieme riempie, tale abisso biologico, tale radice che, così riempita, ha la consistenza portante della « docile fibra ». Abisso tanto verticale, cioè storico, dunque quanto orizzontale, cioè spaziale. « In nessuna Parte Di terra Mi posso Accasare » è così scandito proprio a verificare, nella presa impossibile, e insieme nell'intrattenersi in questa sillabata impossibilità, il senso abissale di questa geografia negativa. È l'avvertenza spaventata dell'infinito: quell'uscire da sé con un senso, allegro e sofferente, di caduta e di espansione, di dilatazione insomma fino al naufragio nello spazio di un universo che lo ubriaca. Ma a questo il poeta arriva dopo che ha resistito nei suoi minimi termini esistenziali, che sono anche i suoi massimi termini sacrali; si pensi a *Veglia* in cui il vedersi accanto alle spire della morte distruttrice lo attacca tanto più alla vita: egli riversa tale flusso interrotto di vita, tale ira e disperazione, come per contraccolpo, tanto più,

nel proprio « amore »: a partire, sempre, da quel « silenzio » iniziale, verso il « grido ». Ma si veda *La notte bella*: « Ora mordo Come un bambino la mammella Lo spazio // Ora son ubriaco D'universo »: che è un sentimento dello spazio per immedesimazione in questo spazio che si dilata fino alle sue stesse conseguenze ontologiche: fino alle cose in sé come, per esempio, a « le stelle » della stessa *Notte bella*: cioè fino a divenire linguaggio. Sì che si può già concludere preliminarmente che l'accanita semanticità iniziale di Ungaretti (questo scendere agli inizi) viene a risolversi in riconoscimento di tale iniziale, e continua, espansività del momento primo. Le cose, le immagini ungarettiane non sono che i gradi di tale scala ontologica. Quanto più il poeta scende, e si ritrae, in tale universalità raccolta nell'attimo, tanto più tale attimo si dimostra in espansione incontenibile: le cose sono i gradi, ripeto, di questa universale, e riconosciuta, espansività, cioè il momento, che ha un nome, di questo scoppio creativo. Ed ecco, qui, insieme al desiderio inaspettato di innocenza (quello scendere...), manifestarsi coevo un senso drammatico di dannazione: quell'esplosione, quel risalire, quell'allontanarsi continuo da tale pur tentato stato iniziale.

Si può dire che *L'allegria* è, rapportata al *Sentimento del tempo*, un vero e proprio tentativo di sentimento dello spazio: esiste, sì, anche questo rapporto dialettico, tra i due momenti ungarettiani; ma si precisi intanto che, come questa poesia non arriva senza lottare — anche con se stessa e le proprie tentazioni, pur nella felicità dell'impeto — alle proprie conquiste, così un tal sentimento dello spazio (quel sentimento entro cui il « girovago » cerca il « paese Innocente »: lo spazio è la manifestazione, rispetto alla creatura che vi si abbandona, dell'infinito, anzi è l'infinito stesso che preme sulla coscienza, meglio, che cerca di farsi coscienza) non può darsi senza un preliminare tentativo di abolizione dello stesso termine di quel sentire in formazione, in quella continua tentazione di annichilamento che in Ungaretti altro non è che desiderio continuo di sensi originari, di sentimenti primi, anzi del risvegliarsi incantevole del sentire stesso. Nascita, dunque, o morte implica questa fusione della creatura con la creazione? Si direbbe che quello che la tiene distante dal precipitare nell'uno o nell'altro dei due estremi è proprio quello stato di coscienza continuo e immediato che d'altronde mette quegli estremi

in un rapporto reciproco altrettanto continuo e immediato. Quello che se ne può arguire è il senso di stupore orfico che il poeta trae dal sorprendere questo farsi del mondo, mentre se ne sente non solo testimone ma partecipe. Diceva *L'affricano a Parigi* (*Allegria di naufragi*, Vallecchi 1919): « In questa città lo spazio è finito e le strade sembrano interminabili »: è il luogo dove il girovago non può mettere fine al suo vagare, dove anzi scopre che le « strade » sono « interminabili » mentre « lo spazio è finito »: lo spazio, il deserto, il mare, l'innocenza. E il motivo diverrà successivamente: « Lo spazio è ora finito; qui non ci sono che strade; qui non si teme la morte, ma l'avvenire » (Preda 1931), intanto legandosi lo spazio al tempo, ed essendo la morte rispetto all'avvenire abolito la sua stessa eternità; e « Lo spazio è finito. / Qui non ci sono che strade. / Qui non si teme la morte, ma l'avvenire » (Novissima 1936), dove, nella scansione, viene intanto a isolarsi perentoria dal racconto l'invenzione nei suoi termini convinti; per infine concludere, mentre il *poème en prose* s'impolpa del clima del *Sentimento del tempo*, e anche successivo, entro cui il suo variare instabile l'ha intanto portato: « Lo spazio è finito. / ..... / Non saprebbe più mettergli paura, snaturato, la morte, ma senza scampo scelto a preda dall'assiduo terrore del futuro, tornerà sempre a lusingarsi di potersi conciliare l'eterno se a furia di noiosi scrupoli un giorno indovinata nel brevissimo soffio la grazia fortuita d'un istante raro, vagheggi che in mente gliene possa a volte restare un qualche emblema non offensivo » (Mondadori 1942). Che cosa è successo? Si è anzitutto bloccato in un estremo, senza più, il sentimento dell'abolizione dello spazio: « Lo spazio è finito », che era il polo negativo necessario al funzionamento, in accordo e in discordia reciproci, del polo positivo, cioè di quel vero e proprio sentimento dello spazio postulato dall'*Allegria*. La dialettica « abolizione totale — sentimento possibile » è instaurata in modo fondamentale, vincendo la prima tentazione impressionistica, il primo spunto descrittivo. E intanto il poeta riflette su quella mancata paura della morte (« snaturato », egli commenta), e spiega in che consiste la lusinga di quel conciliarsi l'eterno che avrebbe dovuto sostituire il mancato, non affrontato, temuto avvenire: è, in ultima istanza, « un qualche emblema non offensivo » che può, in ipotesi, restare nella mente, « indovinata nel brevissimo soffio la grazia fortuita

d'un istante raro ». Con tale « emblema » siamo già nel clima del *Sentimento del tempo*, laddove esso scioglie gli ormezzi immaginativi verso una futura Terra promessa. Ma concludeva *L'affricano a Parigi*, e la conclusione rimane valida: « Dopo tutto si tende al caos. | *Ab! Vivre libre ou mourir* ». In quel clima dei *Finali di commedia*, di cui *L'affricano* è il primo, non per nulla dedicati a Vincenzo Cardarelli, che per primo in Italia — prima assai di Montale, che l'avrebbe poi trasferita in musica sorda ma cocente d'*opéra cosmique* — ha riportato i *désastres* in *dramas solaires*, quello che conta è, notata nella smorfia da « finale » quella conclamata fedeltà alla libertà anche a costo della morte, sottolineare invece quel tendere al caos. Qui il è vero motore che l'abolizione dello spazio mette in moto: e il caos è lo stato primigenio che il poeta sente di dover affrontare, magari anche ricreandolo a ritroso, per, di lì, partire davvero. Allora si comprende tutto il valore, retrospettivo, nello stesso componimento, di quell'« esultanza dei mari inabissati nei cieli ». Il poeta, lasciata Alessandria d'Egitto, venuto a Parigi, comincia a tessere il bozzolo della « reminiscenza » originaria, orfica, proprio perché si è tagliato i ponti alle spalle, e la « terra opaca » e la « fuligine feroce » di Parigi creano le condizioni per la nuova nascita: dal caos il poeta mira al cosmo proprio perché non è più suo il caos né è ancora suo il cosmo. L'emblema vi balugnerà « non offensivo » perché preservato dalla mente: non è la grazia del suo farsi durevole e certo, non una cosa medesima con esso, ma un suo barlume, già distaccato nella memoria. E qui ci soccorre quanto abbiamo già affermato a proposito delle origini della poesia novecentesca: dopo la proposizione apodittica del Manifesto del futurismo: « Il Tempo e lo Spazio morirono ieri », che in definitiva accentua una conclusione piuttosto che aprire una nuova serie di conseguenze, il proprio del discorso naturale che andava maturando fu, non tanto di prendere atto di termini già conclusi, quanto di avverarli dall'interno di un'esperienza concreta. Così qui Ungaretti, ripeto, patisce la contraddizione tra un sentimento e l'abolizione del termine stesso di quel sentimento: che è in questo caso il sentimento dello spazio che il girovago e lo sradicato mutuano ai paesi, ai luoghi, agli ethoi perduti rispetto

agli ethoi, ai luoghi, ai paesi nuovi (Parigi, il fronte) in cui il suo passaggio lascia traccia come una qualsiasi cosa creata, una traccia che è misura umana, e dunque sentimento, di quello spazio in cui egli si sente, portato via, rimanere, proprio a indicare il permanere, e anzi l'interiorizzarsi, in quel flusso spaziale, il proprio non operare al di là della coscienza che istante per istante ne acquista; in altre parole, la storicità, la concretezza dell'esperienza che sta patendo. Quando poi lo spazio si rivelerà sempre più funzione del tempo, ecco che all'immediatezza degli stimoli il poeta sostituirà la loro durata nella memoria, e il discorso acquisterà toni drammatici, la scoperta non avrà più fine, egli si troverà a bussare non a quanto avrà lasciato alle spalle, ma proprio a quell'« avvenire » che aveva dichiarato di temere più che la morte, a tentare di ricuperare come Terra promessa la Terra stessa non solo del proprio passato ma di tutto il passato umano, anzi dello stesso passare dell'uomo sulla Terra. Che altro è infine il non potersi accasare « in nessuna Parte Di terra » se non l'accettazione di questo sentimento, continuo, del passare, anzi l'immedesimazione con questo continuo passare? Si creerà allora questa continuità tra passato e avvenire: l'uomo, dirà il poeta, vivendo, non fa che mettere in rapporto i termini stessi della propria contraddizione; ed egli andrà sperimentando il valore della morte, in un'annuvolata drammaticità, in una turbata immaginazione, come il termine continuo e probabile della stessa nascita. I termini si sono dilatati, ma rimane l'originarietà di questa continua, sorprendente esperienza etica in cui la poesia rifiuta subito la propria elegia per porsi come coscienza di questo transito, momento intermedio e avvertito della durata, momento anzi in cui la durata si avverte come tale: e il passato è allora arra di futuro, così come l'illusione, proprio in quanto tale, postula la verità incontrovertibile del reale, sia che vi si levi lampeggiando, sia che a lampi gli vada incontro: e allora esso pare arroccarsi come apparizione rispetto alla mente in cui si riflette, non ancora come memoria, ma come spavento, stupore, delirio, amore insomma che si fa memoria per possedersi. È, l'illusione, questa realtà tenuta nella mente, a decantarsi, e quasi, a farsi umana, e dunque a perdersi o a salvarsi con l'uomo.

Qui mi piace ricordare che un altro primitivo del Novecento, Campana, dovette, anch'egli, rendere drammaticamente concreto nel proprio linguaggio poetico quanto astrattamente il futurismo aveva proclamato; e ricordo come conclude proprio il primo capoverso de *La notte*: « ... e a un tratto dal mezzo dell'acqua morta le zingare e un canto, da la palude afona una nenia primordiale monotona e irritante: e del tempo fu sospeso il corso ». Solo che il « corso » del tempo in Campana si sospende al termine della ricognizione, grazie alla qualità incantatoria di essa, laddove egli ne ha coscienza come di una visione; anzi dobbiam dire che la visione si instaura proprio per l'inconscia tendenza a liberare il visibile dalla sua quantità naturalistica; il tempo, voglio dire, si sospende nel momento che anche per il poeta si sospende la possibilità razionale di arrivare a concludere su quanto l'evidenza naturale gli va algebricamente ponendo sotto gli occhi; di modo che è preservato il mistero dell'essere nel suo continuo e assoluto apparire. Ma volevo, concludendo per questa parte, dimostrare quanto appunto, da poeti pur tanto diversi, si rispondesse, dall'interno della propria opera, anzi col suo stesso originario strutturarsi, alla sollecitazione che si era andata ponendo di una reinvenzione di termini iniziali che non è, no, io direi, una riprova del platonismo delle origini della poesia novecentesca, ma anzi un tentativo di concretare il reale nel pericolo stesso continuamente imminente della propria irrealtà: spazio e tempo, mentre si riconoscono come funzioni reciproche e relative, mettono il reale nelle condizioni di verificarsi, cioè lo spingono alla propria continua verifica, proprio in quanto solo in esso un tale spazio e un tale tempo possono mostrarsi interdipendenti. Il reale è reale se ha implicita la verità del reale, cioè il suo continuo modo di essere, se si verifica nei significati, cioè infine se significa; che vuol dire: se si supera continuamente, per questa intima e drammatica condizione attiva che gli è propria. Questa era la realtà magmatica sentita e affrontata, ai primi del secolo, da poeti che dovevano crearsi gli strumenti per capirla nello stesso momento che approntavano gli *outils* emotivi per resisterle. In verità in tal modo, dopo averla provocata, si avviavano a inserirla in una storia che richiedeva

di essere totalmente verificata. Una storia — o sia pure una preistoria — non nasce fuori della storia, ma si accosta al pericolo della propria astoricità che deve vincere punto per punto: che questi poeti punto per punto hanno vinto, o andandole incontro decisi, come Campana, armati del loro mitico sguardo, o allontanandosene veloci, come Ungaretti, dopo averla, come il *faqir* accoccolato accanto alla sua miseria, al suo tempo senza tempo, tanto a lungo sorvegliata, tanto a lungo guatata. Dal *faqir* anzi egli pare aver tratto la pazienza che usa anche nella sorpresa, a estrarla lentamente nella sua nudità. Difatti la sua poesia è il fiore di una lunga fatica, in cui la lunghezza dell'antefatto garantisce al fatto lirico la sua durata, allorché questa tutta si trasferisce nella sorpresa, allora sì, altissima e felice del « momento » (ricordate?: «Bel momento, ritornami vicino»): proiezione di quel durare, dunque scia semantica più che parola fermata nel suo precario significare. Ed ecco il valore degli spazi bianchi e delle pause, in cui la parola appare nella sua fase attiva: essi sono il prima e il poi di quella energia trascorrente, hanno dunque un valore ben diverso dagli spazi che ribadiscono, in Mallarmé, l'ineluttabilità dell'assenza. In Ungaretti essi si collegano al valore nutriente che ha, nel suo modularsi, l'infinito, fanno parte del suo estrinsecarsi sintattico, del suo risentirsi per mezzo dell'uomo nella sua totalità. L'infinito ha bisogno dell'uomo per essere infinito. È, l'immagine di Ungaretti, in una condizione di sofferenza patetica proprio per questa proiezione interna che la percorre, nel mettere in contatto questo prima e questo poi, l'assoluto prima e l'assoluto poi. Sarà l'illusione dunque, meglio, non altro che questo *progressus ad infinitum* di un tale significare, nella mente dell'uomo. Ecco perché l'uomo « La sua illusione decretò creatrice », ed egli regna « sopra fantasmi ». Anche in questa fase la poesia ungarettiana attesta la sua vicinanza, relativa, alla fonte, ch'essa, anche nel peccato, anzi proprio nel peccato, non sente interrotta. *La pietà* e in genere gli *Inni del Sentimento del tempo* sono estremamente significativi in questo senso, di una « lontananza aperta alla misura » anche nella « lontananza » della morte, di una morte affrontata dall'uomo armato della propria illusione. Anzi è la morte stessa che approfondisce lontananze,

in una vana emulazione dell'eterno, quando il suo sforzo è visto come aggregato allo sforzo stesso dell'uomo chiuso nella gabbia illusoria dello spazio-tempo. Dice il Canto primo della *Morte meditata*: « Ti odo nel fluire della mente Approfondire lontananze, Emula sofferente dell'eterno »: dove la mente è il veicolo, il fiume, ora torbido ora chiaro, che scorrendo unisce in un tremante abbaglio, nella stupenda cerimonia dei suoi miti, la fine al principio. Ed è qui che nasce la convinzione: « E come portati via Si rimane » (in *Nostalgia*); qui dove la mente avverte nel fluire questo portar via, ma nell'averne coscienza, nel sentirsi mente, e mente creatrice, tocca, si direbbe con mano, questo rimanere: questo rimanere nell'essere portati via: ancora un segno della fede di questa poesia nella *dynamis* che è la sua intima essenza.

È dunque per Ungaretti basilare la scoperta iniziale dell'infinito: una scoperta pascaliana, non puramente intellettuale ma assorbente ogni sua più intima fibra: è un infinito interno, l'infinito anche della carne e del peccato. Scoperta, e abbandono ad esso. Ma ne è motore quella ricerca di « un paese Innocente », cioè quel desiderio insoddisfatto di innocenza che riporta questo mirare all'infinito a farsi ricerca dell'eden. Non per nulla *La Terra promessa* sarà lo sviluppo, insieme storico e mitico, di questa prima esigenza ungarettiana, di questa che è la sua stessa premessa dialettica. Ma il poeta, che si vede « abbandonato nell'infinito », cosa tritata dalla mano del destino, considera di questa sua sorte la duplice eco psichica: è allegria: « Ma quelle occulte Mani che m'intridono Mi regalano La rara felicità »; e insieme dolore: « Il mio supplizio È quando Non mi credo In armonia »; e dunque nel dolore è implicito un pensiero, un assillo umano (« quando Non mi credo... »), la prima radice dell'illusione. È allegria questo sentirsi « ubriaco D'universo », col quale il naufragio l'ha messo in contatto, e in balia; è dolore, implicito dolore, il travaglio che costa questo partecipare al farsi continuo, al continuo tendere della creazione al suo principio come al suo imperscrutabile scopo. Ma è anche in una tal partecipazione, nel sentimento di una tale partecipazione, inizialmente, quando il poeta non ne è ancora distaccato, e insieme congiunto, dalla memoria, il superamento del dolore, cioè la sua localizza-

zione in una sfera puramente percettiva senza che esso oltrepassi la soglia della coscienza e quindi si verifichi nel suo *double* mentale. Il dolore si mantiene nei termini di transito avvertito di energia, di tensione delle fibre vitali, insomma di « travaglio »; che significa la non acquisizione di quel dolore sul piano della memoria, bensì il suo incidere sul piano di quella coscienza immediata, in quel diramarsi istantaneo e circolare di apprensione, che è proprio del primo Ungaretti, del poeta attivo dell'*Allegria*. « Volti al travaglio Come una qualsiasi Fibra creata Perché ci lamentiamo noi? », dice in *Destino*. Ed è l'avvertenza che quella « qualsiasi Fibra » è « creata », questo senso primordiale di compartecipazione, a trasferire l'iniziale e potenziale dolore in « travaglio », quasi doglia della creazione nell'atto appunto che si constata come creazione, piuttosto che sua individua coscienza. Il poeta non è sceso verso le conseguenze, non ha rescisso il cordone ombelicale che lo lega all'alveo cosmico. È l'allegria ultima e finale della creazione, quasi la scossa amorosa del grembo primo, ad assorbire tale dolore, in ultima analisi tale auto-coscienza aurorale, dalla creatura, rendendo la creatura integra appunto alla sua fondamentale funzione di « docile fibra ». Finché, statuita in antitesi attraverso il clima memorabile del *Sentimento del tempo*, questa ambivalenza troverà esplicita testimonianza, « precipiterà », nel *Dolore*, che è il farsi storia e partecipazione dolorosamente individua al travaglio di un popolo, di quella che era stata dapprima una pura constatazione esistenziale, strettamente legata al suo opposto, quell'allegria che abbbiam visto rappresentare lo scoppio stesso della qualità intimamente genetica di questa poesia. Il *Dolore* non sarà che la polarizzazione necessariamente causata dall'*Allegria* in quello stato esistenziale aggredito dalla coscienza: e in definitiva segnerà la nascita di quella vena drammatica che prenderà atto della scissione dell'iniziale unità lirica in quella perfetta coscienza del coesistere dell'agonista con l'antagonista in una vera e propria *fabula* scenica che aprirà la strada — attraverso l'illusione — alla *Terra promessa*, con tutte le conseguenze che questa implicherà nello sviluppo della parte finale di questa poesia, quando il poeta tenterà di riunificare, attraverso sempre l'illusione, attraverso un'illusione

risalita fino alle sue origini genetiche di « illusione creatrice », i poli dialettici e drammatici in cui la scissione si è stabilizzata.

Per Ungaretti l'infinito è, dunque, nutriente: nutre l'essere che in esso s'abbandona: questo è il suo primo tempo. Ma subito, ed è il secondo tempo, ecco dal ricordo crescere e svilupparsi la memoria, che addita e unifica ogni sparsa fase di quella iniziale allegria. E che cos'è il ricordo, il primo seme della memoria, se non il consistere della creazione nelle sue stesse creature, quasi, prima che esso divenga una traccia labile, il rilevarsi, e il permanere, dell'istinto creativo nella sua stessa energia creatrice? Il ricordo all'inizio ha qualcosa di ridesto, una violenza che è la violenza del contraccolpo, di chi si ritrova uguale e diverso rispetto alla propria immagine, anzi di chi ricerca la propria immagine nell'energia stessa che lo ha spinto a costituirsi come tale. È, infine, il pensiero che attornia e orla come un rimorso quel puro vivere, quel puro apparire: è un rendersi conto di vivere, incantevole e già peccaminoso. È l'ora del *Sentimento del tempo*, l'ora delle figure che campeggiano con una loro mitica, primigenia violenza: è la passione di Eros, la colpa favolosa di Caino, la Morte meditata; sono essi non personificazioni ma lo stesso levarsi mitico e peccaminoso dello spazio e del tempo, in rivolta fantastica contro lo stesso poeta che ha tentato di abolire in una sorta di rito sacrificale ultimo e decisivo (« Brucio sul colle spazio e tempo ») il loro schermo quotidiano, la pura trama esistenziale già esperita nell'*Allegria*, per udirne al di là, magari nell'ambito subito pronto a schiudersi dell'illusione (« La sua illusione decretò creatrice »), cioè come leggenda, la voce del loro tentato riscatto: dalla pluralità dell'esistere all'unità dell'essere. È la voce degli *Inni*, in cui il colloquio con se stesso viene a allargarsi in questo risonare, subito, di un'eco mitica che si addoppia alla voce esitante prolungandola, per una sorta di contrappunto infittito, in una certezza che non si conosceva. « Da ciò che dura a ciò che passa, Signore, sogno fermo, Fa' che torni a correre un patto ». Ma vero è che il patto torna a correre prima tra questo incerto chiedere e dubitare e quell'eco selvosa che subito l'annoda al suo drammatico destino. Momento drammaticissimo, tra i più alti di tutto il nostro Novecento, e

prodromo di quella voce dei *Cori descrittivi di stati d'animo di Didone* della futura *Terra promessa*, dopo che il *Dolore* avrà seminato in profondo tra l'uno e l'altro momento e che il tradurre la *Fedra* di Racine, il raziocinare lirico di Racine, il sentimento ascoltato nel tragico francese come variazione tematica, avrà ripulito ma anche fortificato ogni pensiero lirico del suo soprappensiero drammatico, che solo in trasparenza vi inietterà il suo fuoco come dietro una lente che ne ingrandisca, rendendole maggiormente visibili, ma già nel distacco della mente, le arcane conseguenze. La memoria è coscienza della caduta, la memoria è, anche, mancato riscatto, è senso della colpa, senso della storia, eventualità infine di un riscatto affidato tutto alla fedeltà alla propria storia, che pare ripercorrere, in ogni sua fase, una storia più vasta, a riconoscerla, e farvi luce. Questo è il senso della *Vita di un uomo*, il titolo sotto cui quest'opera trova, tutta quanta, la propria unità. Ma un tal senso storico il poeta ha dovuto ricavare dalla tentazione tutta provata per una memoria orfica. La memoria, che unifica e addita i «momenti» perduti della creatura nell'infinito, che è risvegliata da questa iniziale, tentata profezione semantica propria del primo Ungaretti, che è dunque *in nuce* nelle condizioni iniziali di questa poesia la quale, rivelandosi per «momenti», mira anche inconsciamente a una memoria che possa unificare tali «momenti» in una storia, è, inizialmente, una «memoria demente», onde poter catturare la libertà stessa dell'uomo («Solo tu, memoria demente, La libertà potevi catturare», dice il Canto sesto della *Morte meditata*): la memoria orfica, subito appresa alle sue immagini, in un certo senso subisce la loro sorte: si fa torbida e illusoria. I miti del secondo Ungaretti nascono dallo schiarirsi, per momenti, di tale illusione creatrice, avendo acquisito l'illusione, nel suo stringersi alla memoria e nel coinvolgerla in sé, questa facoltà creatrice: in altre parole, questa facoltà di vedersi impegnata e questa ansia di definire le proporzioni, i limiti gridati, di tale impegno. Nella coscienza clamante di non regnare che sopra fantasmi, il poeta riporta i suoi miti nell'ambito di una meditazione (si veda per esempio *La morte meditata*) che dà loro un'eco storica, cioè l'etica coscienza d'una vanità nella quale dilaga il grido a cui la voce è salita per avverarli mentre, temerari, si perdono a riempire

un tempo e uno spazio che sempre più si rivelano non come il palcoscenico di quell'azione mitica ma, come s'è visto, i contenuti stessi impliciti di quella coscienza in rivolta.

Ma qui, da quest'« uomo » recuperato al fondo di ogni tentazione mitica come la sua più vera attitudine, la quale andava rimeditando ed sperendo, attraverso la propria, la storia di tutti, nasce come da un ceppo, dopo l'esperienza degli anni passati in Brasile e durante e subito dopo gli anni atroci della seconda guerra mondiale, e si sviluppa come per antipodo la serie dei canti de *Il dolore* (1937-1946): un'esperienza che riassorbe gli sviluppi mitici del *Sentimento del tempo* che aveva avuto, né poteva non avere avuto, come sua grande premessa *L'allegria*. Ora *Il dolore*, se è l'individuarsi dell'esperienza fantastica attraverso una guerra non individuale ma che anzi coinvolse e rovesciò dal fondo l'intera coscienza di una nazione, è anche l'espandersi di quest'esperienza in un universo, a dir così, familiare e sociale, in un universo localizzato. Se l'allegria è il sostrato del sentimento del tempo, il dolore — uguale a quell'allegria nella vitalità del suo riprendersi — è il sostrato necessario alla nuova esperienza, che doveva svilupparsi tanto a fondo, per momenti successivi, del sentimento dello spazio, di un sentimento dello spazio liberatosi dalla tentazione di annichilamento che esso implicava al tempo dell'*Allegria*, attraverso la memoria. Sarà anzi un sentimento dello spazio liberato nella promessa — ecco la *Terra promessa* — e percorribile nella memoria, nel risentire proprio nella memoria, quasi al suo corrompersi, al suo colluttare con l'eterno, che è immemorabile, come in una rinnovata lotta di Giacobbe con Dio, i germi della profezia. Sarà durante l'elaborazione del *Dolore* che nascerà la prima idea della *Terra promessa*. E sarà durante il viaggio verso quella Terra e la successiva dimora nell'illusione di quella Terra, nell'abbaglio temerario di quella Terra che par levarsi all'orizzonte e insieme confondersi con la rinnovata meditazione sulla morte e sul trionfo di un'eternità che collutta precaria con l'illusione al fondo di ogni pensiero, che il sentimento dello spazio produrrà, intanto, in *Un grido e paesaggi* (1939-1952) il riconoscimento che in ogni terra è un lembo irricognoscibile, calpestato con vana fretta, della Terra promessa all'uomo, e in

ogni sua stagione un lembo, quando intriso di fango quando di una luce presaga, del Tempo che avrà riassorbito eternandola in sé la vita che si sconta vivendo. Proprio l'illusione estrae dalla memoria questa possibile liberazione perché l'illusione è anche pegno di fedeltà, l'illusione che già in altra stagione il poeta aveva riconosciuto creatrice e che ora invoca come purificatrice della memoria, sua ancella fatale. Il *Monologhetto* (1951), nucleo di *Un grido e paesaggi*, è la ricapitolazione, per veloci impulsi lirici ma anche distesi in una nuova continuità narrativa, della vita del poeta, il riconoscimento delle sue radici — la madre lucchese, la nascita a Alessandria d'Egitto, e tutto quello che dopo è accaduto — provocato dal risveglio degli umori che si risentono «Sotto le scorze, e come per un vuoto» e che «Si snodano, delirando di gemme». Che altro è questo delirio se non il prodotto finale del «delirante fermento» dell'*Allegria*? E sono proprio queste gemme, se necessariamente lontane dalle radici, anche a far risentire, nei succhi che le raggiungono, le origini radicate in una terra che diventa, essa, e tanto più, promessa quanto più s'allontana nel tempo, quanto più il poeta ha dovuto lasciarla. Sono queste gemme anche protese verso quella continuità che al tempo dell'*Allegria*, quando il poeta si sentiva totalmente sradicato, pure era andato affermando come necessario tramite tra l'esistere individuale e l'essere, tutt'intorno schiuso e luminoso, di un universo che respira tanto nella parola pronunciata tremante e nuda quanto nel baluginare di una stella. È questa nascita, il rinnovarsi della nascita, il contrapporsi ogni volta di questo senso sorgivo al fluire dell'esperienza umana, a rinnovare anche il rapporto tra fine e principio. «In my end is my beginning» anche per questo poeta che però, mediterraneo, non arriva tanto a formulare una convinzione quanto mira a riscattare in puri valori di canto, cioè a incarnare, l'illusione stessa che lo porta. È questa realtà finale, ultima, che conta: a questo fine il poeta non può gettar via né lasciare indietro alcunché. È il senso del compito lirico che conta, e che promana da ultimo in questo aver ridato valore decisivo all'esperienza: e si avverte acutissimo, con una punta di divina malinconia, nell'intrecciarsi mozartiano dell'allegria e del dolore.

La Terra promessa è dunque la terra a cui mira questo nuovo Enea, figura che si è districata dalle figure mitiche del *Sentimento* attraverso la prova del

*Dolore*: è la terra su cui, perduta l'allegria del naufragio, l'uomo del nostro secolo vuole sbarcare, volte le spalle con doloroso sforzo di volontà a Didone. È la terra anche su cui « sbarca », ghermito nel sonno in un nuovo naufragio, in un naufragio « profondo », Palinuro cadendo direttamente dal sonno nella morte, in una morte mutevole di rimorsi, per fedeltà più agli emblemi che al concreto mutare dell'esperienza, e dunque « Piloto vinto d'un disperso emblema », anzi divenuto lui stesso « deserto emblema ». Ma per il poeta, un po' per volta e sempre più, è divenuta anche la terra da reinventare per vivere fino all'ultimo termine la propria sorte di uomo, se vuole portare a termine la sua stessa qualifica umana, mentre ogni suo passo distrugge tutto dietro a sé, per proiettarlo, riconquistato, davanti a sé, anzi meglio, in quella continua solidarietà intima che un tal presente suppone, ampliato dal suo sentirsi, fino ai limiti avvertibili, totalmente se stesso: se stesso, totalmente, anche in quello che finora aveva mosso in lui il delirio, l'angoscia, il rapimento, l'affetto (e si veda il *Coro 2* del *Taccuino*): sentimenti, tutti quanti, travalicati in questo corpo totale dell'essere che deriva dalla sua comunione con tutto quello che ha fin qui amato o conosciuto, persona, oggetto, vicenda, luogo. Ecco il valore del « coro » dove ogni voce, partecipando, si fonde in un'unità più concorde. Ma anche, ritornando significativo dal fondo della memoria, si espande « il deserto », cresce, dinanzi a una vita « ad altro non più dedita Che ad impaurirsi », una « ressa di ombre Rimaste a darle estremi Desideri di palpito ». Il poeta teme: alla sua vita « Accadrà di vedere Espandersi il deserto Sino a farle mancare Anche la carità feroce del ricordo? ». È l'illusione, ancora, mossa da quella « ressa di ombre », a orlare di « estremi Desideri di palpito » chi dal deserto è inizialmente fuggito portandoselo in cuore come infinito, chi poi l'infinito ha ricercato umano, chi ora teme che anche l'infinito del ricordo possa spegnersi e vede, in un timore ormai puramente drammatico, che un tal deserto può espandersi senza il ricordo che l'ha reso umano, un deserto lasciato dall'infinito, un deserto che rivomiti i suoi relitti spolpati dall'illusione della vita. In un tale deserto però, colui che vi sarà rinvenuto come una pura spoglia, sarà anche stato innalzato « all'apice del sole » da quella forza inesausta che rimane a rivoltare questa

poesia, ogni volta, dai suoi termini relativi e illusorî, verso il suo termine assoluto e solare.

*Mi afferrî nelle grinfie azzurre il nibbio  
E, all'apice del sole,  
Mi lasci sulla sabbia  
Cadere in pasto ai corvi.*

*Non porterò più sulle spalle il fango,  
Mondo mi avranno il fuoco,  
I rostri crocidanti  
L'azzannare afroroso di sciacalli.*

*Poi mostrerà il beduino,  
Dalla sabbia scoprendolo  
Frugando col bastone,  
Un ossame bianchissimo.*

Dove il poeta ritrova nel beduino, nel *faqir*, nella sua povertà, il mitico lare destinato a proteggere l'eternità che il poeta ha saputo promettere a se stesso.

E basta, ancora, pensare al *Canto a due voci* sempre nel *Taccuino*: dove mentre l'Altra voce accenna, in sordina interpolandosi nel canto disteso della Prima voce, alle « acri sorprese del ricordo In una carne logora », quasi eco che risalga con doloroso stupore e rimpianto soffocato dai pietosi strati della coscienza, e quasi suo rivoltarsi nel sogno, ecco che la Prima voce dichiara ancora questa cieca volontà di guardare innanzi: « Lo fulmina la brama, L'unica luce sua che dal segreto Suo incendio può guizzare ». Perché ancora questo fuoco lo illumina mentre lo brucia: « Ama né altrove troveresti fuoco Nel rinnovargli strazi tanto vigile ». È un fuoco che sulle fantomatiche rive di questo mare non è più ormai quello, lasciato dietro di sé, perduto all'orizzonte, levantesi dalla pira di Didone, bensì quello che il poeta si porta seco e riflette, nell'illusione, davanti a sé, a rischiarare il probabile arrivo, anzi il tenue annuire all'orizzonte della Terra promessa: quasi cenno che la condanna è scontata, ora che la carne è logora e la fascina sta bruciando rovente i suoi ceppi più asciutti e compatti.

Tra l'uomo e le cose, pare dire quest'ultimo Ungaretti, è proprio questa esigenza di una direzione verso una Terra promessa, a distinguerne la sorte diversa; ma le cose assunte in proprio, ecco che durante tale navigazione dell'essere in quest'ultima dimensione spaventata eppure fidente il poeta se le porta dentro al di là dei sentimenti stessi che erano state capaci di provocare, quasi ognuna di esse divenga una particola di tale unità ricreata o della quale almeno il poeta va in cerca; e, fattesi « immutabili », quasi che esse sopperiscano al « peso », che il poeta sente in sé sempre più vano, dell'illusione già « creatrice ». Eppure l'illusione, anche l'illusione, è scalfibile, se uno possiede questa unità interna, questo corpo totale, che possa tracciare in quella vanità un tremante abbaglio, il disegno temerario di tale compatto travalicare. « Almeno un sogno, temerari, vogliamo ti somigli », aveva già detto nell'inno *La pietà* che è, nel pieno del *Sentimento del tempo*, a mio avviso, l'irrequieta premessa di questi ultimi sviluppi. E già ne *La preghiera* l'uomo « La sua illusione decretò creatrice, Suppose immortale il momento ». Ora, qui, nella dialettica dei sentimenti tutti svelati, il poeta estrae, con la maieutica di questo suo ultimo poetare secondo l'occasione, quest'ultima possibilità di creazione dall'interno stesso della sua illusione « creatrice », così riducendola al suo nudo non senso, blandito soltanto dalla memoria; mentre il « momento » ha acquistato, dei caratteri dell'immortalità, quello più fallace e abbagliato dell'immutabilità, cioè incarnatosi nel poeta, a mutare con lui, in un rapporto parallelo al suo mutare. Tale è il valore, relativo e perciò tutto drammatico, di questa immutabilità. D'altronde l'occasione è imputata, in partenza, a una scena che, stata più vasta e tendenzialmente coordinata nella *Terra promessa*, l'occasione stessa viene a cancellare dopo che se ne è nutrita, voglio dire si è nutrita di quello sfondo, di quel mitico retroscena: rimanendole tuttavia addosso un andamento poematico che unifica l'intervento dei singoli Cori, li sottrae alla loro stessa occasionalità. E questa possibilità di immaginazione che li fascia, ne scalda anche lo squallido asserire.

Dall'uomo sradicato non può nascere l'uomo radicato in uno spazio e in un tempo, se prima l'uomo non riesce a inventare la ragione stessa dello