

I MOTI DELLA MEMORIA:
APPUNTI PER «IL CAPITANO» DI UNGARETTI

di

Glauco Cambon

« Fui pronto a tutte le partenze ». L'io poetico, o *dramatis persona* che dir si voglia, rievoca un passato perduto: la giovinezza irrequieta, aperta, avventurosa. Poi, pausa significativa di raccoglimento dopo il brusco inizio, e trapasso al presente: « Quando hai segreti, notte hai pietà ». L'insonne presente, lucido e spietato, dà risalto al passato fervore; l'auto-coscienza è bloccata, è distruttiva, è autoaccusa forse (e vedi « Caino »). Fin qui i « segreti » potrebbero esser tali rispetto ad altre persone, dunque una protezione dell'io poetico dalla vergogna; a meno che non siano tali rispetto all'io poetico che parla in prima persona, e allora equivarrebbero al margine di residua « ignoranza » che può salvarlo (cfr. ancora « Caino » e la sua « memoria incessante »); al mistero consolatore. Segretezza è protezione, oblio è salvezza, mistero è conforto; di qui la ricerca, il viaggio nella memoria che anela a un conforto più duraturo. La protezione è precaria.

Ma ancora bisogna vedere se questo presente (« notte hai pietà ») è tale soltanto in contrapposizione al passato perduto, ed è quindi cronologicamente determinato limitandosi al *nunc*, all'*adesso* della coscienza rammemorante, oppure se è un presente continuo che include l'allora e l'adesso in una costanza contro la quale si misura la mutevolezza dell'io. È ciò che vedremo. Intanto osserviamo che il successivo trapasso, a quella che è la prima unità strofica sostenuta dell'elegia, la sua prima fase effusiva di contro alle due iniziali notazioni epigraficamente laconiche, sembra accentuare nell'enigmatico secondo verso (« ... notte hai pietà ») l'implicazione misterica, consolatoria, rispetto a quella incriminante. Alla fine di questa unità strofica, infatti, i « segreti » notturni diventano « mistica compagnia ». Quale? Quella dei cani randagi abbaianti nella via deserta, più che non quella — silenziosa e pre-vista — del lumicino votivo sempre acceso nella stanza in cui il poeta dormiva da bambino.

È questo davvero un segreto, sia perché la memoria lo riscopre ora in sé, inesplicabile, sia perché era fin d'allora un paradosso consono all'imprevedibile percezione dell'infanzia.

Questa prima effusione strofica (da « Se bimbo mi svegliaivo ... », v. 3, a « ... mistica compagnia », v. 9) ha carattere esplicatorio rispetto alla laconicità ritmica e semantico-sintattica dei due versi d'apertura, sospesi come sono in un mare di silenzio. Ma non « spiega » nulla se per spiegare si intenda esaurire razionalmente o comunque sillogizzare, appianare; *spiega* invece davvero nel senso di *sviluppare* un motivo, e lo fa attuando un moto di riemersione mnemonica, un ritorno all'epoca in cui « tutte le partenze » erano ancora possibili e nessuna possibilità preclusa. La veglia attuale riprende, nella meditazione notturna, il breve seppur ripetuto svegliarsi di allora. Prevale il tempo imperfetto, che succede all'ineluttabile passato remoto del verso 1 e al misterioso presente del verso n. 2. In tale contesto temporale — accanto al presagio antico dell'attuale inquietudine — appare col « mi calmavo » il senso di una pace, di una continuità (azione ripetuta), che sorge proprio dal rievocato evento irrazionale (l'abbaiar dei cani) in contrappunto alla costanza del tacito lumicino. Le immagini della memoria si mettono a fuoco su una polifonia di subitanità e durata; sono esse ad alimentare l'insonne meditazione, e a sillabarla in ritmi via via contratti o distesi, staccati o legati.

Ecco ora un ulteriore passaggio — attraverso una zona di silenzio — ad una unità strofica, più concisa e sincopata (versi 10-12), che costituisce un inoltrarsi nei « segreti » della notte (della memoria). Essa rinnova l'atteggiamento cronoverbale del primo verso col passato remoto, e sconvolge daccapo la temporanea calma raggiunta dall'unità strofica precedente, introducendo, fra rotture ritmiche create dalla contiguità di accenti enfatici e brusche pause, una concitata interrogazione retorica, unica nel componimento:

*E non, ad un rincorrere
Echi d'innanzi nascita,
Mi sorpresi con cuore, uomo?*

Questo lo schema ritmico misto di impulsi ascendenti e discendenti:

○ **↑** ∥ ○ — ○ **↑** ○ ○
↑ ○ ○ **↑** ○ **↑** ○ ○
 ○ — **↑** ○ ○ **↑** ○ ∥ **↑** ○

Si va così complicando la struttura dinamica della meditazione in atto. Tutt'altro che lineare, essa procede per scatti e giustapposizioni o incastri multipli, che riproducono in macroscopia i fenomeni di microscopia metrica testé osservati. L'unità strofico-enunciativa di cui stiamo parlando si riannoda da una parte all'enunciato iniziale, perché il « Fui pronto ecc. » con-

segue, nella storia interiore dell'io poetico, al « ... mi sorpresi con cuore, uomo » del verso 12, ma d'altra parte questo subitaneo scoprirsi uomo sgorga proprio da quelle ripetute veglie infantili di cui ai versi 3-9, ne rappresenta anzi la culminazione, è il passaggio dall'infanzia all'adolescenza, da una forma di coscienza albulare ad altra più piena e complessa, da una inquietudine passeggera a un'inquietudine più profonda, cioè da quella che in « I Fiumi » si definiva « inconsapevolezza » a una prima, incisiva seppur vaga consapevolezza.

Dallo svegliarsi « di soprassalto » al « sorprendersi uomo »: l'evento spirituale nasce da una lunga, sotterranea preparazione ma scatta di colpo, al momento giusto. Inoltre, il protendersi della coscienza adolescente verso la sua maturità germina dal moto a ritroso verso gli antenati; la coscienza è memoria, memoria che si cerca oltre se stessa, come ne « I Fiumi » e *passim* nell'*Allegria*, come nelle *Confessioni* di S. Agostino, cap. X, e in tale ricerca dei suoi irraggiungibili confini scopre la propria segreta essenza: la non reificabilità. Al limite, l'io è i suoi antenati (« echi d'innanzi nascita »), ed essi sono il suo futuro, perché maturare, diventar completamente uomo, significa ritrovar loro in sé e poi sé in loro (per tale seconda operazione vedi *Il Dolore* e *La Terra Promessa*). Assistiamo dunque a un'altra ricapitolazione della propria storia da parte dell'io poetico ungarettiano, paragonabile a quella che si compie nei « I Fiumi » sotto un certo aspetto, ma sotto un altro, ben diversa; e diversissima poi da quella che, decenni dopo, prenderà forma nel « Monologhetto ». Per le ragioni accennate, è in parte paragonabile la struttura tematica, diversa anch'essa però se si guarda alla diversa risoluzione: l'epifania del Capitano, il concomitante sdoppiarsi della voce, l'io che si fa evocatore di un totemico Altro. Diversa è poi l'intonazione, che nell'*Allegria* (perlomeno ne « I Fiumi ») risulta trasognata, sospesa, e qui invece più rotta, sussultante, conforme all'impostazione dialogata che caratterizza *Il Sentimento del Tempo*; è ricomparsa fra l'altro la punteggiatura. E se si va alla parte conclusiva de « Il Capitano », cioè alla parte che comincia con « *Il Capitano era sereno* », troviamo altre novità rispetto allo stile dell'*Allegria*, soprattutto l'uso del pedale (i versi in corsivo, esprimenti una pronuncia più alta) alternato all'uso della parentesi (pronuncia attutita e bassa), come un dialogo fra due voci interne su registro diverso.

Torniamo sui nostri passi, alla terza unità strofico-sintattica che consegue, avversativamente, al « sorprendersi uomo ». Agli albori infantili della coscienza, e al suo adolescente annuncio di virilità, subentra ora la sua prova del fuoco; al sentirsi già uomo nel segreto della veglia raccolta, il ritrovarsi uomo alla mercé della furia distruttiva, la guerra, che sebbene di fattura umana, disumana si presenta, impersonale, e riduce l'individuo indifeso al piano elementare. Dalla condizione protetta a quella totalmente esposta: un altro scatto esistenziale, un cimento estremo, al limite dell'annientamento morale e fisico (dove il « Ma quando... » d'apertura):

... *E buttato sul sasso*
Non fui che fibra d'elementi...

Chiara qui l'analogia d'immagine che rimanda ai « Fiumi »:

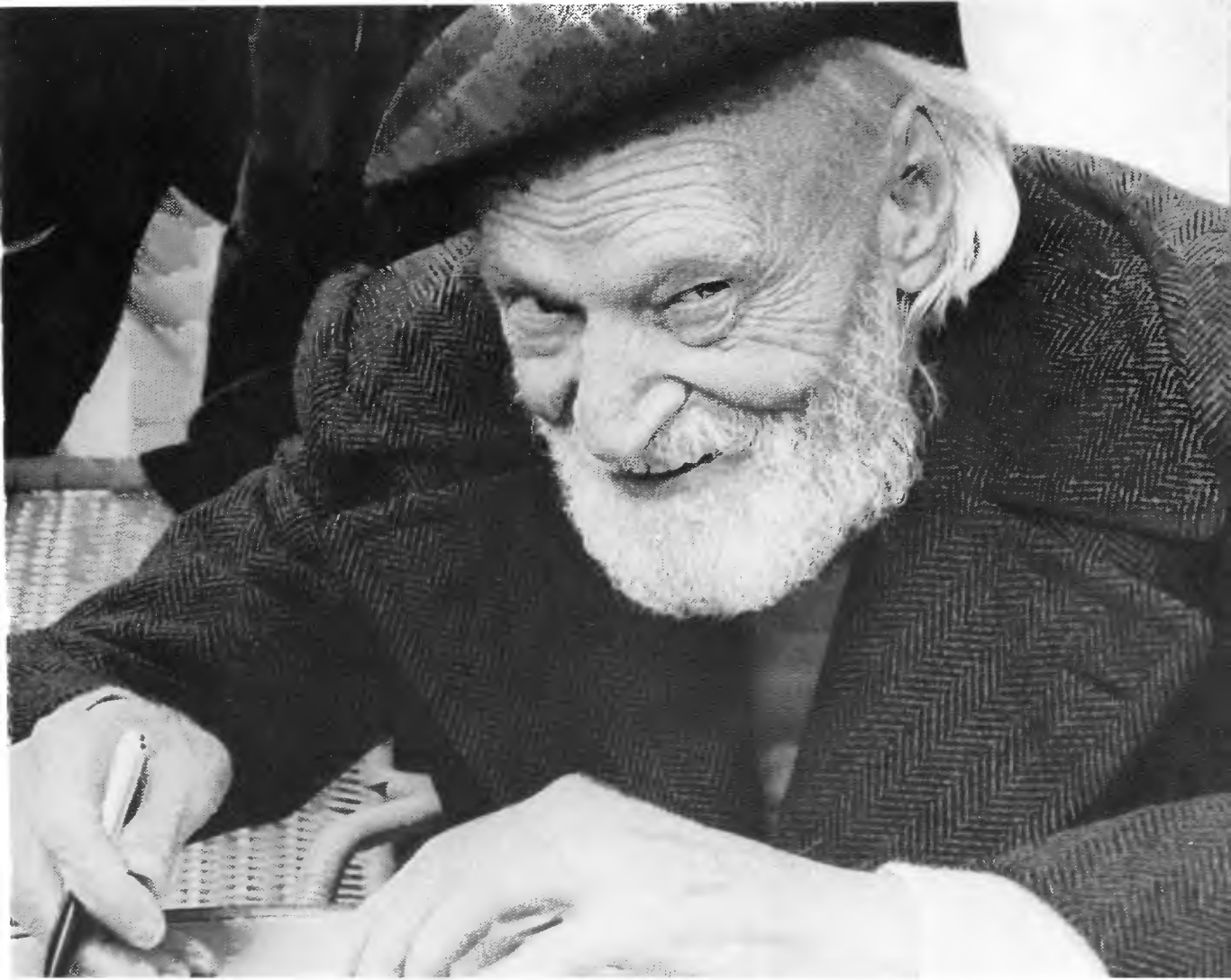
... e qui meglio
mi sono riconosciuto
una docile fibra
dell'universo;

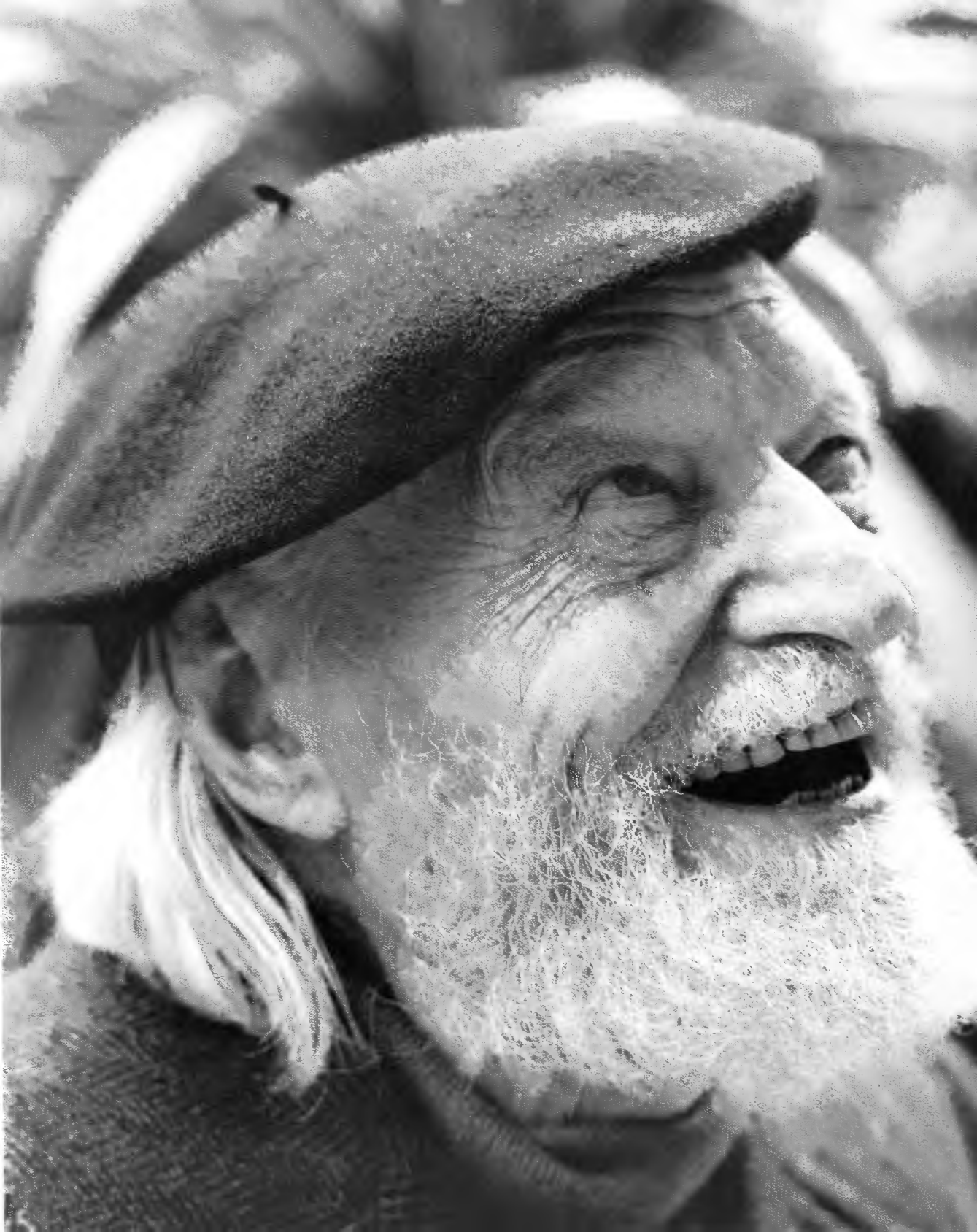
ma altrettanto chiara è, come s'è visto, la contrapposizione di tono, che qui (nel passo de « Il Capitano ») è decisamente negativo, come convulsa è la pronuncia. Anziché ritrovarsi parte del cosmo in cerimonia liberatrice (« L'Isonzo scorrendo / mi levigava / come un suo sasso »), qui l'io poetico subisce una riduzione disumanizzante; qui compaiono violenza e paura nella qualità semantica del lessico e nello stesso ritmo martellante delle parole. Scomparsa l'« allegria » francescana del primo libro in cui pure la guerra era direttamente sperimentata e trascritta, anziché ricordata (se si eccettuano pezzi come « Veglia », tonalmente e ritmicamente affine alla parte de « Il Capitano » che stiamo esaminando). Indubbiamente ne « I Fiumi » (che per me è il pezzo centrale dell'*Allegria*) l'immedesimazione sacrale col cosmo era una espansione dell'io, mentre qui invece è una sua estrema contrazione, perché l'io è come una « pietra », « così dura », « così prosciugata », « così refrattaria » e « così totalmente / disanimata » (cito ovviamente da « Sono una creatura », *Allegria*, p. 41 edizione Mondadori, 1969).

Suggella l'unità strofica in parola, « schiacciante », « l'umiltà », manifestazione di una potenza cosmica e numinosa anziché di quello che propriamente intenderemmo come atteggiamento o sentimento umano. Rivive così nella parola il suo étimo — *humus*, terra — la parola distilla l'essenza semantica di espressioni precedenti (« buttato sul sasso », « fibra d'elementi »). Non si tratta certo dell'umiltà cristiana, e nemmeno di un concetto astratto, ma piuttosto di una demoniaca qualità, di una invisibile eppur « palese » *vis* per tutto diffusa. Abbiamo inoltre un richiamo fonico, iconico e sintattico al verso n. 2 della poesia:

Quando hai segreti, notte hai pietà
Ma quando notte, il tuo viso fu nudo
era schiacciante l'umiltà.

« Umiltà » risalta strutturalmente come antitesi di « pietà » (cfr. la rima crudeltà-pietà, giocata fra titolo e testo, in « La Pietà »), allo stesso modo che la nudità della notte nel passo in esame fa da preciso contrapposto ai suoi « segreti » del verso n. 2. I « segreti » della notte erano quegli eventi interiori che il bimbo e poi l'adolescente sentiva nel raccoglimento notturno della sua camera; poi il denudarsi del « viso » della notte, imperiosa dea, priva l'uomo adulto di qualsiasi protezione (« pietà », « segreti », « mistica compagnia ») per gettarlo allo sbaraglio in un mondo di leopardiana verità, di heideggeriana *Geworfenheit*.





Siamo così giunti a un punto zero, nel quale culmina il moto di ricapitolazione interiore. L'interlocutrice silenziosa, la notte, ha figura di dea materna, che prima protegge il figlio e poi lo respinge, *svelandosi* crudele. La notte non offre più, come in « O Notte », « astrali nidi d'illusione ». Il suo togliersi i veli è lo stesso brutale svelarsi della realtà alla coscienza adulta in circostanze eccezionali (la guerra) ma conoscitivamente provvidenziali nella loro radicalità. Ed è per questo che l'io poetico dialoga con lei: la affronta. Nella terza ed ultima parte della lirica quel *Tu* ambiguo sparirà per far luogo all'epifania del Capitano, col quale l'io poetico non dialoga, ma che forma il centro magico del suo discorso, in una lontananza ideale che è insieme intimità, e che risolve la tensione del « dialogo » precedente.

Esistenzialmente e poeticamente, col verso 17 (« Era schiacciante l'umiltà ») si è arrivati a qualcosa di definitivo; perché questa avrebbe potuto essere la fine della *dramatis persona*, e potrebbe essere la fine della poesia in atto. Ma proprio qui avviene l'imprevisto, il miracolo. Dalle profondità della memoria risale, catartica, l'immagine del Capitano: figura dominante, eretta, in contrapposto all'assoluta orizzontalità della *dramatis persona* « schiacciata » col resto del mondo dall'« umiltà ». Figura, inoltre, subitanea ed invulnerabile (« sereno »). Per alcuni versi può far pensare all'imperioso Cristo risorto di Pier della Francesca, anch'esso concepito in un diagramma di ascendente verticalità perpendicolare al piano umano. Il Capitano rievocato *appare*, e con la sua apparizione placa il terrore e lo scompiglio circostanti, trasforma la paralisi umana e cosmica in serenità. Si è così rovesciata la situazione critica, in una sorta di trascendenza interiore — ciò che non avveniva in « Veglia » o in « Sono una creatura ». Notevole quanto mai la gratuità dell'immagine, che in certo modo ripete, esaltandola, la gratuità associativa dei risvegli infantili (l'abbaiar dei cani) e la gratuità delle veglie adolescenti (che rincorrevano « echi d'innanzi nascita »). Alla gratuità si congiunge la subitaneità — l'affioramento improvviso, *ora*, nella coscienza rammemorante, delle immagini che già furono, *allora*, eventi staccati e irrelati; la memoria procede per scatti discontinui, pur scorrendo sotterranea, notturna, nella sua oscura continuità sul piano subconscio. Ma quest'ultimo scatto è il definitivo, è il segreto dei segreti, dunque la rivelazione culminante, la vera « mistica compagnia » preannunciata all'infanzia innocente dagli innocenti animali. Aggiungerei che qui l'apparizione-ricomparsa del Capitano risponde, nel suo modo inatteso, all'adolescente rincorsa degli « echi d'innanzi nascita ». Il Capitano è riconosciuto nella memoria come figura avita, totemica (e totemici erano anche i cani della prima unità strofica). Riconosciuto, perché platonicamente conoscere è riconoscere, *ricordare*, e la memoria di Ungaretti è anamnesi (come ne « I Fiumi »).

E per antifona, se, in tutta la parte precedente, l'entità cosmica, la Notte, prendeva forma umana e fin materna, qui la figura umana maschile, il Capitano (che è un po' paterno e un po' *alter ego*), si riverbera sul cosmo, in cui è lui a riportar la luce:

Il Capitano era sereno
(Venne in cielo la luna)

Con l'espedito tipografico di porre fra parentesi l'evento cosmico, se ne fa un corollario all'evento umano; è la serenità del Capitano a suscitare, nell'ordine della memoria che è l'ordine della poesia, la luce serena della luna; il mondo s'incentra su di lui. E l'epifania si conferma, in un alternarsi di versi che irresistibilmente suggeriscono uno scambio di qualità fra il Capitano e la luna:

Era alto e mai non si chinava
(Andava su una nube)

E ancora, più avanti, alla fine del componimento:

Gli chiusi gli occhi
(La luna è un velo)

Parve di piume.

Ne risulta, nella partecipazione cosmica, una proiezione surreale della figura umana nel sovrumano (la sua luce, la sua altezza) e infine una trasfigurazione del Capitano ormai cadavere, che non pesa più. Epifania (sto per dire apoteosi) ottenuta dalla magica ambiguità della luce lunare, che è la luce della memoria. Infatti il Capitano è sottratto all'ordinaria vicenda umana anche e soprattutto nella morte, in questa più miseramente umana fatalità. La dramatis persona (unità strofica 3) era come schiacciata sul suolo pietroso; il Capitano cade senza esser visto e « riappare » già composto ieraticamente, le mani sul petto (come poi riapparirà, trasfigurato, nella memoria rievocatrice), e « pare di piume », è come in levitazione.

Lo spoglio delle varianti per cui passò questa lirica attraverso le sue sette stesure (e si vedano ora a pp. 720-724 dell'edizione Mondadori di tutte le poesie di Ungaretti, Milano 1969) ci documenta l'assidua cura che Ungaretti dedicò a purificare il testo. Più che « limare », egli sfrondeva. Così per esempio ne espunse già nel 1932 il nucleo tematicamente allogeno che poi andò a formare la lirica indipendente « Primo Amore » e che non ancora compariva nella versione originariamente pubblicata dalla rivista *Commerce* nell'estate 1927 ma si insinuò nella versione pubblicata da *Italia letteraria* il 19 maggio 1929. Altro elemento che, presente nell'edizione *Commerce* del 1927, cadde poi dal testo, è la coppia iconica *falce-stelo*. La luna, che quivi compariva due volte come « falce », suscitava l'immagine virgiliana del fiore prematuramente mietuto:

(Venne in cielo la falce)
Il capitano era tanto alto

Nel solco s'adagiò come uno stelo
(La falce è un velo)

Giustamente questo parve poi all'autore un vezzo decorativo, e già nell'edizione Vallecchi del 1933 non ne rimane più traccia. Ne guadagna il testo in profondità e risonanza; perché ora la luna non è più identificata semplicemente con la morte, ma con la trasfigurazione del cosmo e del morto stesso. Altro indizio prezioso ricavabile dal raffronto delle varianti è la scomparsa della particella « Ma » nel verso

[*Ma*] *il Capitano era sereno*

e del garrulo avverbio « tanto » nei versi originari

[*Il capitano*] *era [tanto] alto*
e mai non si chinava

che proficuamente si fusero poi in uno solo:

Era alto e mai non si chinava

con quel fortissimo iato iniziale che esalta la musica delle *a*.

Ora, chi scruti la forma definitiva del componimento, testimoniata dall'edizione Mondadori 1969 (e già data dall'edizione Vallecchi 1933, che ho sottomano), noterà che le particelle relativizzanti come « Ma » e « tanto » sarebbero davvero fuori luogo in tutta la parte conclusiva della lirica, quella che introduce appunto il Capitano. In questa parte infatti hanno luogo soltanto azioni e apparizioni assolute, designate da verbi, sostantivi e aggettivi semplici, i soli adatti all'evidenza dell'epifania. L'assillo della coscienza in ricerca ha invece luogo nella parte precedente, dove risaltano le particelle relativizzanti in insistita posizione iniziale:

Quando hai segreti...
Se bimbo mi svegliavo...
E non, ad un rincorrere...
Ma quando...

La ricerca culminata in epifania nel corso della lirica che stiamo esaminando trova un parallelo nello scavo dal poeta operato sui dati iniziali della sua scrittura per portarli all'essenzialità.

Infatti la purificazione testuale di cui sopra ha giovato a precisare la struttura ternaria del componimento, individuando appieno il tono sostenuto a cui assurge rasserenata la voce rievocante nell'ultimo dei tre momenti essenziali costituiti, rispettivamente, dai due versi staccati d'avvio, dal gruppo di tre unità strofiche successive, e dalla conclusione concertante che ci dà la morte e trasfigurazione del Capitano in un con la liberazione della drammatis persona dalla paralisi del terrore. In seno a questa struttura ternaria acquista rilievo la

suddivisione anch'essa ternaria della seconda parte, che è di tutte la più sintatticamente complessa e tonalmente concitata. Il movimento delle tre unità strofiche in cui essa si articola costituisce una discesa all'Averno, cioè al fondo dell'esistenza, mentre il moto ternario dell'intera poesia si modula in discesa e risalita. Abbiamo detto che la trasfigurazione liberatrice non investe soltanto il Capitano, cui per l'appunto conferisce un'aureola d'apoteosi, ma si riverbera sulla stessa dramatis persona, che chiudendo gli occhi al morto, come un figlio al padre, ne eredita la luce e la dignità. Si noti il penultimo verso:

(La luna è un velo).

Esso è al presente, quindi lega col contesto attuale dell'io poetico, risolvendo in chiave affermativa il motivo iconico dialetticamente tracciato dal verso n. 2:

Quando hai segreti, notte hai pietà

e dal verso n. 13:

Ma, quando, notte, il tuo viso fu nudo.

Ossia, sussiste tuttora, nel momento stesso della meditazione notturna in cui riaffiorano le altre notti lontane, e non soltanto per il morto Capitano, un « segreto », una « pietà », un velo (che è anche luce); la verità nuda può ancora far luogo a una verità del cuore. Con la luna mortuaria, la notte si *ri-vela*. Il penultimo verso fa così da cerniera fra passato e presente e conferma il carattere di continuità della memoria. Se essa può essere tormento, è anche liberazione. Rivivere una morte, custodirne l'immagine, è la vocazione del poeta di « In memoria », di « Veglia », di « Sono una creatura », e poi (verrà dopo) di « Tu ti spez-zasti ». L'io sente in sé un Tu, un'apertura verso l'Altro umano, come propria salvezza; l'io non è una monade, ed è anche per questo che la parte finale de « Il Capitano » sdoppia la voce in una sorta di dialogo interiore.

Il movimento esistenziale della coscienza ha trovato la sua forma ritmica adeguata nell'inquietudine metrico-sintattica delle prime due parti, che si risolve nella costanza ascendente, per lo più anapestica, della terza parte. Ivi l'ultimo verso, « *Parve di piume* », inverte senza attrito la linea ritmica ascendente in un modulo discendente, una dipodia dattilico-trocaica, di tono conclusivo; è un suggello ritmico, suffragato dal passato remoto (che per tutta la parte seconda e terza si è alternato all'imperfetto), e dall'eco verbale « *parve... riap-parve...* ». La costanza ritmica si appoggia al parallelismo sintattico mai violato in quest'ultima parte, e il tono grave dei versi tra parentesi si alterna al tono alto dei versi in corsivo, cui cede infine il campo. Ora, avvenuto il ricupero del passato, l'io poetico riconosciutosi orfano può dirsi di nuovo « pronto a tutte le partenze ». Compresa la propria morte, che sarà serena come quella del Capitano.