

# LA LUCE FIGURATA DELL'ULTIMO UNGARETTI

di

Piero Bigongiari

Avevamo promesso l'ultimo capitolo della grande sinossi lirica ungarrettiana: eccolo, ecco l'ultimo « dialogo », come si svolge, tra il « matto » e l'« indovina »: un dialogo che si è teatralizzato rispetto ai *Cori descrittivi di stato d'animo di Didone*, emergenti dal centro di un abbandono, e sulla riva, sull'orlo di un mare che prosegue ondando sulla Terra promessa la marea del soliloquio, la parte prosecutiva che è implicita nella parola ungarrettiana, dopo che essa è esplosa nel suo intimo, segreto, originario « big bang » esclamativo, creativo dell'essere. È ben significativo che il *Finale* de *La Terra promessa* concluda, in un'eco rintoccante con insistenza: « Il mare », quella che è la constatata morte del mare, cioè la morte del tramite vivo della comunicazione: « Morto è anche lui, vedi, il mare / Il mare ». Gli *Ultimi cori*, di là, non hanno più questo elemento vettore, e dunque Didone ha ceduto la sua voce a un nuovo Enea, fuori dei limiti della finzione drammatica. L'« amata donatrice », ora, presta « A solitudine orrenda » « Il potere di corse dentro l'Eden ». La « piccola generosa » redime « dall'età ». È dunque un incontro fuggitivo « dentro l'Eden »: a cui è corrispettiva come punto di partenza una, effettiva, « solitudine orrenda ». Il « qui e ora » è tutto svuotato d'ogni consistenza attuale per dar luogo a una enormità, che è fuga (quella « corsa ») dalla norma negativa, dall'inattualità e dall'orrore, anzi dall'orrore dell'inattualità. Si crea la polarità edenica proprio

per mettere in azione la finzione del movimento di fuga, la finzione dell'attualità.

Ho parlato, altrove (*Penultimo Ungaretti* ovvero *Dal silenzio aurorale al silenzio apocalittico*, uscito in «Forum Italicum», 1968, n. 3) dei «Desideri di palpito» come, più propriamente, in termini invertibili — e l'inversione è parte costitutiva dell'aná-logos ungarettiano —, del «palpito di desideri»: e sono, i desideri, quei ricordi in avanti, ricordi anagogici, quei «Bricioli di ricordi» di cui si nutre la deserta Musa ungarettiana degli anni estremi. Sono i ricordi da riempire nella finzione del movimento di fuga in avanti, di fuga verso l'alto, la Terra promessa essendo venuta a coincidere sempre più con un Eden orfico-paolino, smemorante e rammemorante insieme.

La parola, quanto più si fa vuota della parte turbata, caotica e storica, del suo impulso semantico, tanto più si affida a questa memorizzazione nel «vuoto» («come per un vuoto» nel *Monologhetto*) del pensiero. In altre parole, essa ammette una situazione di precedenza, quel pensiero immaginante, a cui la parola si adegua con batticuore: ammette insomma una condizione, in partenza o in ipotesi, riflessiva, «prosastica», avvertendo in sé, a muoverla, un'intrinseca necessità di adeguamento riflessivo. La sua purezza è finale ormai; non iniziale, come già nell'antica parola dell'*Allegria*. Parola per avviarsi al silenzio, per istituire il silenzio. Non la parola trovata nel silenzio: «Quando trovo / in questo mio silenzio / una parola...» (*Commiato*, 1916). Ed è che il silenzio non è più «mio». Il silenzio viene dopo ormai, non precede; perché ormai precede, «Tra disperdersi d'echi», «tra voci incantevoli», un «chiasso», «quel chiasso», «Insopportabile quel chiasso», che *La conchiglia* rivela<sup>41</sup>. Dove il «racconto d'amore d'un de-

---

<sup>41</sup> La conchiglia fu subito in Ungaretti un «amuleto d'amore» legato a un fluire, a un espandersi da una stretta. Cfr. *Popolo*, in «Lacerba», 8 maggio 1915: «Al brusio campestre / fragranti svolazzi di maree / ricordati nelle conchiglie / amuleto d'amore»; che nell'edizione Vallecchi 1919 dell'*Allegria di naufragi* diviene: «Fanfare sperdute nei monti / lembi fragranti di fonti // raccordi nelle conchiglie / amuleto d'amore»; indi perdendosi nelle redazioni successive. Mi par utile altresì notare che la conchiglia-amuleto fu subito legata a sensazioni acustiche «raccordate»; e comunque proprio «fragranti svolazzi di maree» e poi «lembi fragranti di fonti» si raccordano in essa: che dunque diviene subito amuleto legato alla gestione equorea della nascita. La fragranza degli «svolazzi» e poi dei «lembi» fa parte di questo equoreo cosmo primigenio che la conchiglia, già secca e sradicata dal seno marino, conserva nella sua memoria acustica dunque non solo ma anche olfattiva, quale è la sua stessa forma, come il deserto conserva l'infinito illusorio ondularsi del mare. «Fragranza» qui; in *Universo* «una bara / di freschezza». Le sensazioni sono simili, e la conchiglia, che trasmette questa memoria marina, è anch'essa appartenente alla media immaginativa della culla-bara.

Roma, il 28/XII/1959  
Piazzale Rumenia, 3

Caro,

il viaggio è stato straordinario. Ne ripareremo.

Sto riprendendo piatti. Il Giappone è  
un paese d'una civiltà insuperabile.

La Cina che ho potuto conoscere non è  
la vera: Hong Kong è un cara-

van seraglio <sup>ovvero di tutto, asiatico e no.</sup> luogo per bellezza,

paesi più belli del mondo per  
natura, e ci si diventa molli.

Mandami il Mercurio, per favore.

Non è IT Ampère il discorso

su Faustina. È stato nella Nouv. R. F.,

stralciato dal manoscritto, del  
resto ancora incompleto.

Augurio d'oggi ben ad Elena.

A Te e un abbraccio

dal vostro

Meyer

Scheiwiller ha pubblicato per gli auguri due  
miei pezzi, e solo scritte nel 1959. Ma, per ora,  
non me le sono avute che due copie. Una la dovrei a Dr. Roberts.

Offerta in avanti alla mia casa.



mente » è tale in quanto immerso in un « buio » apocalittico, coinvolto in un urlo di cui « quel soffio di conchiglia » è l'eco ultima, incantevole, perché, sì, avvia all'incanto d'una luce figurata.

Ricordi dunque come desideri del pensiero. E il pensiero « desidera » in quanto, nella percezione della propria mancanza fisica, spinge in avanti. Ed ecco, nel 3° di *Apocalissi* (del 1961), il distico:

*Di continuo ti muovono pensieri,  
Palpito, cui, struggendoli, dai moto.*

Si spiega il valore motivo di questo « palpito » mosso a sua volta dai « pensieri »: ad essi, struggendoli, dà moto a sua volta. Il circolo di questo pensiero palpitante, o palpito penseroso, si morde la coda. È questo l'estremo cerchio emergente in cui si chiude e si perfeziona, sigillandosi, il gran viaggio ungarrettiano. Tempo e spazio di cui si è perduto il sentimento ora vibrano nella perfezione di una figura geometrica, eterna, che è il linguaggio stesso a offrire dall'interno di sé, come il proprio ultimo movimento rivolutivo. Non è l'« iri da iri » dantesca, ma l'ungarrettiana « forma senza morte » dilagante, come una nuova, la più illusoria, primavera amorosa, rinascita del tempo senza tempo, di là dalla *Morte delle stagioni*.

Deriva, quel moto, dallo struggersi dei pensieri. Questo ultimo palpito è l'apparenza stessa della parola: che struggendo la sua ultima sostanza vitale, struggendo insomma il pensiero, vibra nella, e della, luce della comunicazione come un'eco di dopo morte, quasi una supernova. Eco oppostiva a quegli « Echi d'innanzi nascita », de *Il capitano*, a ricongiungersi, nell'esaurirsi del palpito estremo: e dunque, all'estremo di ogni palpito, dove il moto si sutura a una quiete che è quiete non più finale, ma iniziale ormai di qualcosa d'altro, quell'« alba » che « unico subitaneo l'urlo squarcia »: l'alba del giorno apocalittico, in cui l'urlo unico è ancora un resto della voce di prima, della voce che, fin lì, ha parlato, fin lì ha potuto parlare.

Ora la « piccola generosa » redime dall'età. E si capisce, morte le stagioni, che il miracolo di questi « giorni liberi » offerto « A solitudine che fa spavento » è non altro che « un unico ricordo » che « l'anima tua » « ha

chiuso nel mio cuore / E ne sono rinato ». Questa rinascita in extremis adempie alla funzione della renovatio a cui Matelda adempie nel Paradiso terrestre dantesco. Immerso nel Letè e bevendo l'acqua dell'Eunoè rammemorante il bene, Dante si prepara all'ascensione trasumanante del Paradiso. Ebbene, similmente, questo « potere di corse dentro l'Eden » prestato dall'« Amata donatrice » al poeta, è una corsa di rapina verso quell'« unico ricordo » che, quasi ostia sacrificale, lo fa rinascere. Infatti, avviene in questo ultimo « matto » Ungaretti una sorta di funzione auto-eucaristica, attestata in *È l'ora famelica*. Quel cuore in cui è chiuso quell'« unico ricordo », insaporito da « tanti pianti », quel « Frutto di tanti pianti, quel tuo cuore, / Strappatelo, mangiatelo, saziati ». Con un ricordo evidente del sogno dantesco nella *Vita nuova*, in cui Amore offre il cuore fiammeggiante del poeta per cibo alla « donna de la salute ».

Questa auto-eucarestia è possibile proprio perché avviene in un clima dialogico tra il matto e l'indovina, che è insieme l'« Amata donatrice » e la « piccola generosa ». Dal lógos al diá-logos: che implica penetrazione attraverso il lógos, il lógos che è parola, e sua divisione in due, che è divisione in due, partizione, partecipazione, della parola; e dunque implica la sua drammatizzazione, una dialessi vocale che la prima parola ungarettiana, così integrale e sufficiente a se stessa nella propria semanticità tanto orizzontale (nell'*Allegria*) quanto verticale (nel *Sentimento*), non aveva. L'« Amata donatrice » dona al « matto » che, all'interno di questa dialessi dialogica, parla a se stesso, dotato dunque di questa follia profetica integrale, cioè scisso nella sua stessa parola proiettata in avanti, nella parola portata di corsa dentro l'Eden dopo averla rimossa dal grande spavento della solitudine; costei dona, ripeto, il « tuo cuore », il cuore del matto famelico, e proprio nel donarlo a lui, piuttosto a questa profezia spinta fino a ricongiungersi al silenzio, alla pace. È questa una vera e propria « fuga in avanti » dialogica che posa sulla logica motrice di quell'« unico ricordo » formato « d'improvviso » come sul punto fermo su cui far leva per ribaltarsi in avanti, distaccandosi dal « sistema » del passato, di un ormai inutile passato: inutile, dico, in quanto ormai tutto utilizzato, tutto bruciato « negli occhi miei », tutto

visto e ormai invisibile, negli occhi dello spettro che folle e luminoso si distacca dal proprio spettroscopio. È di nuovo il poeta dell'oblio che si leva dal poeta del ricordo, ricongiungendosi dall'altra parte, compiuto il ciclo, all'oblio « cosmico » del poeta iniziale dell'*Allegria*. La « città convulsa » del 12 settembre 1966 è tale, cioè « convulsa », proprio perché adempie, nel proprio interno cristallino, a questa funzione spettrografica di liberazione in avanti delle componenti temerariamente luminose della grigia ultima luce. Ricordate invece la spalla macchiata di sangue di Didone, nel 12° degli *Ultimi cori*?

*L'Ovest all'incupita spalla sente  
Macchie di sangue che si fanno larghe,  
Che, dal fondo di notti di memoria,*

*Recuperate, in vuoto  
S'isoleranno presto,  
Sole sanguineranno.*

Rinasce nel *Dialogo* la gioventù dei colori puri per l'allontanarsi proiettivo in avanti della « luce » dell'amata. Cotesta luce figurata si proietta nei suoi colori puri, a raggiungere una sorta di giovanile, divina, « iri » dantesca. Il « non breve nostro separarci » è un separarsi della luminosità, nella luminosità, diramandosi essa nella purezza temeraria della fuga cromatica in avanti. Fuga cromatica che è fuga formale, fuga della forma, costituita di « materia guarita », in avanti. La fonte fonica della parola, la bocca, « La mia bocca al tuo cuore, stai dicendo, / Offre la pace, / Su, dormi, dormi in pace, / Ascolta, su, l'innamorata tua, / Per vincere la morte, cuore inquieto ». Ma la bocca è anche « Il lampo della bocca », « Il lampo d'una bocca »: provocatore d'una ferita mortale, di cui la stessa bocca, se parla, e l'occhio dell'amata, se guarda con pietà, fanno dimenticare il bruciore. D'altronde questa Beatrice del poeta « rinato » — in questa postrema *Vita nuova* che mette fine, rinnovandola in extremis, paradossalmente, alla *Vita d'un uomo* e quindi suggella questa novissima *Comedia* — è vestita d'un rosso di fuoco,

così come apparve vestita di colore sanguigno Beatrice in sogno al poeta di nove anni:

*Sei comparsa al portone  
In un vestito rosso  
Per dirmi che sei fuoco  
Che consuma e riaccende.*

La seconda strofe di questo 12 settembre 1966 ci spiega infine la ragione di questa fame auto-eucaristica, di questa purificazione *in re amatoria*:

*Una spina mi ha punto  
Delle tue rose rosse  
Perché succhiassi al dito,  
Come già tuo, il mio sangue.*

« Il mio sangue » è « Come già tuo ». E dunque prelude al « tuo cuore »: ch'è in realtà il cuore stesso del poeta alloquente a se stesso. Ecco nell'illusione ultima, cioè nel giuoco ultimo, altissimo, d'un amore impossibile e possibile, in quest'aura di autofagia tragica e di finzione suprema, attuarsi la redenzione come alterità *in eodem* e dunque risolversi la tragicità in un comico di tipo dantesco, d'un Dante giovane: che scriva *post rem* la sua spettrale *Vita nuova*; così come d'altronde Dante era andato recuperando nell'Eden antichi modi stilnovistici.

Un comico affermato oltre l'aura petrarchesca dell'oblio, ma proprio circconfuso d'oblio. Lo spettro è tale in quanto agisce, fisicamente, nell'aura dell'oblio: in quanto si ricorda oltre il ricordo; e sottolinea ancora quell'« unico ricordo »: un ricordo corporeo, un ricordo-corpo, un ricordo del sacrificio come nel simbolo dell'ostia cristiana, dopo che si è spento « negli occhi miei / L'accumularsi di tanti ricordi, / Ogni giorno di più distruggitori ». E, ora può dirsi, felicemente distruggitori della pluralità per favorire l'emergenza di questa unità finale, di questa finale immedesimazione simbolica nel ricordo-corpo. L'« amore demente » è l'amore più in là di se stesso, in una paradossale alterità percepito come palpitante nel proprio stesso corpo mentre questo, « Nell'ora degli spettri », già più non si appartiene. Ma questo corpo che non si appartiene, non si appartiene perché esso è divenuto il



simbolo, dopo quello struggersi, d'un altro corpo: quello stesso dell'Amore, o meglio, per ipotesi dialogica, il corpo di sangue e di fuoco dell'Amata. In questo senso, il « giardino triste / Della città convulsa » è davvero l'analogo per opposizione della « divina foresta spessa e viva » che costituisce il Paradiso terrestre; né posso fare a meno di notare che il poeta moderno, per raggiungere cotesto luogo, compie un cammino ascensionale, quasi un cammino purgatorio « Nell'ora degli spettri »: « Percorremmo la strada / Che lacera il rigoglio / Della selvaggia altura ».

Avviene, quanto più scorporato nella finzione questo linguaggio, tanto più un suo evidenziarsi in una simbologia fisica integrale. Così nella gola « mi è rimasta ancora l'infanzia ». È il luogo, questa, della parola innocente, dell'innocenza della parola. L'esule, che è esule dall'infanzia e dunque dall'innocenza della parola, si sente afferrato alla gola da un « abbandono »: è il « Segno della sventura da placare ». Ed ecco allora che « Quel chiamare paziente / Da un accanito soffrire strozzato / È la sorte dell'esule »; ecco il suo « correre da cieco ». La cecità pertiene ancora all'ambito della ferita che il lampo della bocca infligge. Ed è qui persino corrivo ricordare la cecità omerica, che la parola dotata di questo valore profetico, prolettico, procura per vibrare integralmente nel luogo, nell'Eden, del Verbo rammemorato come operazione beatifica. L'esule è tale perché, con l'innocenza strozzata nella gola, corre da cieco verso il luogo del Verbo, corre fuori di sé « Stretto alla gola »; e intanto non può emettere che un « chiamare paziente ». Prologo soffocato e continuo del « clamavi ad Te, Domine », questo, questo « chiamare paziente », è stata la « vita d'un uomo » fino al grido che erompe come un'eco apocalittica, una volta varcata, dal poeta nel suo « correre da cieco », « Nell'ora degli spettri » ma non ancora « divenuto spettro », la soglia dell'Eden. *La conchiglia* acquista la sua stupenda grazia proprio da questa percettibilità di echi « Nell'ora degli spettri ». Nella conchiglia « quel chiasso » è « Tra disperdersi d'echi », un'eco ancora dell'urlo apocalittico: ma questo altro non è che il « racconto d'amore d'un demente ». Un tale « amore demente », cioè un amore dislocato profeticamente al di là della mente che ormai non può più aggiungervi nulla, « Ormai è unicamente percettibile », « Ormai solo evocabile / Nell'ora degli spettri ».

A una tal conchiglia, che è, si noti, « conchiglia del buio », conchiglia della notte apocalittica, quasi impietrita bocca parlante oltre le lontananze dell'oblio, e oltre la ferita mortale che infligge, oltre il suo sigillo di fuoco, si accosta l'« Orecchio d'indovina » della donna amata. E pare un gesto di suprema pietà.

E qui è giunto il momento di precisare che un tale scatenamento di libertà, Ungaretti lo deve al coraggio che nella sua poesia ha avuto un nome e una data: il *Monologhetto*, gli ultimi giorni del 1951. È qui, in questo coraggio « prosastico » a una poesia estrema e ricapitolatrice, sull'orlo di se stessa, è qui che nasce pienamente il coraggio non solo di dire tutto per culmini mentali, ma di dire anche fuori della mente, di captare, ripeto pianamente, ma buttando all'aria ogni preparazione di poetica troppo costituita, la demenza dell'amore che quanto più s'avvicina alla morte tanto più si sente dotato della possibilità di vincerne la misura limitatrice. Qui è già l'« amore demente », nella follia del tempo finito e delle stagioni morte, a strappare, al di là, la maschera alla persona poetica. E qui si prefigura questa fase della poetica ungarettiana del matto e dell'indovina, che nel *Dialogo* ha il suo culmine escatologico ma che prosegue anche oltre, fino all'ultimo respiro poetico, fino a *L'impietrito e il velluto* del 1° gennaio 1970. Qui anche si rivela quella drammaticità che le figure ferme, e subito emblematiche, della *Terra promessa* non potevano permettere oltre la loro suprema inattualità lirica. *La Terra promessa* è il nuovo « sentimento dello spazio » fallito come atto integrale dal poeta intanto invecchiato nell'amante figura, rapita appunto alla propria demenza dal suo dovere storico, di Enea: e *La Terra promessa* è il grande frammento di testa, non per nulla, della *Morte delle stagioni*. Il poeta è cambiato dentro i propri emblemi, che proseguono oltre di lui come maschere (Palinuro, ecc.) di una persona che recupera la propria proiezione nella « vita d'un uomo » proprio attraverso un nuovo, inesplorato « sentimento del tempo », di un tempo oltre il tempo cronologico finito, oltre il tempo misurabile. La « demenza » di quest'ultimo Ungaretti è data dalla implicita dismisura di cui è preda ogni suo atto. Ed ecco il poeta passare dall'inattualità della *Terra promessa*, per impossibilità drammatica, all'attualità smisurata del suo ultimo errare e del suo ultimo amare. Alla fatalità dell'obbedienza storica, nel mito, di Enea, corrisponde la fatalità della mitica

disobbedienza del poeta nella propria storia di uomo: alla pietas di Enea corrisponde, voglio dire, per opposizione, questa demenza.

È il proprio della poetica ungarettiana questo suo intrinseco valore alter-nante (allegria → dolore → allegria; sentimento dello spazio → sentimento del tempo → sentimento del mito dello spazio → sentimento del mito del tempo), che ottiene quanto non sa, nella nuova fase, proprio pel valore propulsivo che il poeta ricava dall'interno più fondo della fase precedente. Si direbbe che in una poesia in perpetua, e mai acquiescente, mai acquetata, fase formale, proprio la propulsione metamorfica ottenga, di forma in forma, questa sua possibilità estremistica di esplorazione dell'integralità del proprio linguaggio: quasi la possibilità di finalizzare un mezzo, il proprio mezzo espressivo, proprio per mediare un fine che nella « vita d'un uomo » si pone all'infinito, nel senso che esso accompagna, in termini clamanti di linguaggio, fino al gran silenzio, l'impossibilità sempre più evidente e fatale d'ogni mediazione. Il poeta media, attraverso il linguaggio, l'irrimediabile. E dunque il linguaggio è il culmine della contraddizione, e la fa esplodere continuamente proprio mentre tenta di conciliarne gli estremi. La parola nasce a far più fondo il silenzio; ma, anche, dalla profondità abissale, cosmica, del silenzio, è la parola a rendere storica la presenza dell'uomo sulla terra. Storica, ho detto; volevo dire, irripetibile nei suoi atti tutti individuati. Dante direbbe: indovati. Ecco, ne *La conchiglia*: « Tra disperdersi d'echi, / Da quale dove a noi quel chiasso arriva? ». Questo « dove », nello spazio-tempo, è la storia, nella fattispecie messa in convulsione (ricordate quella « città convulsa »?) ed in forse, proprio mentre è accertata, dalla « vita d'un uomo » tutta integralmente vissuta.

A questo punto, indovinare è indovare: l'indovina è colei che indova nel futuro una vita, quella del matto, ormai definitivamente disancorata da ogni dove e da ogni quando. L'ungarettiano « cerchio dei presagi » si restringe. Ormai solo la « timorosa amata » può accostare alla fatale conchiglia « Orecchio d'indovina ». Una tale situazione era già in nuce nel *Monologhetto*:

*Adamo ed Eva rammemorano  
Nella terrena sorte istupiditi:  
È tempo che s'aguzzi  
L'orecchio a indovinare.*

In cui gli Sciiti rammemorando Adamo ed Eva, anche preparano nel poeta « Il potere di corse dentro l'Eden ». E ancora nel *Monologhetto* l'avvio alla conclusione è che « Solo ai fanciulli i sogni s'addirebbero »; per subito proseguire: « Ma perché fanciullezza / È subito ricordo? »; quell'infanzia che in *Superstite infanzia* rimane nella gola dove « un abbandono » afferra il poeta. E il *Monologhetto* termina:

*Anche se, matto incorreggibile,  
Incontro al lampo dei miraggi  
Nell'intimo e nei gesti, il vivo  
Tendersi sembra sempre.*

Il « matto incorreggibile » non si è corretto, dal '51 al '66 al '70, fino alla morte. Il « Lampo dei miraggi » è divenuto *Il lampo della bocca*; veramente opposto alla « bouche d'ombre » hughiana, parla per luce invece che per ombra. Anche in *Stella*: « Mi elargisci una luce / Che la disperazione in me / Non fa che acuire ». Ma ecco che, nel '51,

*...una delle Arabe accalcate, scatta,  
Fulmine che una roccia graffia  
Indica e, con schiumante bocca, attesta:*

*Un mahdi, ancora informe nel granito,  
Delinea le sue braccia spaventose.*

Qui la bocca schiumante e il fulmine sono l'endiadi prolusoria al « lampo della bocca », e alle qualità profetiche della « timorosa amata ».

Infine, nel '70, con *L'impietrito e il velluto*, e con un altro supporto fisico dell'unica amata, Dunja stavolta (« *Dunja*, mi dice il nomade, *da noi significa universo*. — Rinnova occhi d'universo, *Dunja* », in *Croazia segreta*), torna fedele il « vecchissimo ossesso »: sempre in preda a questa ossessione profetica lampeggiante; ma stavolta

*Ho scoperto le barche che molleggiano  
Sole, e le osservo non so dove, solo.  
Non accadrà le accosti anima viva.*

Il poeta, al passo estremo, come su una riva acherontea, osserva coteste « sinistre barche »; ma le osserva « non so dove ». « Da quale dove », « non so dove »; tra la sua vita e la sua morte l'antico poeta « girovago » radica sempre più nel cosmo la storia, e la propria storia (la « vita d'un uomo »), nello stesso modo in cui sempre più radica nella storia, e nella propria storia, questo cosmo salato e agro (« Sa il suo sangue di sale / E sa d'agro, è dolciastro essendo sangue »). Ne è tramite questa eucarestia, attraverso l'uomo Ungaretti, cosmica. Dall'*Allegria* al *Dialogo* si è compiuta questa cosmizzazione della storia individuale; per cui il poeta, con l'infanzia nella gola, è, appena trasposto in termini umani, di « commedia » umana, lo stesso universo che « famelico » di amore si nutre, attraverso il poeta, della propria sostanza più impulsiva e cosciente. L'autofagia umana è amore che divora se stesso, mangiando, fino a saziarsene, il proprio cuore: amore che si strugge, disperato e generoso insieme, di una creazione in cui l'uomo par essersi mimetizzato, e nascosto, ma anche svelato d'ogni sua maschera individuale, per immedesimazione compiuta. Allora la morte non è che il sigillo dell'integralità della demenza: l'uomo è uscito dalla sua mente perché la mente stessa dell'universo lo ha assunto. L'« esule » è tale perché corre fuori di sé (« Ancora mi rimane qualche infanzia. // Di abbandonarmi ad essa è il modo mio / Quel fuori di me correre / Stretto alla gola », *Superstite infanzia*): dall'infanzia rimastagli nella gola, e che è il « racconto d'amore d'un demente » fino al grido apocalittico, verso un'altra infanzia, quella innocenza primaria dell'universo; ma anche qui vibra la sensazione di un universo infante, in-fans, di un universo che non parla; e allora la parola del « matto » è il seme della parola gettato nell'universo, a che l'universo-uomo parli, anzi a che dialoghi nella primigenia, straziante e incantevole, bimembrazione dell'amore. Quel grido intanto erompe dalla gola dell'universo liberata da un'infanzia che è, ora, altresì, impossibilità di parola. « Quel chiamare paziente / Da un accanito soffrire strozzato / È la sorte dell'esule », ma anche è la preparazione di un discorso universale liberato. L'« Amata donatrice » questo offre « A solitudine che fa spavento »: « il miracolo di giorni liberi »; il dialogo è in ipotesi instaurato dalla tesi portata al limite di sé.

Ne *L'impietrito e il velluto* «l'alambiccare / Del vecchissimo ossesso» è ai suoi ultimi atti. Ne posseggo tutte le carte, nelle sette stesure successive fino all'ultima definitiva, portatemi personalmente in dono dal poeta nel gennaio 1970, poco dopo la loro composizione, poco prima della sua morte. È tutto un giuoco contrappositivo tra la durezza di un paesaggio, nel delirio infernale, tra «La strada da seguire dentro un sogno», «I meandri della strada da seguire» (1ª stesura), e «Il velluto croato / Dello sguardo di Dunja», di quella Dunja, non si dimentichi, che «rinнова occhi d'universo».

È l'universo insomma, *sub specie* di Dunja, chino sul poeta, sul «sorteggiato», che è sorteggiato «Per arrivare alla meta funesta» (1ª stesura). È insomma una situazione opposta a quella che s'è analizzata nel *Dialogo*: non l'Eden è raggiungibile ma una «meta triste», una «meta funesta». Questa strada che coi suoi meandri porta verso «Il defunto mare», verso «Il defunto fluttuare» (4ª stesura), e che un «Impalpabile dito di macigno» «mostra di nascosto al sorteggiato», a me ricorda il Moqattam, la scabra, desolata altura che domina la «piana di solitudine» del Cairo: «flutto di quel petreo oceano, mausoleo fiabesco che miriadi e miriadi di nummoliti ha raccolto nell'immenso alvo, un alvo che, attraverso l'Egitto, s'è andato estendendo, dall'Ovest settentrionale dell'Africa sino in India, e sino in Cina, un'immensità di pietre»<sup>(2)</sup>. E dunque torniamo all'Egitto dell'infanzia del poeta. «Il defunto mare» è il deserto. E quel «dito di macigno» pare far parte di quel «mahdi» che, «ancora informe nel granito / Delinea le sue braccia spaventose» (*Monologhetto*). Ancora dunque siamo nel clima del sortilegio profetico. Il «sorteggiato», il sorteggiato alla morte sì ma anche alla propria essenza di viandante profetico, è ormai «l'impietrito»: lui stesso è quel declinare abissale nella morte, lui stesso presso le «sinistre barche» che «molleggiano / Sole» su un «defunto mare»; ma, anche, lui stesso si muove, inoltrandosi di meandro in meandro *in re ipsa*, per entro la propria essenza profetica, la propria continua prolessi verbale, che ne impietrisce, cioè ne eterna, oltre la fedeltà dell'antico Palinuro anch'egli divenuto scoglio, il gesto indicatore e soteriologico.

---

(2) *Giornata di fantasmi*, dal *Quaderno egiziano*, ne *Il deserto e dopo*, Milano, Mondadori, 1961, p. 111.

Sottolineo qui uno straordinario caso di sostituzione nominale che nella elaborazione de *L'impietrito e il velluto* si dà. La stesura definitiva ha:

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

Ma durante l'elaborazione ipnotica di questa estrema poesia, si ha, tra le altre varianti: « I meandri della strada da sfidare » (3<sup>a</sup> stesura), « L'atra trama degli scabrosi viottoli » (4<sup>a</sup> stesura), « L'atro tramarsi dello scabro evento » (5<sup>a</sup> stesura). « Gli scabri messi », è evidente, sono la permuta fulminea di un taciuto, ma chiaramente memorizzato, « Gli scabri massi »: *felix lapsus in aenigmate*. I quali vivono, subliminali, nei « meandri », negli « scabrosi viottoli », nello « scabro evento »: quanto sopravvive di dinamico in questi concetti produce proprio « Gli scabri messi emersi dall'abisso ». Un analogo dello « spento flutto » che pullula, ex imo, massificato: simile al « flutto indurato, e par che ondeggi », della *Ginestra* leopardiana. Ma « Dismisura subito / Volle quel mare abisso... » (*Cantetto senza parole*, 1957). E qui il « dondolo del vuoto » è tutto ungarettiano, e mi par inutile citarne i precedenti (dal « Dondolo di ali in fumo » di *Lindoro di deserto*, 1915, a « E il dondolio, dolcissimi » del *Canto quinto*, 1932): esso funziona da miraggio librato « dalle lastre / squillanti / dell'aria » (*Giugno*, 1917), distaccandosi dalla rocciosità. La sostituzione nominale avviene nel segreto dell'avvento poetico preparato da un paesaggio infernale, da cui « Il velluto dello sguardo di Dunja » allontana, con la sua « presente pietà », il poeta ossessionato.

Ossessione di morte e di condanna che questo ultimo aspetto « croato » di Matelda (la vecchia donna-fata dell'infanzia egizia → la bellissima giovane

nell'oasi: cerva-leoparda-pecorella-puledra) allontana. Ma l'ossessione era antica: ripeto, un ricordo d'infanzia, vivo e ridesto nella festa degli Sciiti in Egitto. Nel *Monologhetto* interviene la madre, rassicurante dopo le parole dell'Araba ossessa:

*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.

Cotesti «viottoli», s'è visto, corrono anche ora, corrono con atroci meandri verso una meta funesta, verso «La eco di strazio dello spento flutto». Il deserto è un mare defunto: quello che era stato un «mare famelico», «un oceano libidinoso», è sparito, ma lasciando in eredità ai miraggi quella fame e quella *libido*. Avanza l'abisso, quell'abisso che nell'*Allegria* era stata, «scavata [...] nella mia vita», la parola, e che in *Tu ti spezzasti* del *Dolore* era tramato di questi massi-messi:

*I molti, immani, sparsi, grigi sassi  
Frementi ancora alle segrete fionde  
Di originarie fiamme soffocate  
Od ai terrori di fumane vergini  
Ruinanti in implacabili carezze,  
— Sopra l'abbaglio della sabbia rigidi  
In un vuoto orizzonte, non rammenti?*

Là, nel paesaggio brasiliano — ma già «In un vuoto orizzonte» — con le sue contorsioni barocche, in fondo a questo ancora caotico abisso, «Funebri moniti» erano le «Favolose testuggini» ridestantisi «fra le alghe» «all'imo lucido / D'un fondo e quieto baratro di mare». Un mare è ancora vivo, non ancora ribevuto da questa arsura senile in cui ripullula, come sul deserto, l'infanzia, con tutte le connotazioni che essa implica e che abbiamo tentato di definire. D'altronde, già in *Vanità*, del '17, l'acqua, cotesta acqua primor-



diale, l'acqua rigeneratrice, è anche acqua di morte, acqua che porta l'uomo ad ombra: « E l'uomo / curvato / sull'acqua / sorpresa / dal sole / si rinviene / un'ombra // Cullata e / piano / franta ». Un'ombra « cullata » « in un'urna d'acqua ». D'altronde già in *Universon*, del '16, perentoriamente: « Col mare / mi sono fatto / una bara / di freschezza ». E bisogna, avviandoci alla conclusione, far notare che cotesta « bara / di freschezza », sarà, alla conclusione dell'inno *La pietà*, quell'idea delle « tombe » che l'uomo alza per riparare « il logorio ». La petrificazione è indice di fedeltà immortale, di « disperata fedeltà » alla Terra promessa, ma anche di morte. Fondamentale in questo senso è il *Recitativo di Palinuro*: che narra il naufragio senza allegria del nocchiero perplesso di Enea. Commenta il poeta stesso: « Sogno e scienza alleandosi sembrano intrecciare ore ineffabili; ma s'accorge Palinuro, quando quell'alleanza gli si fa intima, che essa anche lo corrompe e lo rode; e stremato cade dalla nave ». Palinuro « rincorre la sua nave in pezzi »; finché « la sesta sestina e la terzina di chiusa narrano disperatamente il trasformarsi di Palinuro nell'immortalità ironica d'un sasso. Come nel mio vecchio inno *La Pietà*, la chiusa ci indica un sasso, a indicare la vanità di tutto, sforzi, allettamenti: di tutto che dipenda dalla misera terrena vicenda storica dell'uomo ». Quanto lontana ormai l'« allegria » del primigenio « naufragio »!

« Un mare buio », nella discesa fino ad Ajaccio, durante il viaggio corso del *Monologhetto*, accoglie il poeta dopo il lungo serpeggiare nella « clausura distesa » dei monti: sul « baratro » si sporge la strada « ottenuta nel costone / Stretta, ghiacciata ». In Ungaretti inferno e purgatorio coincidono: « la morte », non si dimentichi, « si sconta vivendo ». Altezza e profondità coincidono in questo poeta in cui i sensi opposti collimano in un'unica direzione: quella dei giorni liberati dalla morte. Nel miraggio dell'abisso da cui Matelda lo libera col fluttuare del sogno, « nei nuoti del sonno » — ed è significativo che questa lezione era stata « nel sasso del sonno », finché l'intero verso 20, « Come nei nuoti del sonno calarla », si perde sostituito dal nuovo verso 20, il definitivo e sibillino « Come assentarla, pietra » —, rinasce la gioventù immortale: l'impietrito si spetra, mentre la pietra del sonno di

Dunja, attorno a cui essa si aggirava « nei nuoti del sonno » e da cui risale svegliandosi, viene « assentata » dal « velluto croato / Dello sguardo » di lei che « Fulmineo torna presente pietà ». Ecco la ragione di questa « pietra / Dopo l'aggirarsi solito / Da uno smarrirsi all'altro, / Zingara in tenda di Asie ». Anche la « pietra » — che è dunque il « sasso del sonno » (4<sup>a</sup> stesura: da un metaforico, e normale, « sonno di sasso » nascosto nell'inconscia *couche* inventiva) — viene a sprofondare in un'assenza remota, mentre « Il velluto dello sguardo di Dunja / Fulmineo torna presente pietà ». Mentre ella si desta, come si ricava dalla 2<sup>a</sup> stesura, « Il miracolo slavo mi raggiunge / E nel guardarmi copre di velluto / Con i suoi occhi scuri e chiari, lenti / In allontanarsi in ere remote / Il cielo ridestando / Nella vista decrepita / Del poeta lusingandolo / Che sta tornando giovine ». Ritorna nel fluttuare vellutato di questo sguardo l'acqua materna tramutata in luce corrusca, ma tutto avviene in uno stato onirico. E in tale stato la gioventù lusinghiera è salute recuperata, e pegno di salvezza. Da Dunja che arretra di millenni, e, come « pietra », si assenta nel proprio sonno, alla pietà che « torna presente », opera l'una e l'altra dello stesso « velluto dello sguardo », l'assonanza e la consonanza quasi perfetta uniscono i due momenti in un'antitesi che segna solo la dimensione abissale del tempo e dello spazio: l'ultima creatura ne ripercorre velocissima l'antiteticità che è anche la sua propria, vista nella compresenza e quasi nella consustanzialità dell'« impietrito » col « velluto », in un tutt'uno drammaticamente avvinghiato di salvezza e di abissalità, di salute presente e di distanza impietrita nell'ossessione del suo fondo, che è anche l'ossessione del sonno, dello sprofondare in una fluttuazione onirica. Dove lo « spento flutto » più non fluttua « con le sue sinistre barche », ecco, all'opposto, tornare « fulmineo » « Il velluto dello sguardo di Dunja », « presente pietà », simile al « fulgore in che sua voglia venne », quando la mente di Dante ne fu percossa al colmo del suo paradiso. Qui è l'acqua materna divenuta sguardo che ha riempito l'abisso e riportato in alto il « sorteggiato », poiché ella, la nutrice e l'amata in uno, si desta dal suo girovagare nel sonno, aprendo d'improvviso i suoi « occhi d'universo ». « Qual è colui che forse di Croazia / viene a veder la Veronica nostra » (Par. XXXI,

102-3); ora la Croazia è il paese, anche in Dante, della lontananza; ma è proprio questa « croata » Dunja che ne viene a mostrare, nella vera iconicità del suo volto splendidamente ringiovanito, l'iconicità, la visibile continuità di un universo altrettanto splendidamente giovane nella sua salute lucente. Ricordate « Amore, salute lucente »? È l'*Inno alla morte*, del '25, che con incredibile premonizione rupestre, barocca e poussiniana, comincia: « Amore, mio giovine emblema, / Tornato a dorare la terra, / Diffuso entro il giorno rupestre, / È l'ultima volta che miro / (Appiè del botro, d'irruenti / Acque sontuoso, d'antri / Funesto) la scia di luce / Che pari alla tortora lamentosa / Sull'erba svagata si turba ». Dove anche la luce-tortora già rammemora tutto quanto di canto arabo, di *qasīda* araba classica, serpeggia non solo per tutto il canto ungarettiano del « nomade d'amore », ma in modo particolare esplose in questi ultimi canti dell'amore disperato e felice. Direi che *Il collare della tortora*, trattato sull'amore e sugli amanti di Ibn Hazm, appunto questa componente arabo-ispánica del secolo XI, e in genere la componente arabo-andalusa della *muwaššaha* con metrica sillabica che ha origine nella poesia araba classica del *tasmiṭ*, oltre che l'esperienza diretta e indimenticabile del canto d'amore arabo, del cammelliere e del *faqir*, stia a fondamento del più fondo *nostos* dell'Ungaretti senile, del rimpianto più intrattenibile per la terra della gioventù incorruttibile, la vera ultima Terra promessa, che si va aggravando via via che la morte si avvicina con l'aspetto dell'amore più impossibile, più felicemente disperato. Ecco un canto d'amore d'una ragazza araba in Ibn Hazm: « Una gazzella, simile alla piena luna, pari a un sole non offuscato da nuvole / ha catturato il mio cuore con languidi sguardi, e con una vita sottile qual ramo, in bell'armonia di forme »<sup>(3)</sup>. Ebbene la tortora-scia di luce dell'*Inno alla morte* fa parte di questo metaforizzare intorno all'amata dandole tutti i nomi degli animali più leggiadri che circondano l'uomo con le loro movenze più innocenti: così in *Dunja* essa è la cerva, « Una leoparda ombrosa », « Pecorella d'insolita avventura », puledra, « Trepida Gambe Lunghe ». E gli occhi di Dunja, eccoli sgranarsi: « Con tenebra

(3) IBN HAZM, *Il collare della colomba*, Sull'amore e gli amanti, versione dall'arabo di Francesco Gabrieli, Bari, Laterza, 1949, pp. 62-3.

degli occhi della cerva», « Arrotondìo d'occhi della cerva »; ecco perché sviluppandosi dal sonno « Il velluto dello sguardo di Dunja / Fulmineo torna presente pietà », quasi di cerva balzante su quelle rupi immani.

Ho ritrovato Dunja l'altro giorno, ma senza più le grinze d'un secolo d'anni che velandoli le sciupavano gli occhi rimpiccioliti, ma con il ritorno scoperto degli occhioni notturni, scrigni di abissi di luce.

Di continuo ora la vedo bellissima giovane, Dunja, nell'oasi apparire, e non potrà più attorno a me desolarmi il deserto, dove da tanto erravo.

Non ne dubito, prima induce a smarrimento di miraggi, Dunja, ma subito il bimbo credulo assurge a bimbo di fede, per le liberazioni che sempre frutterà la verità di Dunja. *Dunja*, mi dice il nomade, *da noi, significa universo*.

Rinnova occhi d'universo, Dunja.

E ricordate che Mabruka, la Fortunata, « una delle Arabe accalcate, scatta, / Fulmine che una roccia graffia / Indica », nel già più volte citato *Monologhetto*. Ora questo « sguardo » torna come quel fulmine annunciatore, che là « intacca », « stria », « graffia », una roccia altrettanto immane, in fase di predizione. Ma già il 10 luglio 1916, di *Malinconia* è la strofe: « Attonimento / in una gita folle / di pupille amorose », come qui nel fulmineo tornare dello sguardo da evi sepolti. All'« abisso » donde emergono « Gli scabri messi » si oppongono, colmandolo, questi « abissi di luce »: ed è sempre la luce abissale del deserto a incarnarsi in « pupille amorose » che, esse, percorrono la loro « gita folle », sollevando l'antico *faqir* dal suo errare illusorio verso un'« oasi » che non sia « smarrimento di miraggi ». Il « miraggio », quella « separazione falsificatrice dell'immagine dall'oggetto »<sup>(4)</sup>, è stato fin dall'inizio l'opposto dell'opera incarnatrice rappresentata dalla poesia di Ungaretti, in cui la parola ha cercato di essere, senza più, la cosa significata, con la sua misteriosa consistenza; ma è stato, proprio il « miraggio », il pericolo segreto che ha accompagnato tutta la « vita », cioè il viaggio, di quest'« uomo », tra cose ferme. Quello che gli veniva incontro, era spesso il loro miraggio, ed egli ha dovuto spesso risalire il miraggio fino

<sup>(4)</sup> *La risata dello djinn Rull*, dal « Quaderno egiziano » ne *Il deserto e dopo*, cit., p. 86.

alla cosa, che era appunto « spostata » dal miraggio (per intere fasi poetiche: e penso al *Sentimento del tempo*), onde restituire l'immagine all'oggetto.

Ora è lei, Dunja, « Zingara in tenda di Asie », ad essersi assunto nel proprio sonno anche il girovagare del nomade Ungaretti, dell'antico *faqir*, dell'antico povero nel deserto: è stato, quello di lei, ritrovato nel suo ultimo volto ridesto d'improvviso, « l'aggirarsi solito / Da uno smarrirsi all'altro », ma intorno a una « pietra-pietà » nella cui consistenza è già stata drammaticamente premiata, ad esempio, la fedeltà di Palinuro. La nuova-antica guida ora ha allontanato definitivamente l'asciutto e petreo abisso davanti alla vera iconicità della suprema, divina gioventù dell'amore.

L'Eden, col suo Letè e il suo Eunoè, è in cima a un abisso. Abisso petrificato disceso di meandro in meandro e risalito « nei nuoti del sonno », a un ripullulare di acqua materna. In cima, come attendeva Dante lo sguardo trasumanante di Beatrice, ora « Il velluto dello sguardo di Dunja », « Zingara in tenda di Asie », attende il « girovago ». Il quale aveva già scoperto nel '16: « Come questa pietra / è il mio pianto / che non si vede ». Pietra e pianto, pietra e acqua salata. Ricordate *Statua*, del '27: « Gioventù impie-trita, / O statua, o statua dell'abisso umano... // Il gran tumulto dopo tanto viaggio / Corrode uno scoglio / A fiore di labbra »? Ricordate la « fantasia » del '28 « in tempesta / O a illanguidire scogli » in *Danni con fantasia*? Ricordate i ciottoli riempiti di vino e olio dal Febbraio, mese della nascita? Né dimenticate, dal *Dialogo*, che « Sa il suo sangue di sale ». Rimane a bruciare nel miraggio dei vivi, nella luce impazzita sulla piana d'oblio, « il miracolo di giorni liberi »: offerto pietosamente dall'ultima mano che si è accostata a quel cuore già frangentesi come un'ombra nell'acqua salata della morter-rinascita.