

Questo file PDF contiene un estratto del seguente libro:

Francesco Giardinazzo, *Cinque poeti facili. Ungaretti, Zanzotto, Pasolini, Williams, Heaney*. Modena : Almayr, 2010.

ISBN 88-89901-15-1

Almayr Edizioni

e-mail: info@almayer.it

www.almayer.it

© 2010 Almayr

Tutti i diritti riservati



Francesco Giardinazzo

CINQUE POETI
FACILI

Ungaretti Zanzotto Pasolini
Williams Heaney


Almayer Edizioni

Almayer Edizioni
via Piave 31 – 41023 Lama Mocogno (Modena)
e-mail: info@almayer.it
www.almayer.it

© 2010 Almayer
Tutti i diritti riservati

Revisione editoriale di Luca Maria Caffaro
con la collaborazione di Valeria Malatesta

Stampa: Arti Grafiche Editoriali – Urbino

Prima edizione: agosto 2010

*I libri Almayer sono stampati su carta ecologica
proveniente da silvicoltura, priva di cloro,
acidi e sbiancanti ottici*

Giardinazzo, Francesco

Cinque poeti facili. Ungaretti, Zanzotto, Pasolini, Williams, Heaney / Francesco
Giardinazzo. - Modena : Almayer, 2010. - 184 p.; 21 cm.
(Biblioteca minima ; 3)

ISBN 978-88-89901-15-1

Sommario

<i>Introduzione.</i> LE PAROLE, IL MURO DEL TEMPO	9
1. UNGARETTI. MEMORIA DI UN PAESE INNOCENTE	19
2. ZANZOTTO. I LUMI NELLA SELVA	49
3. PASOLINI. NEL CHIARORE DI UN VECCHIO APRILE	71
3.1. «...Und wozu dichter in dürftiger zeit?...»	73
3.2. Via Idroscalo 93	81
3.3. Il cielo, le nuvole e le marionette	90
3.4. La violenza e la nuda vita: democrazia e delitto	92
3.5. Figure della morte. Dall' <i>Idiota</i> al <i>Vangelo</i> <i>secondo Matteo</i>	101
3.6. «L'intelligenza non avrà peso, mai...»	110
4. WILLIAMS. L'ESILIO NELL'EDEN	117
5. HEANEY. UNA RELIQUIA NELL'ARGILLA	147
<i>Appendice.</i> Testi originali delle poesie citate	163
<i>Bibliografia</i>	174

A Maria Teresa e Maria Alessandra

Cinque poeti facili
Ungaretti Zanzotto Pasolini Williams Heaney

*(...) facilis descensus Averno;
noctes atque dies patet atri ianua Ditis;
sed reuocare gradum superasque euadere ad auras,
hoc opus, hic labor est.*

Virg. *Aen.* VI, 126-129

Introduzione

Le parole, il muro del tempo

Vi arriva il poeta
e poi torna alla luce con i suoi canti
e li disperde

Di questa poesia
mi resta
quel nulla
d'inesauribile segreto

Giuseppe Ungaretti, *Il porto sepolto*

Un tempo, mettersi in cammino significava affidarsi alla strada e alla fortuna. La meta stava al di là di esse, e a confortare il viaggiatore durante la sua avventura c'erano le pietre miliari che segnavano la via e fissavano le tappe e la distanza. Oggi, nell'epoca dei navigatori satellitari, questo ricordo potrà sembrare bizzarro, ma credo che abbia ancora un fascino intatto che vale la pena non dimenticare, e per questo l'ho scelto per aprire la riflessione su alcuni poeti contemporanei, fidando che il loro essere, per me, delle pietre miliari della poesia trovi corrispondenza e accoglienza anche in altri lettori.

Ungaretti, Zanzotto e Pasolini, così come Williams e Heaney, appartengono interamente per sviluppo e maturità al Novecento, ne sono parte integrante e significativa. Ciò che di quest'appartenenza mi preme sottolineare e ribadire è il suo rapporto con la tradizione, non semplicemente fondato sulla contrapposizione, come potrebbe sembrare, bensì sul tentativo

Cinque poeti facili

di costruire grazie a essa un ponte gettato sulle afasie e sui vuoti del linguaggio, del quale quello poetico rappresenta uno strumento raffinatissimo e perciò deteriorabile dall'incuria e dal vuoto, ideologico e strutturale, della lingua stessa.

Il patto con la tradizione non è di natura eversiva, come nel caso della pur interessante stagione delle avanguardie storiche. Piuttosto, se mettiamo da parte il necessario furore iconoclasta e modernizzante, appare chiaro come la tradizione possa offrirsi come *futuro* della poesia e del poeta, il quale riconquista il ruolo di custode, contro ogni aggressione, dell'umanesimo e della condizione stessa dell'uomo. Così ho immaginato che la poesia possa essere come il muro del tempo sul quale trascorrono le figure di questi ospiti inquieti. Dei quali ora, brevemente, cercherò di delineare l'inquietudine quanto il loro dono ospitale.

Se dovessi esprimere, per necessaria sintesi, che cosa di ciascuno di questi poeti è per me memorabile, direi che per quanto riguarda Ungaretti certamente è il suo carattere di concreto miracolo linguistico. Egli è il poeta che per questo si predilige, così come si resta invincibilmente innamorati di un paesaggio ricordato dalla più tenera infanzia, per quanto la memoria possa in essa risalire. In effetti è proprio questa «memoria di un paese innocente» che, per affetto e non per convenzione, intendo tornare a interrogare.

Zanzotto rappresenta la vocazione raffinata a una poesia capace del totale nel particolare, come se il *petèl* e l'italiano partecipassero di una medesima natura e continuità che solo in sede di analisi possiamo tentare di scindere, sapendo tuttavia che assistiamo a una forzatura, a rischio di una fin troppo cercata opposizione. La contiguità a due classici come Tasso e Leopardi non è tanto adesione a una convenzione della storia letteraria quanto un'opzione perfettamente compatibile con lo statuto della poesia nel suo senso più pieno. Più che mai mettere in discussione tutte le dimensioni possibili del testo poetico, dalla più immanente alla più astratta, rappresenta per il poeta di Pieve di Soligo un dato solidale al proprio artigianato nobilissimo quanto può esserlo la ginestra alla nuda roccia inospite su cui fiorisce.

Introduzione

Nel testo dedicato a Pasolini l'urgenza etica di un confronto col poeta delle *Ceneri di Gramsci* mi pare sia nato davvero dallo sdegno e dalla incapacità di capire, di spiegare a me stesso come a distanza di anni nessuna verità vera, oltre alla sua fine atroce, sia decantata nella coscienza civile e culturale del nostro paese, un paese senza verità *perché* senza pace col proprio passato. D'altra parte è impossibile con Pasolini fingere che il contatto fra poesia e realtà possa essere per qualche ragione passibile di una "sospensione del giudizio", perché la sua fisicità, totalizzante e perentoria, non permette soluzioni univocamente intellettuali del confronto. Per questo le pagine a lui dedicate sono nate dalla riflessione sull'uomo e sull'opera, certo, ma soprattutto dalla morte e dalla verità difficile da ottenere, non nella sostanza ma nella sua stessa semplice possibilità.

Del dittico dedicato ai poeti d'altrove, segnalo immediatamente la raffinatissima trama del loro dettato: incantevolmente sospeso dalla meraviglia per l'esplorazione del mondo per Williams, prezioso nella sua essenzialità per Heaney. Williams rappresenta interamente la poesia americana del Novecento sospesa fra mito e avanguardia. Egli è il poeta che ha narrato un secolo attraverso il punto di vista di una sperduta provincia americana, fornendo alla generazione a lui successiva (rappresentata per tutti da Allen Ginsberg) un linguaggio multiforme e prezioso che mescola innocenza e frontiera, mito e storia. L'analisi drammatica e lucida della storia affrontata attraverso la poesia di Dante è per Heaney un approdo naturale, continuamente assorbito e rilasciato dalle pulsazioni della memoria personale accanto a quella maturata da letture e da un'acquisizione compiuta attraverso traduzioni e rifacimenti di ampi lacerti della *Commedia*.

Da questi rapidi accenni ciò che a mio giudizio risulta interessante osservare è che un possibile racconto della poesia possa essere fatto partendo proprio da ciò che essa ha da offrirci, prima e al di là di ogni supposizione critica o teoretica, è capire che cosa succede quando incontriamo la poesia e la sua sconcertante capacità di metterci in uno stato di crisi, di eccezione, ma ricco di conseguenze. Ciò che sentiamo e vivia-

mo ha spesso origini oscure che conoscono, a volte, luminosi tentativi di comprensione. Il compito della critica dovrebbe essere quello d'interessarsi alla *ricostruzione* e alla *costruzione* di ciò che si chiama il "comprendere" e agli strumenti necessari e coerenti a questo proposito. La difficoltà che la poesia impone costituisce il segno eloquente di questa necessità cui non ci si può sottrarre. L'ipotesi che sostengo è che questo movimento implichi una tensione portata fino ai limiti estremi della lingua della poesia.

Questo merito e questa inquietudine fanno degli ospiti di cui si vorrebbe suggerire qualche interpretazione le necessarie pietre miliari che imprimono al nostro cammino una correzione e una efficacia sostanzialmente nuove e profonde. Tutto ciò impone conseguenze che non è possibile sottovalutare o considerare transitorie. Per questa ragione insisto sul fatto che il rapporto con la tradizione non può essere più urgente e conflittuale, e non è ancora dato che tale divario e conflitto possano considerarsi compiuti e in qualche modo sanati.¹ Il debito è sempre da onorare.

Quello che si può aggiungere, per ora, è che ciò che risulta necessario dalla lettura di questi poeti è accorgersi che esiste un rigore capace di immaginazione. In un certo senso, bisognerebbe sentire in ogni atto critico, nella sua più intima sostanza, una scelta etica. L'intenzione interpretativa dell'etica guida e asseconda tanto le nostre scelte quanto a volte, in maniera più subdola, le nostre reticenze se non anche i rifiuti. Ma con questo abbiamo obbedito a una consuetudine, abbiamo accettato, anche se in forma apparentemente più eletta, nient'altro che un luogo comune.

La provocazione di questi maestri è un appello prima di tutto alla nostra condizione umana: le loro parole ci rammentano il tormento e la grazia che a volte aprono un possibile varco fra le incomprensibili modalità dell'esistere quotidiano. La poesia, sottolinea Celan, sa che "pensare" (*denken*) è "ringraziare" (*danken*): per quel varco dobbiamo dunque serbare loro gratitudine.

Come suggerisce fra tutti il caso di Pasolini, il richiamo al dovere e alla necessità della memoria non è ovvio. Il compi-

to profondo della cultura è di presagire ed evitare il disastro, l'orrore che tanta parte occupa nel secolo che da poco si è concluso. Nel compito dell'interpretazione anche le responsabilità della storia occupano, infatti, un ruolo centrale e determinante. Mai come nel Novecento l'interrogazione sull'arte, sull'espressione, sul significato è stata così pressante e così dibattuta. Questa problematicità e questo fermento hanno dato vita a numerose esperienze, ci permettono di saggiare molte di quelle che cento anni prima sarebbero parse mere utopie, impossibili mondi, o addirittura degenerazioni. È chiaro che le coordinate di questo mutamento si riflettono sul piano temporale oltre che su quello della vita delle forme. Ad ogni occasione, noi dobbiamo confrontarci con qualcosa d'imprevedibile, con un'entità sfuggente e proteiforme che chiamiamo "testo" oppure, nella sua definizione più generale, "opera d'arte". La lettura della poesia ci sottopone sollecitazioni infinite per prospettive culturali, linguistiche, storiche, filosofiche. In tutto questo io riconosco una ricchezza di continuità fra creazione e interpretazione. L'opera "accade", è presente in quanto compiuta, ma è una prospettiva che si apre sul futuro, e che ha già cambiato, con la sua eminenza, anche il passato.

Essere lettori filologi, lettori pazienti e attenti come pretendeva Nietzsche, significa chiedersi perché una determinata parola ha il potere di volgere il nostro percorso in una determinata direzione, imprimendo profondamente il suo segno nella nostra percezione ed emotività.

Ci sentiamo capaci del "lungo studio" e del "grande amore" che hanno spinto Dante a cercare il volume di Virgilio? Le sue parole rappresentano soltanto una dichiarazione retoricamente circostanziata o sono forse il sintomo di una ricerca profonda e vigile di una propria strada espressiva? O ancora, e infine, sono ciò che dovrebbe sempre essere l'atteggiamento di chi si accosta a questi grandi maestri? "Amore" e "studio" mi sembrano le forme più efficaci e intense per intendere il nostro disporci nei confronti delle opere che custodiamo in quanto eredi di quel passato. Tuttavia, è proprio nella dimensione della "vocalità" che la poesia svela la propria natura. Lo stesso concetto di "ritmo" è deciso dal flusso della voce nella sua

Cinque poeti facili

continuità. Il flusso della lingua della poesia è il tessuto stesso della voce. Gli stessi termini fondamentali per definire i suoni articolati, “vocale” e “consonante”, rendono del tutto chiaro questo fondarsi della voce come tessuto di consonanze.²

Un poeta come Seamus Heaney dichiara apertamente questo carattere della poesia quando dice:

Certo, il segreto del poeta, irlandese o no, sta nel saper suscitare l'energia delle parole. Ma la mia ricerca di definizione, mentre può portarmi indietro, è condotta nella lingua viva del paesaggio in cui sono nato. Se volete, ho cominciato ad essere poeta quando le mie radici si sono intrecciate con le mie letture. Penso alle mie inclinazioni personali e irlandesi come vocali, e alla consapevolezza letteraria nutrita dall'inglese, come a consonanti. Spero che le mie poesie siano vocaboli adeguati alla mia esperienza nella sua totalità. (HEANEY, *Belfast*, in *Attenzioni*, p. 32)

Un'ultima osservazione. La lingua della poesia propone una *poetica della voce*,³ elemento squisitamente tipico del discorso sullo stile dei poeti che qui prendo in considerazione. Qui siamo invitati a comprendere il “senso del luogo” che la voce della poesia possiede, l'energia delle parole che essa deve essere in grado di suscitare. Essa si fa così una sorta di paesaggio sonoro⁴ nel quale le radici della vocazione poetica affondano e originano la consapevolezza dell'intreccio fra esse e le letture. Come nel caso di Heaney, l'elemento “irlandese” è inteso come il carattere “vocale”, mentre quello culturale, “inglese”, è assunto in quanto “consonante”.

La lingua viva di questo paesaggio, l'energia totalizzante dei vocaboli che costituiscono le poesie, confluiscono infine nell'esperienza della voce: la lettura dà tanto di se stessa quanto del testo un'interpretazione creatrice. Quando parlavo prima di ricostruzione e costruzione della lettura, intendevo che fatalmente il percorso dello spiegare e del comprendere va a saggiare una zona sensibilissima dell'opera che corrisponde al concetto di creazione. Attorno alla creazione si attestano delle ipotesi, cioè una “poetica della lettura” che sappia rendere conto della complessità delle operazioni e dei risultati. Così si esprimeva Henri Matisse:

Introduzione

Creare è la peculiarità dell'artista – dove non c'è creazione, l'arte non esiste. Ma sarebbe sbagliato attribuire questo potere creativo a un dono innato. In materia d'arte, l'autentico creatore non è soltanto un essere dotato, è un uomo che ha saputo ordinare in vista del loro fine tutto un fascio d'attività, da cui risulta l'opera d'arte. Così per l'artista la creazione comincia dalla visione. Vedere è già un'operazione creativa ed esige uno sforzo. [...]

Vedere ogni cosa nella sua verità è un primo passo verso la creazione, e questo suppone uno sforzo continuo.

Creare è esprimere quello che si ha dentro. Ogni sforzo autentico di creazione è interiore. E ancora si deve nutrire il proprio sentimento, cosa possibile con l'aiuto degli elementi che si traggono dal mondo esterno. Qui interviene il lavoro, attraverso il quale l'artista incorpora, assimila per gradi il mondo esterno, fino a che l'oggetto che sta disegnando sia divenuto come una parte del suo essere, fino ad averlo in sé per poterlo proiettare sulla tela come una sua personale creazione. [...]

L'opera d'arte è così il risultato di un lungo lavoro d'elaborazione. L'artista attinge intorno a sé tutto ciò che è capace di alimentarne la vista interiore, direttamente, quando l'oggetto da lui disegnato deve figurare nella composizione, o per analogia. Si mette così in condizione di creare. Si arricchisce interiormente di tutte le forme di cui si impadronisce e che ordinerà un giorno o l'altro secondo un ritmo nuovo. (MATISSE, *Scritti e pensieri sull'arte*, pp. 281-282)

L'opera si presenta a noi come un cammino, ma siamo noi che lo dobbiamo percorrere. Il valore di questo percorso è costantemente sottoposto alla critica e alla verifica. È fatto di incontri fortuiti, di digressioni labirintiche, di occasioni più felici. Come ogni arte che meriti questo esercizio, l'attenzione che vi dobbiamo prestare deve essere solida e, in un certo modo, artigianale. Talento e attenzione sviluppano nell'artigiano le sue qualità creative, lo possono rendere un artefice.

La sensibilità e la profondità di questa comunicazione costituisce parte integrante del processo di ricezione la cui altra metà speculare consiste nella sua comprensione critica e nel suo divenire patrimonio di un'esperienza non altrimenti possibile e non autentica al di fuori di questo rapporto. Una vicinanza, perciò, dove anche gli elementi potenziali di una

Cinque poeti facili

distanza (storica, culturale, linguistica) sono elementi connettivi di un dialogo critico e fiducioso. Dicendo questo, assumo che il concetto di cortesia rappresenta il principale fra i caratteri descrittivi di quest'arte della lettura, la quale diventa così anche un'arte dell'incontro, o quella che si può chiamare "filosofia dell'ospitalità" (*xenosofia*),⁵ introducendo nell'esperienza della comprensione come elemento fondamentale la dimensione dialogica fra il testo e l'interprete. Nel dialogo appunto noi possiamo fare esperienza del comprendere come di un movimento della conoscenza, come possibilità concreta di attingere alla dimensione del Senso.

Ecco dunque i cinque poeti facili: Ungaretti, Zanzotto, Pasolini, Williams, Heaney. Mi piace pensare a questi poeti come a ospiti inquieti che hanno tracciato parole sul muro del tempo, una testimonianza durevole che ci aiuti a riflettere e a capire come si possa stabilire un significato che valga a trasmetterci questo desiderio di testimoniare, di tradurre in parole un barlume che possa essere un segno di riscatto, di certezza, quando tutto sembra invece già fissato e immutabile. Con insperata franchezza, la poesia comunica quest'ansia, questa urgenza di dire, fonte comune, secolare, del suo essere e del nostro esistere. La poesia, come ogni altra opera d'arte, è la forma durevole di questa riconoscenza. Dobbiamo esserne degni.

Forlì – Bovalino Marina – Lama Mocogno, 26 luglio 2010

Note

¹ Su questo tema cfr. FORTINI 1978; BLUMENBERG 1979; SETTIS 2004.

² Così Dante nel *Convivio* intende il significato del termine: «È dunque da sapere che “autoritade” non è altro che “atto d’autore”. Questo vocabulo, cioè “autore”, – senza quella terza lettera C, – può discendere da due principii: l’uno si è d’uno verbo molto lasciato da l’uso in gramatica, che significa tanto quanto “legare parole”, cioè “auieo”. E chi ben guarda lui, ne la sua prima voce apertamente vedrà che elli stesso lo dimostra, ché solo di legame di parole è fatto, cioè di solo cinque vocali che sono anima e legame d’ogni parole, e composto d’esse per modo volubile, a figurare imagine di legame. Ché, cominciando da l’A, ne l’U quindi si rivolge, e viene dirritto per I ne l’E, quindi si rivolge e torna ne l’O; sì che veramente imagina questa figura: A, E, I, O, U, la quale è figura di legame. E in quanto “autore” viene e discende da questo verbo, si prende solo per li poeti, che con l’arte musaica le loro parole hanno legate; e di questa significazione al presente non s’intende. L’altro principio, onde “autore” discende, sì come testimonia Uguiccionne ne lo principio de le sue *Derivazioni*, è uno vocabulo greco che dice “autentin”, che tanto vale in latino quanto “degno di fede e d’obediencia”. E così “autore”, quinci derivato, si prende per ogni persona degna d’essere creduta e obedita. E da questo viene questo vocabulo del quale al presente si tratta, cioè “autoritade”; per che si può vedere che “autoritade” vale tanto quanto “atto degno di fede e d’obediencia”. [Onde, quand’io provi che Aristotile è dignissimo di fede e d’obediencia], manifesto è che le sue parole sono somma e altissima autoritade» (DANTE, *Conv.*, IV, 6, 3-5).

³ Su questo argomento cfr. per esempio CAVARERO 2003, ZUMTHOR 1983, ZUMTHOR 1987.

⁴ Per il concetto di “paesaggio sonoro” cfr. MURRAY SCHAFER 1969.

⁵ Cfr. BAHR 1994, BAHR 2002.

AVVERTENZA – Parte del materiale qui presentato trae spunto da alcuni articoli pubblicati precedentemente:

F.G., *Ritratto per tre poeti: W.C. Williams, W. Stevens, S. Heaney. Primo ritratto: il poeta e la finestra aperta (su W.C. Williams)*, «Bollettino '900», n. 1 (agosto 1995), pp. 5-8.

—, *Ritratto per tre poeti: W.C. Williams, S. Heaney, W. Stevens. Secondo ritratto: la poesia incrostata nell'argilla della storia (su S. Heaney)*, «Bollettino '900», nn. 2-3 (dicembre 1995), pp. 11-14.

—, *Segni luminosi nella selva. I Fosfeni di Mirco De Stefani e Andrea Zanzotto*, «Bollettino '900», nn. 4-5 (maggio 1996), pp. 16-19.

I

UNGARETTI

Memoria di un paese innocente

Ungaretti, c'est évident, n'a qu'une seule patrie, qu'il l'ait su ou non: la poésie.

René Char

I.I

Un'intensità che supera la stessa sensazione di annientamento che emerge dalla poesia, quel labile confine che separa la capacità dell'uomo di vedere, sentire, essere, e il suo dissolversi in qualcosa dove tempo e spazio sono assenti finanche nella loro più umile e quotidiana percezione e concretezza: l'attenzione che la poesia di Ungaretti reclama riconduce immediatamente a questa prima constatazione, la quale, e questo è davvero sconvolgente, emerge con una forza evocativa che risuona, in chi legge, limpida e profonda.

Questo effetto concreto è dovuto sostanzialmente alla scelta del poeta di confrontarsi e dialogare incessantemente con le ragioni della propria ispirazione; all'aver perseguito una rotta non segnata sulle mappe poetiche del suo tempo (o solo tangenzialmente annotata), ma quasi presagita e divinata nella sua esistenza come un punto di riferimento certo e duraturo che fa di lui un poeta del tutto singolare per stile e risultati.

Questa capacità divinatoria non contrasta affatto (e questo è il primo dato del mistero) con la travolgente concretezza e la precisione delle sue scelte linguistiche. Lo stesso disegno rit-

Cinque poeti facili

mico dei suoi componimenti è frutto di una lunga e paziente meditazione, non priva per questo di irruenze e di furori accettati e compiuti nella loro sostanza espressiva e significatrice. Un cammino costante di accertamenti, soluzioni, aperture di luoghi che è concesso vedere solo a chi sa rinunciare alle convenzioni facilmente fruibili.

Nel suo costante alludere a *innocenza e memoria*, Ungaretti ha sempre abitato il territorio originario del mito e della favola. Favole che narrano il passaggio dalla meraviglia allo strazio che solo la certezza d'averlo visto e vissuto può rendere così evidente e, al tempo stesso, così devastante. La necessità di comprendere il segreto umano, l'*inesauribile segreto*, oggetto evidente e drammatico del mito e della favola, si scioglie nel suo canto, il canto che è dell'uomo di pena, il canto del fratello che la storia ha diviso dai suoi simili, da quel necessario tempo degli eventi che chiamiamo storia. Così la trincea, la linea di separazione scavata nella terra comune sulla quale l'uomo soffre dimora e muore, diventa già nel tempo dell'*Allegria* il suffragio e la testimonianza del punto in cui la favola o il mito si separano, quasi irreparabilmente, dalla storia, nel verso scavato nella terra come una trincea d'anime in pena. Solo la pietà, dice il poeta, potrebbe ricomporre quella ferita, ma dovremmo per sempre portare con noi, e in noi, quella cicatrice che non è possibile dimenticare.

Come le maschere africane scoperte nel soggiorno parigino, la poesia per Ungaretti è fatta di un incontro commovente e memorabile con antichi segni. Per sottrarre l'espressione a Leopardi, diremmo con *l'arcano*. Da qui la sua filiazione da maestri come Jacopone, Dante, Petrarca, Tasso, Leopardi; così pure da poeti come Gongora, Shakespeare, Racine, i figli di un'epoca in cui l'innocenza appariva come risultato di un sondaggio sublime nel meccanismo del linguaggio, indagine che corrisponde alla moderna complessità dell'uomo, e forse adombra il pericolo e la perdita dell'innocenza. Tutto ciò significa per Ungaretti immergersi verso il *porto sepolto* per tornare alla luce ricchi di quegli oggetti smarriti e depositati

sul fondo del mare in un'attesa senza tempo, disponibili solo per chi li sappia immaginare e cercare.

Fatte queste essenziali premesse, non può più apparire strano che egli abbia voluto sigillare la propria opera complessiva sotto il titolo *Vita d'un uomo*. Solo in questo luogo comune innocenza e memoria, favola e storia potevano concretamente disporsi da deserto a terra promessa. Solo il canto può cercare e trovare, negli spazi dell'esistenza, un paese innocente.

Con una sublime reticenza, Ungaretti afferma di non sapere, o meglio di non voler dire, che poeta sia stato. Quello che invece egli sa con certezza è proprio il suo essere stato uomo in un secolo crudele che ha assemblato fatti straordinari e orrori impensabili; un secolo dove il concetto di umanità è stato messo in dubbio non poche volte da ideologie e da eventi che ne hanno scritto la storia, e spesso chiudendo qualsiasi spiraglio a una lettura che fosse qualcosa di più di una semplice constatazione di questa geografia straziata. Ne è testimonianza superba una delle sue più belle liriche, *Inno alla morte* (1925):

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.

Amore, salute lucente,
Mi pesano gli anni venturi.

Abbandonata la mazza fedele,
Scivolerò nell'acqua buia
Senza rimpianto.

Morte, arido fiume...

Immemore sorella, morte,
L'uguale mi farai del sogno
Baciandomi.

Cinque poeti facili

Avrò il tuo passo,
Andrò senza lasciare impronta.

Mi darai il cuore immobile
D'un iddio, sarò innocente,
Non avrò più pensieri né bontà.
Colla mente murata,
Cogli occhi caduti in oblio,
Farò da guida alla felicità.

(in *Sentimento del tempo*, MO9, pp. 157-158)

Anche a uno sguardo complessivo, l'opera di Ungaretti non può che apparire come disposta a questo interminabile cammino che acceca coi suoi sentieri, che fa scaturire tra lampi lunari la divina sostanza di Apollo, il tormento di Dioniso, il dio che a volte appare fin troppo celato, se non quasi disperatamente ostile, nelle fibre dell'umanità, al quale l'opera stessa si offre:

Il poeta d'oggi ha il senso acuto della natura, è poeta che ha partecipato e che partecipa a rivolgimenti fra i più tremendi della storia. Da molto vicino ha provato e prova l'orrore e la verità della morte. Ha imparato ciò che vale l'istante nel quale conta solo l'istinto.

È uso a tale domestichezza con la morte che senza fine la sua vita gli sembra naufragio. Non c'è oggetto che non glielo rifletta, il naufragio: è la sua vita stessa, da capo a fondo, quell'uno o quell'altro oggetto qualsiasi sul quale gli cade a caso, lo sguardo. Non è, in realtà, la sua, vita più che oggettiva – non è vita che resista al caso più del primo oggetto venuto.

È così effimero e teso il suo concentrarsi nell'attimo d'un oggetto che non saprebbe più immaginare misura. Ha avuto da costringere – questa è la sua avventura – nell'attimo d'un oggetto, l'eternità. Poi l'oggetto s'è alzato dall'inferno all'infinito d'una certezza divina. (*Ragioni di una poesia*, M74, p. 757)

In questo passo sul naufragio (il saggio è del 1949) si vede bene come insorga e operi una memoria leopardiana che riconfigura la dimensione del «sentimento *del tempo*» (genitivo soggettivo e oggettivo) che si traduce in alcune folgoranti righe dedicate al *Départ de notre jeunesse* del 1924.¹

Forse bisogna insistere sul carattere dell'*avventura*, della *coscienza* dell'avventura in Ungaretti. Premessa necessaria, ovviamente, l'esperienza della guerra, la cui intensità appare

nitida e tormentata nell'*Allegria*, con la sua poesia incapace della retorica dell'eroismo o delle folgorazioni marziali tipiche dell'epoca e di altri poeti, e per questo tormentata, vissuta nello strazio, nella lacerazione di sentire comunque l'umanità offesa dagli uomini che si uccidono reciprocamente, gettati nelle fosse comuni o nei simulacri di esse, le trincee, tombe ancora spalancate, ferite nella terra che segnano il punto di confine, la linea dell'odio. Quella fu davvero l'esperienza del congedo dalla gioventù, fu quella la linea d'ombra che molti varcarono per sempre, forse prematuramente, forse miracolosamente, ma certamente non senza drammi per tutti, portandone i segni per il resto della vita. Avventura fu perciò, immediatamente, non ancora la sfida ma il puro sopravvivere all'orrore.

Se ne dobbiamo ricavare immediatamente un senso, direi che si possa sintetizzare nel voler mantenere intatta l'umanità nella generale inumanità, nel voler custodire una particola preziosa di senso dove bisognava innanzitutto sopravvivere, giorno dopo giorno, morte dopo morte. L'avventura della parola e della vita collimano, si riversano nelle lettere piene d'amore scritte nella veglia funebre, nell'attesa che anche la propria stanchezza trovi alla fine la pace, una pace qualunque. Forse questo è anche lo scopo di ogni avventura: raggiungere un porto tranquillo, un porto sepolto, dischiudere alla fine del proprio cammino le parole della memoria a una solerte e infinita pace. Ma è l'acredine e la dolorosa mutilazione di un'intera storia quella che si sintetizza nelle scarse note del taccuino dal fronte di Ungaretti. È la sintesi di una più vasta disperazione, di un ingresso brutale nel tempo e del tempo nella letteratura di quegli anni.

Mi vengono in mente le parole di un altro scrittore travolto dalla bufera della guerra, quel Renato Serra che scrive nel 1915 il testamento di tutta una generazione in *Esame di coscienza di un letterato*. Questa realtà spaventosa incombe già sull'Europa e ora investe l'Italia e molti partono per sacrificare la propria esistenza, il proprio tempo vissuto senza che vi sia scampo:

Ora è certo che non può esser permesso a nessuno di prender congedo dal suo proprio angolo nel mondo di tutti i giorni;

Cinque poeti facili

deporre sull'orlo della strada il suo bagaglio, lavoro e abitudini, sogni e amori e vizi, via tutt'insieme, come una cosa improvvisamente vuotata di sostanza e di vincoli; scollarci sopra la polvere del passaggio, voltando come verso un destino rivelato e decisivo un'anima leggera, affrancata da tutte le responsabilità precedenti; fare tutti questi preparativi, con aggiunta di raccoglimento e di ansia e di attesa, prender l'atteggiamento della partenza; e alla fine, non muoversi; non far nulla; stare alla finestra e guardare. Che cosa? (SERRA, *Esame di coscienza di un letterato*, in *Scritti letterari, morali e politici*, p. 525)

Documento ancora più emozionante il taccuino di Serra, le cui annotazioni assomigliano davvero allo stile franto e sincopato di Ungaretti:

Andare insieme. Uno dopo l'altro per i sentieri fra i monti, che odorano di ginestre e di menta; si sfilano come formiche per la parete, e si sporge la testa alla fine di là dal crinale, cauti, nel silenzio della mattina. O la sera per le grandi strade soffice, che la pesta dei piedi è innumerevole e sorda nel buio, e sopra c'è un filo di luna verdina lassù tra le piccole bianche vergini stelle d'aprile; e quando ci si ferma, si sente sul collo il soffio caldo della colonna che serra sotto. O le notti, di un sonno sepolto nella profondità del nero cielo agghiacciato; e poi si sente tra il sonno e il pianto fosco dell'alba, sottile come l'incrinatura di un cristallo; e su, che il giorno è già pallido. Così, marciare e fermarsi, riposare e sorgere, faticare e tacere, insieme; file e file di uomini, che seguono la stessa traccia, che calcano la stessa terra; cara terra, dura, solida, eterna; ferma sotto i nostri piedi, buona per i nostri corpi. E tutto il resto che non si dice, perché bisogna esserci e allora si sente; in un modo, che le frasi diventano inutili. (Ivi, pp. 546-547)

Confrontando Serra con Ungaretti ci accorgiamo che il poeta spoglia e decostruisce la struttura del paesaggio così come fa con la struttura del suo poetare. In un certo senso, il suo ritmo spezzato ci fa capire proprio questo, cioè che «le frasi diventano inutili», che bisogna scomporne l'architettura per tornare a scoprire l'invenzione e la gioia della composizione:

Tutto il mio essere è un fremito di speranze a cui mi abbandono senza più domandare; e so che non son solo. Tutte le inquietudini e le agitazioni e le risse e i rumori d'intorno nel loro sussurro confuso hanno la voce della mia speranza. Quando tutto sarà mancato, quando sarà il tempo dell'ironia e dell'umi-

liazione, allora ci umilieremo: oggi è il tempo dell'angoscia e della speranza.

E questa è tutta la certezza che mi bisognava.

Non mi occorrono altre assicurazioni sopra un avvenire che non mi riguarda. Il presente mi basta; non voglio né vedere né vivere al di là di questa ora di passione.

Comunque debba finire, essa è la mia; e non rinunzierò neanche a un minuto dell'attesa, che mi appartiene.

Dirai che anche questa è letteratura?

E va bene. Non sarò io a negarlo. Perché dovrei darti un dispiacere? Io sono contento, oggi.

Cesena, 20-25 marzo. (Ivi, pp. 547-548)

Angoscia, speranza, attesa, presente. Parole-talismano, parole onnipresenti e perduranti nella notte della trincea scavata. Il diario di trincea è una vigilia di morte, subodorata, osservata, annotata come un sordo *leitmotiv* di ogni giorno che le viene strappato nell'incertezza e nella speranza di un giorno ancora. La scrittura diventa letteralmente sincopata, telegrafica, sussultoria, contratta in epigrammi d'angoscia.²

Si arriva così fino a quella data liminare del 19 luglio 1915 a Podgora, che chiude le pagine e poco dopo l'esistenza:

19 – ore 11. – È cominciato l'attacco.

In riserva:

Ore 19 – Sommario di ieri e di oggi – perché non posso scrivere – Arrivo nella notte, dopo la marcia – Snervamento – La compagnia a posto (ore 2 ¼) – La baracca per noi – Nel posto degli altri – Sveglia, stanchi – Ordine di operazioni. 2^a e 4^a - Bombardamento – Sonno – Fotografie – Dalla parte di S. Michele – Arrivo di granate – Per le 4? – Un plotone che avanza, bombardieri, zappatori – La giornata passa – Il temporale – uragano; poi pioggia fina – Il cambio della guardia – Impressioni – Notte, coi piedi nell'acqua – Posta.

Dormo fino alle 8 – Alle 9 riprende il bombardamento – Notizie dal Carso – Disposizioni – 12 plotoni della guardia pronti per un bisogno. I primi feriti – Raggi – Notizie di soldati – sotto la tettoia del Comando – Raffica di *shrapnel* che sfiorano il campo – A vedere l'azione, con Genta, poi alle batterie – La mensa – Altri feriti (E i morti) – I prigionieri: prima 3 – Il caporale preso per ufficiale: notizie – Passaggio di 305 – Riposo.

L'azione che procede: a vedere: i nostri che avanzano. Notizie. Al Comando: Tassinari (il vol.): italiani eroici – sui 4 prigionieri – La 2^a e la 3^a sfilano per pigliar posizione – Tocche-

Cinque poeti facili

rebbe a noi dopo – Il povero Combi – Stelluti e gli altri, feriti e feriti – La trincea rioccupata e perduta: le bombe – Genta mi porta la notizia – Scoramento – Da ricominciare – Che cosa resterà da fare a me? Esame di coscienza; triste – Si fa sera, tra le nuvole e la luna fresca. (SERRA, *Diario di trincea*, in *Scritti letterari, morali e politici*, p. 563)

Il gioco fra immaginazione e dinamica del racconto, così naturale nella narrazione d'avventura, trova nella lirica di Ungaretti un più esiguo e sintetico spazio espressivo che ne incrementa il dato favoloso e l'inserzione di un realismo che accentua la favola piuttosto che ridurla a un'infantile mitologia. Del resto i miti sono strutture forti per Ungaretti perché connessi interamente alla temporalità, a ogni aspetto della temporalità, compresi i fatti umani prima che questi diventino storia.

I.2

Il tempo stesso è materia e memoria della sua poesia. Forse si potrebbe sostenere che è proprio il tempo la più impegnativa avventura umana e artistica del poeta. Questo è il tema maggiore di *Caino* (1928):

Corre sopra le sabbie favolose
E il suo piede è leggero.
O pastore di lupi,
Hai i denti della luce breve
Che punge i nostri giorni.
Terrori, slanci,
Rantolo di foreste, quella mano
Che spezza come nulla vecchie querci,
Sei fatto a immagine del cuore.
E quando è l'ora molto buia,
Il corpo allegro
Sei tu fra gli alberi incantati?
E mentre scoppio di brama,
Cambia il tempo, t'aggiri ombroso,
Col mio passo mi fuggi.
Come una fonte nell'ombra, dormire!
Quando la mattina è ancora segreta,

Ungaretti

Saresti accolta, anima,
Da un'onda riposata.

Anima, non saprò mai calmarti?

Mai non vedrò nella notte del sangue?

Figlia indiscreta della noia,
Memoria, memoria incessante,
Le nuvole della tua polvere,
Non c'è vento che se le porti via?

Gli occhi mi tornerebbero innocenti,
Vedrei la primavera eterna

E, finalmente nuova,
O memoria, saresti onesta.

(in *Sentimento del tempo*, 1909, pp. 212-213)

Questo poggiare la nozione di ritmo sull'essenza di un senso misterioso, quasi sotto l'epidermide della poesia, è il tema maggiore della riflessione che i poeti che si riconoscevano in Mallarmé tentarono con ogni mezzo di difendere. Penso all'intera opera di Ungaretti, alla sua concezione magistrale della poesia e dell'arte del verso, come alla concezione di un musicista. Così scrive in un passo della sua *Difesa dell'endecasillabo* del 1927, considerato come la forma metrica per eccellenza della tradizione poetica italiana,³ e il cui rappresentante esemplare – perché *già* del Novecento, verrebbe da dire – è Leopardi:

Una poesia ha facoltà di esercitare su ogni lettore il suo potere magico perennemente diverso, di chiedergli (a ogni lettore) una collaborazione diversa, di ricavarne sempre un'interpretazione nuova; ma i suoni che la compongono, la loro esatta combinazione dovrà essere rispettata, almeno finché rimarrà viva in qualche orecchio la memoria della lingua italiana. Hanno già in sé tanta relatività le parole (senso, suono). Il lettore non dovrebbe proporsi d'aggravarla. [...]

Il Leopardi, ponendo in contrasto il finito e l'infinito, immagini nette e immagini vaghe, ci ha fatto riudire, nell'articolazione stessa del suo verso, la melodia della poesia italiana. Provatevi a mettere in prosa *L'Infinito*; provatevi a tradurlo in altra lingua; non è più nulla. Il numero non esiste?

Tra una sillaba e l'altra, tra una parola e l'altra, tra un inciso e l'altro, tra un ritmo e l'altro, tra un verso e l'altro, tra immagi-

Cinque poeti facili

ne e immagine, tra il senso di ciascuna parola e il senso dell'intera poesia, tra queste cose nette, Leopardi suscita un intervallo, un vuoto dove si muovono scie, echi, svaniscono vibrazioni.

E nella poesia del Leopardi non solo il disegno melodico, ma anche la trama armonica riprende vita. Rime, anche rime interne, e infiniti altri accorgimenti verbali, mille vincoli le danno quell'eleganza complessa che le permette di volare altissimo, d'essere un punto nitidissimo, luminoso, nell'infinito. Non le aggiungete una penna, non toglietele neppure un'elisione; in quell'assoluta perfezione anche un capello avrebbe peso disastroso.

L'endecasillabo è un mare. Con due soli elementi d'obbligo: l'accento tonico (altezza) e il numero delle sillabe (lunghezza) – permette la più varia, la più espressiva, la più libera combinazione di sillabe, le articolazioni più sorprendenti. Lo stesso accento tonico può essere usato a innumeri gradi d'intensità. Le stesse sillabe possono variare di lunghezza, purché ciò non sia voluto arbitrariamente da un lettore, ma sia stato stabilito dal poeta con accordi sensibili. (*Difesa dell'endecasillabo*, 174, pp. 158, 161-162)

Ai fini della riflessione sulla natura del ritmo, del suo essere soglia e presenza del Senso, risulta davvero interessante questo concetto che Ungaretti sviluppa di «eleganza complessa» che emerge dal disegno melodico e dall'intreccio armonico di una creazione d'arte rigorosa (ma nel senso autentico, fondante, di questa necessità). La sillaba diventa centro d'intensità e centro dinamico, cellula della prima articolazione del senso che inaugura, anche ritualmente, il movimento del *versus*, della traccia del verso nel suo movimento di andata e ritorno, della traccia dell'aratro che solca la terra. E vi è da aggiungere inoltre una preziosa percezione, quasi agostiniana, sospesa fra illusione di un tempo che non è ancora (il futuro) e delusione di un tempo che non è più (il passato). Ed è dunque il presente il luogo della rimembranza, la rimembranza come movimento e come ritmo della memoria, perché questo è il “canto”.

I.3

Con il vigore e la maestria che gli sono consueti, Ungaretti ritorna su questo nodo fondamentale del canto:

Il mistero c'è, è in noi. Basta non dimenticarcene. Il mistero c'è, e col mistero, di pari passo, la misura; ma non la misura del mistero, cosa umanamente insensata; ma di qualche cosa che in un certo senso al mistero s'opponga, pure essendone per noi la manifestazione più alta: questo mondo terreno considerato come continua invenzione dell'uomo. Il punto d'appoggio sarà il mistero, e il mistero è il soffio che circola in noi e ci anima; ma noi siamo portati a preoccuparci di quegli sviluppi che danno situazione magari a un albero in un paesaggio; di quella trama di rapporti che non tollera spostamenti se non subendo un cambiamento di carattere. Perciò per noi l'arte avrà sempre un fondamento di predestinazione e di naturalezza; ma insieme avrà un carattere razionale, ammesse tutte le probabilità e le complicazioni del calcolo [...]

Trovata la via della logica, un ciottolino può diventare un macigno o viceversa, e tenersi sul filo in bilico, e può passargli sotto per godersi l'ombra, un uomo tranquillo non più sgomento d'un granellino di sabbia. Sarà, per effetto di metamorfosi nella nostra mente, un'immagine questa di deliberata sfida alla morte, ironicamente indotta dalla naturale nostra inclinazione al benessere? O, invece, immagine della morte che sempre ci minaccia legata a un nulla? Mentre noi, spinti dal vivere, inconsapevolmente la tentiamo? Sarà semplicemente la nostra possibilità di portare, dalle proprie naturali, su altre dimensioni la realtà, scoprendone così la poesia e la verità? Sarà uno di quei tanti effetti di metamorfosi che ci fanno pensare che la parola è fatta di vocali e di consonanti, di sillabe, a un modo cioè del tutto diverso dagli oggetti che evoca e che possono essere oggetti assenti, oggetti lontani nello spazio? Lontani, tramontati nel tempo. Perfino appartenenti a epoche e a terre scomparse immemorabilmente.

È questo, l'unico dono di magia, il sommo potere di metamorfosi che abbia l'uomo? È il dono per cui la parola ci riconduce, nella sua oscura origine e nella sua oscura portata, al mistero, lasciandolo tuttavia inconfondibile, e come s'essa fosse sorta, si diceva, per opporsi in un certo senso, al mistero.

Questa è l'arte greco-latina, la nostra, l'arte mediterranea, arte di prosa e arte di poesia, secoli e millenni d'arte.

Quest'arte può anche dirsi miracolo: miracolo d'equilibrio.

(*Ragioni di una poesia*, M74, pp. 749-750)

Il miracolo d'equilibrio è tale se lo vediamo come una tensione sospesa fra naturalezza e predestinazione della poesia, come armonia di un calcolo, il calcolo del poeta sul ritmo

che diviene senso, e infine come la precisione inesorabile con cui tutto questo si condensa in lingua. Certo nel dono della poesia, e dell'arte nel suo complesso, come si è già detto, vi è una proposta di sconfitta della precarietà della condizione esistenziale implicita nel sogno di durare nell'opera stessa. Così come non poteva altrimenti mancare questa capacità di oltrepassare e rincorrersi di microcosmo e macrocosmo, metafore della perennità e della vicinanza, metafore di ciò che bisogna imparare a concepire come giusta misura.⁴

Qui il mistero del nulla, il rarefatto silenzio che fa pulsare la mente di Pascal fino allo sgomento dell'infinito, e in modo diverso, ma pur sempre comparando «questa voce» a «quel silenzio», la trama della grande lirica leopardiana, sottintendono questa speranza del senso che procede nel ritmo della voce. Il singolo tacere di una voce, la fine del discorso giunto all'ultima parola si fanno metafore di quello sgomento più grande che costringe l'uomo alla sua finitudine e gl'impone di accettarla, ma a patto che vi sia ancora spazio per la voce di risuonare, non importa se ciò sia dato come possibile nel solo spazio dell'interiorità in un mondo oramai muto.

Ed è su quell'imponderabile confine fra ispirazione e necessità che questo miracolo di equilibrio, questa attenzione commossa al senso millenario di una tradizione intrisa nella nostra coscienza e nel nostro bisogno può provocare la memoria a esercitare la propria ragione creativa nella sfida all'oblio. Questa preoccupazione la possiamo intendere come il compito e come la *difficoltà* cui l'artista e il lettore sono successivamente chiamati a mettersi alla prova, nella misura in cui alla *vocazione* riesca a corrispondere una *ospitalità*:

Le mie preoccupazioni in quei primi anni del dopoguerra – e non mancavano circostanze esterne a farmi premura – erano tutte tese a ritrovare un ordine, un ordine anche, essendo il mio mestiere quello della poesia, nel campo dove, per vocazione, mi trovo più direttamente compromesso. In quegli anni non c'era chi non negasse che fosse ancora possibile, nel nostro mondo moderno, una poesia in versi. Non esisteva un periodico, nemmeno il meglio intenzionato, che non temesse, ospitandola, di disonorarsi. Si voleva prosa: poesia in prosa. La memoria a me pareva, invece, un'ancora di salvezza: io rileggevo umilmente i poeti, i poeti che cantano. Non cercavo il verso di Jacopone, o

quello di Dante, o quello del Petrarca, o quello di Guittone, o quello del Tasso, o quello del Cavalcanti, o quello del Leopardi: cercavo in loro il canto. Non era l'endecasillabo del tale, non il novenario, non il settenario del talaltro che cercavo: era l'endecasillabo, era il novenario, era il settenario, era il canto italiano, era il canto della lingua italiana che cercavo nella sua costanza attraverso i secoli, attraverso voci così numerose e così diverse di timbro e così gelose della propria novità e così singolari ciascuna nell'esprimere pensieri e sentimenti: era il battito del mio cuore che volevo sentire in armonia con il battito del cuore dei miei maggiori di una terra disperatamente amata. (*Ragioni di una poesia*, M74, pp. 751-752)

Se così possiamo dire, la base primordiale è perciò il canto, l'intenzione melodica e compositiva che rappresentano il senso di adesione a una tradizione non certo per epigonismo quanto piuttosto per una schietta ansia di portare ancora oltre la parola, riprendendola là dove i maestri l'avevano infine portata.

Il poeta d'oggi ha dunque avuto per prima preoccupazione quella della riconquista del ritmo [...] Per risvegliare l'innocenza, egli non ha negato la memoria. Ha ascoltato il verso più antico e di sempre, perché esprime la fatalità stessa d'una lingua. Questo verso non si poteva mutare senza portare la morte nel corpo d'una lingua, la cui vita non è d'un giorno, ma di secoli. Ma il poeta moderno ha portato in ogni momento del verso, una tale intensità e un tale silenzio che veramente il ritmo si liberava finalmente della sua vecchia polvere. A quel modo il poeta tornava a sentire nel verso il passo, l'affrettato palpito, il trattenuto respiro: il ritmo, la natura. Che cosa sono dunque i ritmi nel verso? Sono gli spettri d'un corpo che accompagni danzando il grido d'un'anima. Così il poeta ha di nuovo imparato l'armonia poetica, che non è un'armonia imitativa, poiché è indefinibile, ma è quell'aderire nella parola, con tutto l'essere fisico e morale a un segreto che ci dà moto.

È quanto gli ha permesso di farsi un'idea più umana, meno romantica, della macchina della memoria. La macchina ha richiamato la sua attenzione proprio perché racchiude in sé un ritmo: cioè lo sviluppo d'una misura che l'uomo ha tratto dal mistero della natura – che l'uomo ha tratto da quel punto dove è venuta a mancargli l'innocenza. La macchina è una materia formata, severamente logica nell'ubbidienza d'ogni minima fibra a un ordine complessivo; la macchina è il risultato di una catena millenaria di sforzi coordinati. Non è materia caotica.

Cinque poeti facili

Cela, la sua bellezza, un passo dell'intelletto. Così, nell'uso del verso, cercando d'imparare a mettere in moto gli arti delicati, le leve immateriali d'una macchina suprema, il poeta italiano torna a riconoscere che si mette in grado di ascoltare nel proprio ritmo, i ritmi a mezzo dei quali all'orecchio dei padri era persuasiva la musica dell'anima – la musica che porta a quel punto dal quale, sciogliendosi nel mistero, la poesia può, nelle volte rare della sua perfezione, illustrarsi d'innocenza. (*Ragioni di una poesia*, M74, pp. 756-757)

Come è facile intendere, Ungaretti non fa qui professione di tecnicismo, per quanto adoperi l'espressione «macchina della memoria», che solo un cultore del barocco può lasciare liberamente occupare il centro focale della riflessione. Vorrà inoltre il poeta, aggiunge, sentire nel proprio il palpito della natura, calcolare il ritmo non già sulla misura mentale quanto su quella dell'adesione del respiro alla natura, per tornare nuovamente a imparare, quasi come gli antichi sapienti, il perché delle cose nella semplice possibilità di sentirsi ancora, come in una sua lirica aspira, una fibra, una minima fibra d'un ordine più complesso; per riscoprire, infine, ancora una volta, quell'innocenza e quel punto in cui, fatalmente, essa ci è venuta a mancare. Mancando l'innocenza, aggiunge, non avrebbe senso nemmeno quella millenaria catena che è la tradizione, che è il canto fondato dai padri. Ciò detto, Ungaretti trae alcune conseguenze che hanno per noi un valore ulteriore di testamento, nonché di poetica militante:

se l'uomo d'oggi è costretto a trarre la sua libertà fisica da soggezioni estremamente casuali, è impossibile che il poeta d'oggi non sia portato a tendersi verso una libertà etica decisiva.

Ecco come dal poeta è colta oggi la parola, una parola in istato di crisi – ecco come con sé la fa soffrire, come ne prova l'intensità, come nel buio l'alza, ferita di luce. Ecco un primo perché la sua poesia sanguina, è come uno schianto di nervi e delle ossa che apra il volo a fiori di fuoco, a cruda lucidità che per vertigine faccia salire l'espressione all'infinito distacco del sogno.

Ecco perché si muove la sua parola dalla necessità di strappare la maschera al reale, di restituire dignità alla natura, di riconferire alla natura la tragica maestà.

Ecco come un poeta d'oggi è uomo del suo tempo. (Ivi, p. 758)

Il poeta d'oggi, uomo del proprio tempo, può esserlo a patto di tendere verso una libertà etica decisiva, nel conferire nuovamente alla natura la tragica maestà, nel tornare ad apprendere che tutte le cose accadono secondo necessità, della quale il ritmo non è che una forma visibile della sua espressione. Questo è il punto. È questa necessità, necessità etica, necessità di espressione, del canto che rende possibile il reciproco appartenersi dell'*etica* e del *ritmo*. In quanto *mora temporis*, la *di-mora*,⁵ il luogo che la poesia offre a questo indugiare, diviene misura di un principio armonico basato sulla necessaria connessione del rapporto fra vuoto e pieno, simile in qualche modo ai rapporti armonici che un'architettura esige a compiutezza della propria struttura. È del resto su questo principio che la nozione metrica di *mora* insiste, in quanto ogni segmento di sillaba, un fonema per esempio, può portare l'accento, sia questo d'intensità, altezza o durata.

L'idea ritmica cui allude Valéry a proposito de *La giovane Parca*, l'insistere di Eliot sul fatto che le «chiare immagini visive» tipiche della poesia di Dante e le idee sono suggerite al poeta dal ritmo, l'organizzazione narrativa delle *Occasioni* montaliane si basano tutte sulla necessità di attribuire valore al significante metrico.⁶ Ed è per questo che giustamente Ungaretti insiste non solo sull'idea del poeta quanto piuttosto sull'idea del poeta moderno.

L'invenzione della libertà delle forme aperte caratteristiche della metrica libera del Novecento rispetto alle forme chiuse della tradizione, l'adozione del metodo "alineare", consistente nella resa di un testo che tenta una misura diversa senza però rinunciare ad assumere una configurazione ritmica, sono tutti sintomi non semplicemente di un problema tecnico, che pure, lo dice Ungaretti espressamente, era sentito (si cercava la prosa, si voleva la prosa): ciò significava più profondamente la scelta di indagare ragioni e natura della poesia nel contesto di un profondo cambiamento culturale (comprese le scienze della natura) che contraddistingue il carattere rivoluzionario del Novecento.⁷

Nella lirica moderna, secondo Ungaretti e altri, si è posta in essere la questione di *come* il ritmo potesse essere la dimora della lingua, e ora si comincia a scorgerne la possibilità. Forse possiamo davvero vedere realizzata quest'aspirazione nell'architettura, nel segno scavato, tra visibile e invisibile confine: un'architettura capace di contenere la metamorfosi e di evocare la sua oscura origine in un miracolo di equilibrio.

Possedere questo senso acuto della natura è per il poeta moderno cercare di sentire il canto, riattingere alla naturalezza della lingua, l'alternanza di gesto e di pausa nel movimento secolare di una lingua che è memoria di se stessa, sedimentazione intorno al proprio nucleo pulsante e intenso. Seppure possa assumere l'aspetto di un'esperienza interiore, è necessario infatti sentire il ritmo, calcolarlo nel passo come affermava Valéry, oppure spingersi fino all'affermazione di Mandel'stam sulla poesia di Dante come «arte del camminare», come movimento, sviluppo di una riflessione che necessita di una visibilità dei rapporti che legano gli elementi di una composizione. Parallelamente, nel territorio figurativo dell'arte del Novecento si è molto insistito sulla composizione come risultato di un ritmo, di una successione di forme nello spazio, alternanza e combinazione di linee e colori, disposizione plastica delle masse, scansione di una superficie in pieni e vuoti. Esterno e interno, visibile e invisibile, pieno e vuoto.⁸ Categorie oppostive, nessuna apertura alla concezione *fluida* di ritmo.

Si tratta di una logica sorretta da una precisa cadenza che fa assumere a un determinato stile una congruenza e una frequenza peculiari, nei quali sistole e diastole, ispirazione ed espirazione, ritmi fondamentali della vita biologica, tentano di tradursi in pulsazioni di energia creatrice.⁹ Attraverso il ritmo il poeta intende essere riaccolto nella dimora del senso, perché egli ne è sempre esiliato fino a quando l'opera, nel suo essere creata, non gli permetta di appartenergli nuovamente. La misura dell'opera è in un rapporto evidente con il ritmo della natura, dell'essere. Accordare il ritmo creativo e perso-

nale al ritmo dell'opera, e infine, al senso, è molto più di una metafora musicale.

Nell'occuparsi delle analogie musicali nell'opera di Ungaretti, Luigi ROGNONI (1969, pp. 166-171) sottolinea innanzi tutto che il problema dei tormenti formali nasce non già da una premessa tecnica quanto piuttosto dal desiderio del poeta stesso di creare qualcosa che sia aderente ai moti (alle intermittenze?) del cuore. Se mai qualche progresso sarà compiuto, lo sarà in virtù della maturazione in quanto uomo. Queste variazioni del cuore sono, per il musicologo, variazioni di tempo poiché, a suo dire, il cuore non si situa in una dimensione astratta, atemporale, fuori dalla storia. La storia che accade e che si scrive, come nel detto di Thomas Mann, sta davanti al poeta, ed egli vi è coinvolto. E in tale coinvolgimento del poeta si situa il problema permanente, da risolvere, del linguaggio. Problema che lo spinge del tutto naturalmente a donare alle proprie parole un significato di rottura con le determinazioni storiche, d'indipendenza dallo sguardo e dalle considerazioni schiettamente storiche. Una posizione del genere coinvolge, com'è evidente, non solo la poesia ma tutte le forme dell'esperienza artistica, specialmente in un tempo in cui tutto sembra aver raggiunto il limite della saturazione espressiva.

È come se il peso della storia gravasse su ogni elemento dei linguaggi artistici. Questo è stato generalmente il problema contro cui hanno lottato le avanguardie e le neoavanguardie del Novecento: la forzatura degli schemi, il rifiuto a volte violento della tradizione, il gesto incendiario, la deformazione e l'alienazione dei linguaggi espressivi, il rifiuto stesso, infine, della logica dell'espressione hanno avuto la funzione di mostrare come e quanto l'idea di passato nell'esperienza dell'arte fosse qualcosa d'irreversibilmente altro da quello che si cercava e si voleva. Il tormento direi senza requie della posizione di Ungaretti consiste proprio nel suo infaticabile alludere all'urgenza di connettere ai problemi formali quelli sostanziali di una cultura e di una lingua minacciate dalla crisi. Opportunamente Rognoni evoca la *Premessa* che Alfredo Gargiulo appone al *Sentimento del Tempo*:

Cinque poeti facili

La concentrazione sino all'“ineffabile” giustificava gli sviluppi esteriori pur brevissimi. Sembra restituita alla parola un'originaria verginità. Entrano in questione i valori ritmici, della pausa, e più ancora, forse, i valori fonici “evocativi”. A significare l'intensità di questi ultimi, qualcuno parla senz'altro di “figura nascente dal suono”. (GARGIULO 1943, p. 1301)

Questo passo secondo Rognoni può senz'altro fungere da paragone con alcune composizioni centrali di Schönberg (*Sechs Kleine Klavierstücke* op. 19 per pianoforte del 1911), e Webern (*Sechs Bagatellen* op. 9 del 1913 e *Drei Kleine Stücke* op. 11 per pianoforte e violoncello del 1914). Nell'op. 19 Schönberg giunge all'estremo limite della disaggregazione tonale del suono, attingendo alla massima concentrazione espressiva, raggiungendo l'essenzialità intuitiva. Al di là di questo limite, sola esiste la negazione del suono nella sua natura fisica; da cui discende una riorganizzazione del campo sonoro secondo una nuova sintassi che diverrà, in seguito, la cosiddetta dodecafonìa. La pausa acquista un valore musicale fondamentale, esattamente come lo spazio bianco nella poesia di Ungaretti che si arricchisce di un *valore ritmico espressivo* alla pari con la parola o la congiunzione. Ancor più di Schönberg, Webern nelle sue composizioni atonali non ancora dodecafoniche si inserisce nel territorio del rigore espressivo, in questa «verginità essenziale» dove si chiariscono non soltanto i valori della pausa, ma analogamente e più intensamente i *valori fonici evocatori*. Nel caso di Webern, così come per Ungaretti, secondo Rognoni “evocatore” indica non l'immagine nel suo valore impressionista (la percezione sensibile visivo-auditiva), non l'immagine nel suo valore simbolista (la percezione del non-detto, dell'inter-relazionale), bensì l'immagine come *essenza pura*, nel suo senso fenomenologico husserliano.

L'immagine che nasce dal suono trascende l'esperienza psicologica del poeta e del musicista. L'immagine è qualcosa di essenziale, originale (e anche originario? dobbiamo chiederci). L'*Urgrund* poetico si confonde con l'*Ur-Ton* schönberghiano. Così, il poeta e il musicista, entrambi coinvolti nella storia, compiono una rottura dei limiti della storia, e la significazione del linguaggio diviene questa soggettività sottoposta a *epoché* nella determinazione dell'essenza reale oggettiva.¹⁰

Secondo Ungaretti, ogni poeta deve costantemente risolvere un problema di linguaggio, che tuttavia non dipende essenzialmente e solamente dalle ricerche espressive comuni a un periodo storico dato, che egli identifica nel Mallarmé di *Un coup de dés* e nel Cézanne delle ultime tele già annuncianti il cubismo, quanto piuttosto dalla forza originale di colui che impiega tale forza per *trasfigurare* la realtà, per agire su di essa, per ricondurla nel dominio delle illuminazioni originarie. Occorre perciò essere capaci di leggere nelle linee tormentate dai rimorsi, sotto le cancellature, altre espressioni ancora più significative a tale riguardo, nell'allusione costante della poesia al dominio universale dell'esistenza oltre la soglia dell'emozione. Ora, questo insistere di Ungaretti sul *sentire* le difficoltà di comprensione della poesia coincide anche con un piano del *sentire* in senso musicale. In effetti il poeta svela nella poesia la stessa ricchezza di contenuti relazionali, di variazioni che sono inerenti alla musica e che si organizza in strutture spazio-temporali, le quali hanno però misteriosamente il potere di segnalarci un *altrove* che non è immediatamente legato all'ascolto materiale del brano stesso. Il poeta ha saggiato la vertigine degli abissi per ritrovare la condizione assoluta di un linguaggio poetico capace di esprimere, come la musica, il non-formulato, l'ineffabile, l'essenza originaria:

Non mi è stato nascosto l'orrore dell'eterno. Non contava più che l'istinto. Si era in tale domestichezza colla morte che il naufragio era senza fine. Non c'era oggetto che non ce lo riflettesse; era, la nostra stessa vita, da fondo a capo, quell'oggetto qualsiasi sul quale cadeva a caso il nostro sguardo. Non era la nostra, in realtà, vita più che oggettiva, il primo oggetto venuto. Quel concentrarsi nell'attimo d'un oggetto non aveva misura. L'eternità si chiudeva nell'attimo. L'oggetto s'alzava alle proporzioni d'una certezza divina. Non conoscerò più tanta soggezione, né quella libertà ferma. (*Naufragio senza fine*, M74, pp. 264-265)

Questa intuizione d'un naufragio senza fine denuncia in modo evidente la profonda influenza che Leopardi opera fin da subito sulla riflessione di Ungaretti. Ed è precisamente in ragione di questo duplice rapporto tra il problema del lin-

guaggio (Mallarmé) e il sentimento dell'infinito che è analogamente quello della caducità del mondo (Leopardi) che la poesia di Ungaretti svela una posizione molto vicina, secondo Rognoni, a quella dello Schönberg del periodo atonale molto più della poesia tedesca dello stesso periodo e più ancora della poesia francese post-simbolista. È quella *Klangfarbenmelodie* che nella definizione del *Trattato di armonia* (1909) del compositore va ben oltre la definizione del timbro come «colore strumentale», e che invece si carica di una significazione quasi del tutto metafisica che trascende la percezione sensibile empirica. Nella stessa misura la musicalità di Ungaretti non è mai d'ordine esteriore, non è ridicibile né all'analogia fonica generale dell'onomatopea né alla musica verbale di Verlaine e meno ancora alla musica della sensazione pura di Mallarmé.

L'immagine è completamente interiorizzata e ricompone il linguaggio in una dimensione spirituale, ricca di contenuti, confitta nella coscienza di questo infinito leopardiano, come sentimento della caducità delle cose che ne rende il sapore ironico, illusione offerta dal finito, al di là del quale si trova l'abisso dell'autenticità dell'essere. Ma questo versante ironico e scettico, qualora non necessariamente avvisato e disinnescato, rischia di condannare al silenzio, unica forma non illusoria dell'infinito.

La parola che si trova «scavata nella vita come un abisso» di *Commiato* rappresenta quella illuminazione originaria che sta alla base del problema del linguaggio poetico con la stessa pressante urgenza e titolo dell'*Ur-Ton* che sta alla base della ricerca di Schönberg. Per Rognoni, questo momento di rottura con la storia sfocia in un nuovo equilibrio oggettivo proiettato nel futuro che conferisce al linguaggio un carattere concreto, garantito da un ordine totale in una libertà totale. Ciò corrisponde, in musica, alla meta raggiunta dalla dodecafonia, e in Ungaretti il momento è quello della *Terra promessa*, la cui apparente obiettività classica (ovvero petrarchesca) non appare mai come contaminazione alienante di una forma che vorrà ridonare vita a dei contenuti cristallizzati (come nel caso del periodo neoclassico di Stravinskij). Petrarca agisce come una forza vivente nella poesia, non siamo dinanzi a un recupero archeologico del suo codice espressivo e stilistico.

Lo spazio dodecafonico restituisce un valore concreto ai dodici suoni tradizionali e li riconduce al loro carattere originale, fuori dal campo tonale che si era già dissolto nella progressione cromatica (cfr. ROGNONI 1969, pp. 170-171). Essa, spinta alle estreme conseguenze, era giunta alla negazione della forma, sia nella disintegrazione tonale, sia, per reazione, nell'esatonalismo impressionista. Ugualmente Ungaretti restituisce un carattere concreto alla parola "tradizionale" avendola preventivamente liberata dal campo gravitazionale dei significati e dei contenuti cristallizzati:

Non rispettando la nostra tradizione, dando retta a vocazioni che possono portare alla grandezza popoli d'altra pasta, saremo condannati a non vedere della realtà se non l'aspetto provvisorio; e perderemo di vista che ogni atto profondamente umano (e quindi la poesia) emana dall'illusione di vincere la morte. Privi di tale illusione, abbagliati dal nostro io come fosse eterno, e avesse valore fuori delle sue opere, trascureremo di formare le nostre ispirazioni in qualche sostanza di durata, e saremo condannati a produrre opere vuote di qualsiasi mistero.
(*Naufragio senza fine*, M74, p. 266)

L'estrema concentrazione espressiva, che rischiava di risolversi nel silenzio, si riorganizza così nella forma classica, come schema architettonico, come avallo dei contenuti poetici umani che conservano intatta la loro problematicità. Analogamente Schönberg e la sua scuola organizzano la visione nel dominio della dodecafonia, rifacendosi allo schema della sonata o della *suite*. Il coinvolgimento etico, il rapporto con i contenuti soggettivi dell'esperienza musicale o poetica rimangono immutati. La composizione diventa chiara e concreta manifestazione di un legame autentico, e rivolto al futuro, con la tradizione. La variazione totale (melodica, ritmica, timbrica) appare come sintesi estensiva dell'espressione musicale; e non è affatto difficile secondo Rognoni individuare in certi passaggi della *Terra promessa* il principio della variazione come elemento dominante della struttura della composizione poetica, a cominciare dall'uso di una parola come tema e, aggiungo a mia volta, come cellula sonora e cromatica, che ne sviluppa l'immagine, variante nel cambiamento, nella sottile metamorfosi evocatrice di stati d'animo, nella presenza stessa della

Cinque poeti facili

rima, e ugualmente nella iterazione della parola che assume un valore di continuità. E non è un caso, conclude Rognoni, che un compositore così aperto e sensibile (e certamente il più importante e dotato della sua generazione) come Luigi Nono abbia scelto nella sua ricerca della più grande garanzia artistica e morale dell'esperienza schönbergiana sei fra i diciannove *Cori descrittivi di stati d'animo di Didone*, appartenenti alla raccolta *La Terra Promessa* (1935-1953):

[...] II

La sera si prolunga
Per un sospeso fuoco
E un fremito nell'erbe a poco a poco
Pare infinito a sorte ricongiunga.
Lunare allora inavvertita nacque
Eco, e si fuse al brivido dell'acque.
Non so chi fu più vivo,
Il sussurro sino all'ebbro rivo
O l'attenta che tenera si tacque.

III

Ora il vento s'è fatto silenzioso
E silenzioso il mare;
Tutto tace; ma grido
Il grido, sola, del mio cuore,
Grido d'amore, grido di vergogna
Del mio cuore che brucia
Da quando ti mirai e m'hai guardata
E più non sono che un oggetto debole.
Grido e brucia il cuore senza pace
Da quando più non sono
Se non cosa in rovina e abbandonata.

[...] VII

Nella tenebra, muta
Cammini in campi vuoti d'ogni grano:
Altero al lato tuo più niuno aspetti.

[...] X

Non odi del platano,
Foglia non odi a un tratto scricchiolare
Che cade lungo il fiume sulle selci?
Il mio declino abbellirò, stasera;

Ungaretti

A foglie secche si vedrà congiunto
Un bagliore roseo.

[...] XII

A bufera s'è aperto, al buio, un porto
Che dissero sicuro.

Fu golfo constellato
E pareva immutabile il suo cielo;
Ma ora, com'è mutato!

(in *La Terra Promessa*, 1909, pp. 285-287)

Aggiunge inoltre *Finale*, la lirica che chiude questa raccolta:

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

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

Fa pietà anche il mare,
Il mare.

Muovono nuvole irriflesse il mare,
Il mare.

A fumi tristi cedé il letto del mare,
Il mare.

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

(Ivi, p. 294)

Come ricorda Leone Piccioni nel suo saggio *Le origini della "Terra Promessa"*, Didone (sono parole di Ungaretti)

veniva a rappresentare l'esperienza di chi, nel tardo autunno, stia per varcarlo; l'ora in cui il vivere stia per farsi deserto: l'ora della persona dalla quale stia per separarsi, tremendo, orribile, l'ultimo fremito della gioventù. Didone è l'esperienza della natura di contro a quella morale (Palinuro). (cit. in PICCIONI 1950, p. 1308)¹¹

Nelle *Note* all'edizione della *Terra Promessa*,¹² Ungaretti scrive dei *Cori* che si tratta di composizioni

che vogliono descrivere drammaticamente il distacco degli ultimi barlumi di giovinezza da una persona, oppure da una civiltà, poiché anche le civiltà nascono, crescono, declinano e muoiono. Qui si è voluto dare l'esperienza fisica del dramma con riapparizioni di momenti felici, con trasognate incertezze,

Cinque poeti facili

con pudori allarmati, in mezzo al delirare d'una passione che si guarda perire e farsi ripugnante, desolante, deserta. (*Note all'edizione della «Terra Promessa»,* MO9, p. 797)

Avrebbe voluto cantare l'autunno in questo poema incompiuto, partendo dal distacco che s'era consumato all'altezza stupenda del *Sentimento del tempo*. In questo preambolo che è *Canzone*, icona di quella ricerca poetica e umana che accompagna da sempre il poeta, l'ultimo bagliore della giovinezza rappresenta quasi il passo d'addio, l'incamminarsi in un tempo viepiù fitto di bagliori, frammenti, scuotimenti e riverberi, in un «dissolversi lentissimo, quasi inavvertibile, un lentissimo smembramento in un'ebrietà lucida». Da qui in poi, la chiave platonica della riflessione di Ungaretti dipana questo tempo del dopo, questo "poi":

Poi è il rinascere ad altro grado della realtà: è per reminiscenza il nascere della realtà di secondo grado, è, esaurita l'esperienza sensuale, il varcare la soglia d'una altra esperienza, è l'inoltrarsi nella nuova esperienza, illusoriamente e non illusoriamente originaria – è il conoscersi essere dal non essere, essere dal nulla, è il conoscersi pascalianamente essere dal nulla. Orrida conoscenza. La sua odissea sempre ha per punto di partenza il passato, sempre torna a conchiudersi nel passato, sempre riparte dalla medesima aurora mentale, sempre nella medesima aurora della mente si conchiude." (Ivi, p. 778)

Ma è proprio a partire da quest'aurora, è proprio dalla constatazione di questa luce che sorge ad annunciare il giorno, che l'odissea vissuta in questo arcipelago di frammenti viene a essere testimonianza del tormento e dell'impossibilità del poeta:

Quella che pubblicai nel 1950 è dunque un'opera frammentaria; la pubblicazione di un'opera completa, organica, non avverrà forse mai. Tali frammenti possono però dare nel loro complesso un'idea di quello che il poeta intendeva fare e che non è riuscito a fare: nessun poeta è mai riuscito a fare quello che ambiva di fare. (Ivi, p. 781)

Questa intuizione magistrale scopre uno dei temi centrali dell'arte del Novecento, cioè la paura della fine del tempo

come tempo della fine, l'incapacità e la volontà di terminare un'opera come molte di esse testimoniano nella loro fragilità e nella loro imponenza.¹³ Davvero Proust vuole finire la propria *Recherche*? Davvero Joyce conclude l'*Ulisse* e *Finnegan's Wake*? Oppure dovremmo considerare tutto l'insieme delle opere di ciascuno di questi due autori come l'immenso deposito di frammenti in divenire? E che dire infine degli ultimi frammenti dei *Cantos* di Pound?

Qui Ungaretti tocca davvero il punto di maggior distacco dell'arte del Novecento dalla lezione dei classici. L'aurora di cui ci parla non ha il destino d'illuminare le forme compiute, ma solo quello di far balenare i cocci aguzzi e i frammenti sparsi di ciò che, organicamente, non può e forse non deve essere finito. L'ultimo compito sarà quello di prolungare l'opera oltre se stessa, senza soluzione di continuità. Ed è perciò essenziale cogliere questo sentimento del poeta nel più profondo e problematico *sentimento del tempo*:

Inno alla morte descrive il raggiungimento del nulla, del nulla s'intende, secondo una percezione umana. *Il Tramonto della Luna* di Leopardi, per esempio, ci dà un senso del nulla quando ci mostra quel momento che dura un attimo, nulla, nel quale non c'è più nessuna luce, perché appunto la luna è tramontata, perché non si vedono le stelle, e perché non c'è ancora il sole. Poi il sole sorge, e il sole quando sorge è stupenda bellezza, ma non sorge puro, non rivela un mondo puro, ma un mondo che documenta in sé rovina, il lungo castigo che è la storia; e tutte le difficoltà che nel nostro essere va intrecciando il muoversi della storia nella serie dei secoli. [...] Vedete, ci troviamo sempre di fronte allo stesso problema del *Sentimento*: quello di suscitare una realtà mitica, una realtà che trasfiguri il linguaggio per profondità di memoria, o se volete per profondità di storia. (Ivi, p. 784)

La storia, il concetto di distruzione, non più avversario ma cooperante a quello di creazione, la storia delle cose che non hanno destino se non nel non poterlo mai compiere (non possiamo non ricordare i *Prigioni* di Michelangelo) sono tutte figure di quella furia distruttrice e perciò custode di ragione e arbitrio che nutrono l'esistenza. Ogni istante, dice Ungaretti,

Cinque poeti facili

si fa latore di quella radice di distruzione contro la quale, e per la quale, la vita stessa esiste; anzi, come lui stesso precisa, pascalianamente esiste. Ma in questa luce imminente, in questa definizione dell'assenza in ciò che a noi si offre in quanto presenza, si gioca l'ulteriore offerta della parola all'incombere dell'inverno, alla stagione estrema che in quella luce d'aurora pareva tanto remota e silenziosa. Solo così è possibile che la luce possa, per intensità di tanto sofferto sentire, essere la splendida e remotissima disperazione di chi, chiuso tra cose mortali, oscuramente bramava qualcosa di più remoto ancora di quel bagliore dolce e ostinatamente irraggiungibile:

Stella, mia unica stella,
Nella povertà della notte, sola,
Per me, solo, rifulgi,
Nella mia solitudine, rifulgi;
Ma, per me, stella
Che mai non finirai d'illuminare,
Un tempo ti è concesso troppo breve,
Mi elargisci una luce
Che la disperazione in me
Non fa che acuire.

(*Stella*, in *Dialogo*, 109, p. 340)

Ha scritto Vittorio Sereni, commemorando il poeta alla sua morte (1970):

Muore per la seconda volta mio padre. Dire questo gli è dovuto. Sapevo da sempre che davanti all'evento avrei detto questo e che non avrei potuto dire altro. Metto le mani tra le sue carte (oppure tra le sue cose, oggetti, reliquie) e già parlano in modo diverso. Solo adesso il dolore vince la stupefazione, si annuncia, è qui, ci è a fianco, lo si stocca in luce ferma; qui dove le sue parole accorrono a riempire il vuoto improvviso. Oggi sembra che siano state scritte, consapevolmente, solo per questa ora. Non le leggerò mai più con altrettanta limpidezza. Questa ora non durerà molto. Dopo, tornerà a percuotermi, a percuoterci, con intermittenze sempre più rare, non per questo meno fulminee, come l'esistenza e certi libri ci hanno insegnato; e i libri dentro l'esistenza, e tra questi i suoi. [...] Portava attorno con sé, nella sua sola presenza, un dono sempre più raro: la memoria, oscura e lacerata fin che si vuole, di una gioia d'origine. Nella convivenza imperterrita di questa, tanto grande e tesa da rasentare

Ungaretti

l'autodistruzione, oppure nel suo urto col senso onnipresente della catastrofe, va forse cercato il segreto della poesia di Giuseppe Ungaretti, del suo chiaroscuro, dell'energia risorgente ogni volta: la sua *allegria*. (SERENI, *In morte di Ungaretti*, in *La tentazione della prosa*, pp. 97-98)

Forse è questo il significato del paese innocente. Giunti al porto sepolto, dimenticata la fragile sostanza di un'ora, poter infine toccare il dolore in una luce ferma che sappia riempire il vuoto improvviso.

Note

¹ «Je n'ai plus de la guerre que le souvenir d'un brouillard. Peut-être, ceux qui nous suivront, y verront-ils une admirable fable. Elle nous a pris notre jeunesse, elle nous a laissé une ombre insaisissable. Le jour où j'ai vu Apollinaire étendu sur son lit de mort, j'ai bien senti que nous avions vieilli prématurément. Ce rire qu'il cachait dans sa main et que j'avais entendu quelques semaines auparavant, ne retentirait plus. Cette volonté audacieuse qui renouvelait chaque matin le visage des choses et nous imposait la joie de tenter l'inconnu, serait terrassée. [...] Ah! Nous partons encore pour partir. Mais l'enthousiasme n'illumine plus nos regards. Je ne sais quelle conscience tragique du devoir surveille nos pas. Nous avons encore essayé d'être hommes d'aventure. Un vent d'automne nous a glacés. Nous voilà serveurs de l'ordre jusqu'au bout. Jusqu'au bout! Et le chant dernier des *Calligrammes* n'est-il point un testament? Apollinaire n'a-t-il point prévu notre sort, lorsque le drame qui l'inspirait éclatait dans son cœur?» (*Le départ de notre jeunesse*, 1974, p. 46).

² «Si fa scuro, chiacchierando: cose militari – A dormire – La sinfonia notturna – Scrocio di palette sul tavolo: palle di fucile tra gli alberi – Il cuore un po' in sospenso: attaccano? attaccheremo? [...] Il boschetto intorno; cinereo, azzurrino di dietro su lembi di un cielo di perla; verde spento, quasi di carta chiara e fragile a sinistra; tenero e bagnato di sole stanco, frastagliato tra la nebbia calda. [...] Notte – che stellato – Vedette a posto colla baionetta inastata – Ci mettiamo a dormire – Qualche colpo raro. A mezzanotte giro d'ispezione – Tutto quieto – Si torna a riposare – Dormiveglia, scariche, le pallottole fitte proprio sopra noi – Scoppi d'artiglieria nel buio, attraverso a un velo languido, fino alla mattina. [...] Infine, il temporale che s'addensava; gonfiezza umida lucente del cielo sulla ricchezza sorda fresca del verde – Le nubi gonfie brillanti di luce; zone d'ombra disciolte e lavate, a stracci caldi sul freddo – colore magnifico. E adesso non c'è più né luci né colori – Il vento fa le foglie scure in basso, in alto l'aria celestina – I primi spari» (SERRA, *Diario di trincea*, in *Scritti letterari, morali e politici*, pp. 552-556).

³ Eccellenza attestata fin dal *De vulgari eloquentia* di Dante, dove si legge (II, 5, 3): «Di tutti i versi l'endecasillabo si rivela il più splendido, sia per misura di tempo che impegna sia per quanto è capace di contenere in fatto di pensiero, costruzione e vocaboli; e la bellezza di tutti questi elementi viene maggiormente a moltiplicarsi in esso, come appare chiaramente: perché ovunque si accrescono le cose che hanno un valore, anche il valore stesso si accresce».

⁴ Non sono forse immemori di queste parole ungarettiane i versi che Sereni inserisce nella sua più complessa lirica, *Un posto di vacanza*, nella raccolta significativamente intitolata *Stella variabile* (1981), quando scrive:

Ungaretti

Amare non sempre è conoscere («non sempre
giovinezza è verità»), lo si impara sul tardi.

Un sasso, ci spiegano,

non è così semplice come pare.
Tanto meno un fiore.
L'uno dirama in sé una cattedrale.
L'altro un paradiso in terra.
Svetta su entrambi un Himalaya
di vite in movimento.

Ne fu colto

il disegno profondo
nel punto dove si fa più palese
– non una storia mia o di altri
non un amore nemmeno una poesia

ma un progetto

sempre in divenire sempre
«in fieri» di cui essere parte
per una volta senza umiltà né orgoglio
sapendo di non sapere.
Sul rovescio dell'estate.
Nei giorni di sole di un dicembre.

(SERENI, *Un posto di vacanza*, VII, 8-26, in *Poesie*, p. 233)

⁵ In effetti il *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana* alla voce «Dimorare» ricorda l'etimologia dal latino «*demorari*, poi *demorare*, comp. di *de-* e *morari* “indugiare”, der. di *mora* “indugio” (CORTELAZZO – ZOLLI 1999, p. 466, *s.v.*).

⁶ Cfr. BAUSI – MARTELLI 1993, p. 43: «Nella maggior parte dei casi, comunque, il dato metrico si presenta semanticamente “neutro”: il suo significato, in altre parole, non si configura come del tutto autonomo e autosufficiente ma – capace com'è, a seconda delle circostanze, di assumere valori e valenze diverse – dipende strettamente dal significato “logico” del passo in questione dell'intero componimento. Ciò non vuol dire necessariamente che il significato metrico sia “accessorio” rispetto a quello logico: anzi, talora ai fenomeni metrici è demandata l'espressione e la “rappresentazione formale” (per così dire) di significati precisi, incaricati di affiancare, integrare (su un altro piano), correggere o consapevolmente contraddire quelli trasmessi dal “contenuto” della poesia». Sempre sul significante ritmico cfr. inoltre BECCARIA 1975, pp. 23-89.

⁷ Cfr. a questo proposito BAUSI – MARTELLI 1993, pp. 265-296; BERTRAMI 1991, pp. 132-138; BERTONI 1995; DE ROSA – SANGIRARDI 1996, pp. 305-364; ESPOSITO 1992; LAVEZZI 1996, pp. 281-341; MENGALDO 1994, pp. 195-244. Una panoramica complessiva e magistrale sulla tradizione del Novecento poetico è offerta in MENGALDO 1975, 1987, 1991.

Cinque poeti facili

⁸ «Noi mediterranei, che non pensiamo chiaramente, vediamo chiaramente. Se smontiamo la complicata impalcatura concettuale di allegoria filosofica e teologica che forma l'architettura della *Divina Commedia*, ci restano tra le mani, sfolgoranti come pietre preziose, poche rapide immagini, a volte imprigionate nell'angusto spazio di un endecasillabo, per le quali rinunceremmo al resto del poema. Sono semplici visioni senza trascendenza in cui il poeta ha trattenuto la natura fugace di un colore, di un paesaggio, di un'ora mattutina. In Cervantes questa potenza visiva è letteralmente incomparabile: giunge a tal punto che la descrizione di una cosa non ha nemmeno bisogno di proporsi, e già nello scorrere della narrazione scivolano i suoi colori puri, il suo suono, la sua integra corporeità. Alludendo al *Chisciotte*, a ragione Flaubert esclamava: *Comme on voit ces routes d'Espagne qui ne sont nulle part décrites!* Se da una pagina di Cervantes ci spostiamo ad una di Goethe – prima ed indipendentemente dal comparare il valore dei mondi creati dai due poeti – ci accorgiamo di una radicale differenza: il mondo di Goethe non si presenta in modo immediato davanti a noi. Cose e persone galleggiano in una definitiva lontananza, sono come il ricordo o il sogno di sé stesse» (ORTEGA Y GASSET 1914, p. 71).

⁹ L'analogia è molto antica e risale a Galeno e alla sua assimilazione della diastole con il "tempo in levare" (*arsis*) e la sistole con il "tempo del battere" (*thesis*). Molto interessante e raffinata la ricostruzione in WEINRICH 1999.

¹⁰ Molto importanti sono le riflessioni che Rognoni dedica, sempre dal punto di vista dell'analisi musicale, al rapporto fra *tempo psicologico* e *durata*, costituendo l'asse Bergson-Mahler in ROGNONI 1974, pp. 85-111. Sul rapporto fra musica e arte nel Novecento, cfr. inoltre LISCIANI-PETRINI 2001.

¹¹ Sui rapporti di Ungaretti con Virgilio, cfr. per esempio PETRUCIANI 1985; SCONOCCHIA 1993; CECCARINI 1993.

¹² «*La Terra Promessa* nella sua edizione originale è stata pubblicata da Arnoldo Mondadori, Milano, nel 1950. Il libro doveva, per apparire un po' meno incompiuto, recare anche i *Cori d'Enea. Il Taccuino del Vecchio* e gli *Ultimi cori per la Terra Promessa*, potrebbero in qualche modo rappresentarne l'abbozzo» (*Note all'edizione della «Terra Promessa»*, MO9, p. 777). Queste pagine, aggiunge il poeta, furono dettate per servire come guida tecnica all'ascoltatore, in occasione di una lettura radiodiffusa nel luglio del 1953.

¹³ Non si può dimenticare su questo tema KERMODE 2004.