

Riportiamo una testimonianza di Ungaretti che, sia pure indirettamente, aiuta a meglio comprendere questo testo e alcuni aspetti salienti della sua ricerca poetica.

Mi pare di averlo già accennato, ma meglio di quanto potrei dirlo io in questo momento l'hanno detto i miei *Fiumi*, che è il vero momento nel quale la mia poesia prende insieme a me chiara coscienza di sé: l'esperienza poetica è esplorazione d'un personale continente d'inferno, e l'atto poetico, nel compiersi, provoca e libera, qualsiasi prezzo possa costare, il sentire che solo in poesia si può cercare e trovare libertà. Continente d'inferno, ho detto, a causa dell'assoluta solitudine che l'atto di poesia esige, a causa della singolarità del sentimento di non essere come gli altri, ma in disparte, come dannato, e come sotto il peso d'una speciale responsabilità, quella di scoprire un segreto e di rivelarlo agli altri. La poesia è scoperta della condizione umana nella sua essenza, quella d'essere un uomo d'oggi, ma anche un uomo favoloso, come un uomo dei tempi della cacciata dall'Eden: nel suo gesto d'uomo, il vero poeta sa che è prefigurato il gesto degli avi ignoti, nel seguito di secoli impossibile a risalire, oltre le origini del suo buio.

[Le cit. di Ungaretti sono tratte da *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1974, pp. 517 e 505]

Giuseppe Ungaretti

Dopo l'Allegria: due modelli per l'ermetismo

Dopo l'esperienza rivoluzionaria dell'Allegria, dopo la ricerca di una parola nuda, pura ed essenziale, che si levi dal silenzio, come la parola dell'uomo originario, Ungaretti lentamente riscopre le virtualità discorsive e melodiche del linguaggio poetico e il fascino della tradizione. Si tratta di una regressione o di un progresso? I critici, concordi nel riconoscere la straordinaria importanza storica dell'Allegria, si dividono nella valutazione delle successive fasi della lirica ungarettiana, di cui forniamo qui una campionatura minima nell'ambito di quei testi che, per linguaggio e ansia metafisica, poterono costituire fonte di suggestione per gli ermetici.

[Sentimento del tempo, La terra promessa]

L'ISOLA

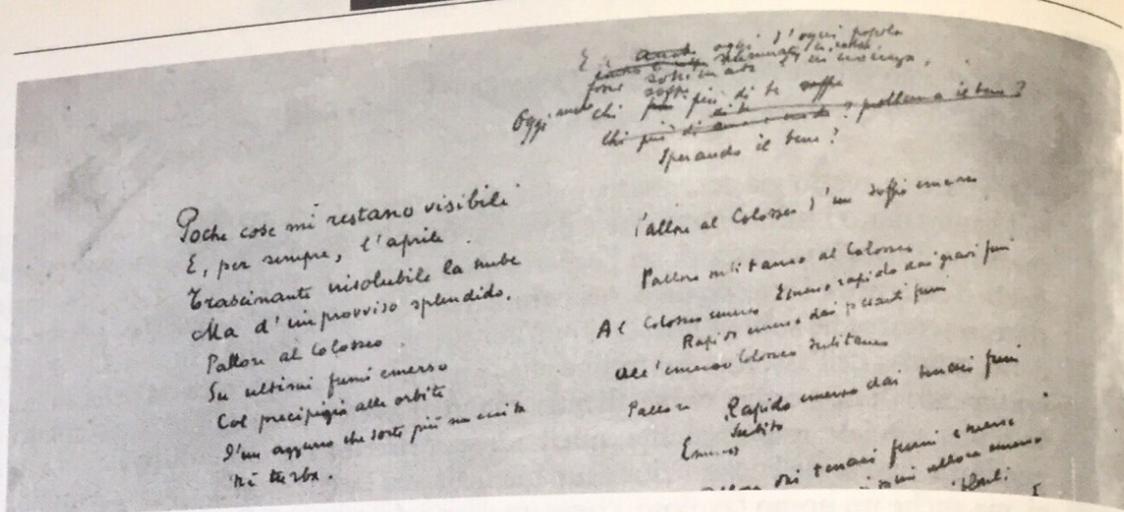
1925

5
A una proda ove sera era perenne
Di anziane selve assortite, scese,
E s'inoltrò
E lo richiamò rumore di penne
Ch'erasi sciolto dallo stridulo
Batticuore dell'acqua torrida,

1-2 *A una proda... scese*: giunse ad un luogo d'approdo che la fitta e antica vegetazione cospargeva perennemente d'ombra (*ove sera era perenne*, metafora) e dove regnava il silenzio (lo si evince da *assortite*, riferito alle selve). L'identità del soggetto è lasciata volutamente nel vago, come vago, indefinito e arcano è il luogo.

4 *lo richiamò rumore di penne*: il frullo di un uccello spezza il silenzio, ma non la solitudine né l'arcano del luogo. L'uccello non si manifesta alla vista, è puro rumore.

5-6 *Ch'erasi... torrida*: il frullo proviene da uno specchio d'acqua (*torrida* per la calura), che si increspa per il movimento del volatile. L'espressione *dallo stridulo batticuore* è evidentemente analogica: *stridulo*, per virtù fonica sembra evocare il frullo delle ali, per virtù semantica forse addirittura un grido del medesimo uccello; *batticuore* suggerisce il moto ondulatorio e intermittente dell'acqua appena smossa, ma non può non evocare anche il probabile moto d'ansia del misterioso visitatore al frangersi del silenzio.



10 E una larva (languiva
E rifieriva) vide;
Ritornato a salire vide
Ch'era una ninfa e dormiva
Ritta abbracciata a un olmo.

15 In sé da simulacro a fiamma vera
Errando, giunse a un prato ove
L'ombra negli occhi s'addensava
Delle vergini come
Sera appiè degli ulivi;
Distillavano i rami
20 Una pioggia pigra di dardi,
Qua pecore s'erano appisolate
Sotto il liscio tepore,
Altre brucavano
La coltre luminosa;
Le mani del pastore erano un vetro
Levigato da fioca febbre.

7-8 *E una larva... vide*: vide una vaga e indecifrabile parvenza. I verbi nella parentetica, problematici, potrebbero più verosimilmente riferirsi al visitatore che trae conforto dalla sola fugace impressione di una presenza umana (evidentemente non inquietante). Ma è da sospettare un sovransenso simbolico (cfr. Guida all'analisi).

10 *era una ninfa*: la presenza di un essere mitologico caro alla poesia classica (non solo dell'Arcadia settecentesca!) è innanzi tutto una "citazione" di quella tradizione remota, ma anche di una tradizione assai più recente (si pensi al *Pomeriggio d'un fauno* di Mallarmé, ad es.). La "naturalizza", rilevata dai commentatori, dell'ingresso di una ninfa nel testo è dovuta alla rarefazione irrealistica, all'arcano del precedente paesaggio.

12-13 *In sé... errando*: espressione vaga e polisemica. Il Contini, oscuramente, parla di un «insorgere della passione». *Simulacro* sembra alludere alla *larva*, cioè alla figura appena intravista (col dubbio che si trattasse di un'immaginazione); *passione vera* potrebbe alludere allora al riconoscimento della ninfa, di cui – si dovrebbe arguire – il visitatore s'infiamma (ecco l'insorgere della

passione). Ma anche qui è sospettabile un sovransenso simbolico.

14-15 *L'ombra... vergini*: l'ombra s'addensava negli occhi delle vergini; si tratta di altre ninfe assopite, come le pecore del v. 19.

15-16 *come... ulivi*: allusione probabile alla dannunziana *Sera fiesolana* (vol. 3A, T104).

17-18 *Distillavano... dardi*: una tenue luce solare filtra attraverso le fronde (appena più rade che in precedenza).

20 *liscio tepore*: «caratteristico accostamento analogico in sinestesia, a indicare assieme il tepore e la morbidezza dell'atmosfera, che sono poi caratteristiche più del tessuto verbale che del "paesaggio"» (Gioanola).

22 *la coltre luminosa*: il prato irregolarmente illuminato dai raggi solari.

23-24 *le mani... febbre*: la figura del pastore completa la citazione del *topos* arcadico: la metafora (*le mani... erano un vetro*) la sottrae ad ogni interpretazione realistica, e la colloca fuori dal tempo e dallo spazio, in un universo eterno e immobile, mitico e letterario. *Fioca febbre* allude ancora alla luce solare che colora le mani del personaggio.

4
 Quel nonnulla di sabbia che trascorre
 Dalla clessidra muto e va posandosi,
 E, fugaci, le impronte sul carnato,
 Sul carnato che muore, d'una nube...

8
 Poi mano che rovescia la clessidra,
 Il ritorno per muoversi, di sabbia,
 Il farsi argentea tacito di nube
 Ai primi brevi lividi dell'alba...

12
 La mano in ombra la clessidra volse,
 E, di sabbia, il nonnulla che trascorre
 Silente, è unica cosa che ormai s'oda
 E, essendo udita, in buio non scompaia.

* È un testo tratto dalla raccolta *La terra promessa* (sottotitolo: *Frammenti 1935-1953*). Il Contini annota che «Variazioni» andrà inteso «in senso compositivo proprio: *La clessidra e di sabbia* sono comuni ai primi distici di ogni quartina, *nube* alle due prime (nel secondo distico), *mano* alle due ultime (nel primo verso). Sono sensazioni minime, di movimento, di colore, infine negativamente o paradossalmente uditive.

■ *Nota metrica*: quartine di endecasillabi sciolti (non rimanti).

1-2 *Quel nonnulla... posandosi*: frase nominale (non c'è verbo reggente) che descrive il silenzioso fluire della poca sabbia (*nonnulla di sabbia*) contenuta in una clessidra dalla parte superiore all'inferiore, sul cui fondo si posa.

3-4 *E, fugaci... nube*: dopo l'immagine simbolica di un astratto trascorrere del tempo, ecco un'immagine vaghissima che dello scorrere del tempo fornisce una testimonianza naturale: la nube al tramonto che rapidamente scolora.

5-6 *Poi mano... sabbia*: una mano misteriosa voltando la clessidra rinnova il computo astratto del tempo che scorre.

7-8 *Il farsi... alba*: altra immagine naturale dello scorrere del tempo, corrispondente alla precedente: la nube che all'alba si inargenta. *Il farsi argentea tacito* si intenderà come "il tacito farsi argentea", "il silenzioso diventare argentea" della nube.

9-12 *La mano... scompaia*: solo il fruscio quasi impercettibile (si noti al v. 11 l'antitesi *silente... s'oda*) della sabbia della clessidra testimonia che qualcosa sussiste al buio, al nulla.

Guida all'analisi

L'isola, o della poesia. Testo per sua natura vago e poliseno, potenzialmente ricco di implicazioni metafisiche, L'isola potrebbe addirittura suggerire un'interpretazione in chiave di documento di poetica (come abbiamo visto, la lirica simbolista, cui questo testo deve essere in definitiva ricondotto, parla sovente dell'atto stesso del fare poesia e delle tensioni a questo connesse). Per intenderlo in questo modo bisogna rifarsi ad un testo di due anni prima, *Sirene*, e all'autocommento di Ungaretti.

5
 Funesto spirito
 Che accendi e turbi amore
 Affine io torni senza requie all'alto
 Con impazienza le apparenze muti,
 E già, prima ch'io giunga a qualche meta,
 Non ancora deluso
 M'avvicini ad altro sogno.
 Uguale a un mare che irrequieto e blando
 Da lunge porga e celi
 10
 Un'isola fatale,
 Con varietà d'inganni
 Accompagni chi non spera, a morte.

A proposito di «funesto spirito» e poi di tutto il testo, così scrive Ungaretti: «È l'ispirazione, che è sempre ambigua, che in sé contiene uno stimolo e una verità illusoria, l'inquietudine di cui si diceva prima; è la musa sotto forma di sirena, e nella poesia è presente, appunto, l'isola fatale, l'isola delle sirene incontrata da Ulisse nel suo viaggio». L'ispirazione è qui vista nei suoi connotati negativi, di inquietudine che ancora non si realizza in testo. L'ispirazione, che inamora e costringe il poeta a inseguirla, lo invita al periglioso viaggio per mare (all'alto, latinismo, significa «in alto mare», come annota il Contini) e prima che egli giunga a qualche approdo concreto e reale gli porge un'illusione (funesta, perché cela la morte), l'illusione di un'isola mitica cui approdare.

Sirene, testo di per sé tutt'altro che privo di lati oscuri, fornisce però una traccia per l'interpretazione dell'altro, *L'isola*. Qui si parla di un approdo ad un'isola i cui connotati mitici e metafisici sono una palese legittimazione dell'accostamento all'«isola fatale» di *Sirene*. Quest'isola è poi un concentrato di *topoi*, di luoghi letterari (tematici e stilistici) della tradizione classica (l'*Arcadia*, le ninfe e i pastori, ecc.) e della più recente tradizione simbolista: dalla metafisica evanescenza del paesaggio allo stile oscuramente allusivo, dal segno impalpabile rivelatore di una presenza – qui un mallarmeano frullo d'ali, in Valéry, ad esempio, il suono dei passi – all'immaginario irrealistico, metaforico e sinestetico (*stridulo batticuore, liscio tepore, erano un vetro levigato da fioca febbre*).

Da tutto ciò si può forse arguire che il misterioso visitatore sia il viaggiatore che si è messo per mare nel componimento precedente, il poeta cioè sospinto dall'ispirazione, che trova ora un approdo (già prefigurato del resto in *Sirene*) nel territorio del mito classico (che riecheggerà in tanti altri testi ungarettiani compresi in *Sentimento del tempo*) e più in generale della tradizione sia remota che recente. La larva-ninfa potrebbe essere, come la sirena, non solo un residuo inerte del classicismo, ma una simbolica incarnazione della poesia. Espressioni come «languiva / e rifioriva» (vv. 7-8) e «da simulacro a fiamma vera / errando» (vv. 12-13), per cui si è sospettato un sovrasenso simbolico, potrebbero allora proprio alludere all'ispirazione e alla poesia, che trova o crede di trovare, dopo il «languore» e un'incertezza di fondo (incertezza di sé, dei propri modi e delle proprie forme), una nuova strada e un nuovo vigore («fiamma vera»).

Una dimensione metafisica. Naturalmente, questa non esclude altre interpretazioni, che identifichino ad esempio nel 'visitatore' il naufrago dell'*Allegria* (*Allegria di naufragi*: «E subito riprende / il viaggio / come / dopo il naufragio / un superstite / lupo di mare») e cioè l'uomo in prospettiva esistenziale, che trova un approdo metafisico (stabile?), e nella mitica isola fuori dal tempo identifichino appunto la dimensione metafisica (le connotazioni letterarie varrebbero solo come segnale di irrealità, di metafisicità).

Diverso per il senso, ma affine per la tensione metafisica è *Variazioni su nulla*, per intendere il quale nella sua estrema rarefazione, che può postulare una derivazione barocca (Ungaretti sta traducendo Góngora), si consideri la nota di autocommento di Ungaretti: «Il tema è la durata terrena oltre la singolarità delle persone. Null'altro se non un disincarnato orologio che, solo, nel vuoto, prosegue a sgocciolare i minuti».

La mano che volta la clessidra, come la facoltà uditiva che postula un'esistenza indipendente dall'uomo, nel vuoto, saranno dunque mano e udito sovrumani, al di fuori dal tempo e dallo spazio.

Una svolta. Independentemente dall'interpretazione dell'*Isola* ungarettiana fornita, di per sé il linguaggio, lo stile (da notare le inversioni), l'oscurità, il simbolismo dei due componimenti riprodotti testimoniano il mutamento di direzione che Ungaretti gradualmente viene attuando dopo *L'Allegria* e che poi persegue in varie forme, anche assai diverse da queste (l'ultimo Ungaretti, ad esempio, riconquistata la fede, scriverà poesie palesemente religiose). Le caratteristiche tematiche e stilistiche dei componimenti prescelti, proprio perché si rifanno alla tradizione simbolista, costituiscono una suggestione immediata per la poesia ermetica, che a questo secondo Ungaretti – più che a quello dell'*Allegria* – guarderanno come a un possibile, e vicino, padre spirituale.

Su questa svolta ascoltiamo la testimonianza di Ungaretti stesso:

Le mie preoccupazioni in quei primi anni del dopoguerra – e non mancavano circostanze 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, una 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 col battito del cuore dei miei maggiori di una terra disperatamente amata. Nacquero così, dal '19 al '25, *Le Stagioni*, *La fine di Crono*, *Sirene*, *Inno alla Morte*, e altre poesie nelle quali, aiutandomi quanto più potevo coll'orecchio, e coll'anima, cercai di accordare in chiave d'oggi un antico strumento musicale che, reso così di nuovo a noi familiare, hanno in seguito, bene o male, adottato tutti.

[*Ragioni d'una poesia*, in *Vita d'un uomo*, cit. pp. LXXI-LXXII]