

LA POESIA NEL '900

Ad osservare sinteticamente lo sviluppo delle poetiche (e dell'arte) dal romanticismo alle avanguardie storiche si deve constatare che un processo si è compiuto: il processo di sperimentazione di nuove forme espressive, di dissoluzione del linguaggio di tutta la precedente tradizione (compresa in parte quella romantica) a partire dal rifiuto delle forme chiuse e regolari fino addirittura al rifiuto del linguaggio comunicante. Più radicalmente, se si vuole, si può dire che si è compiuto il processo di autodissoluzione dell'arte, così come da sempre era stata concepita. Eventi questi innescati dal rifiuto delle teorie classiche dell'arte e dall'imporsi del canone dell'originalità come criterio di valore estetico (tanto che i risultati più radicalmente eversivi possono apparire un esito inevitabile, già tutto scritto nei cardini concettuali della poetica romantica), ma certo portati al loro apice proprio dalle avanguardie storiche convinte della necessità e dell'inevitabilità di una «rivoluzione permanente delle forme» (Calvino). Comunque sia, è un fatto che una linea di sviluppo della ricerca artistica moderna, forse la linea portante, ha toccato sul piano formale limiti (con l'assurdo e il nonsense dei dadaisti, con la scrittura automatica dei surrealisti) difficilmente superabili. Dopo le avanguardie storiche - c'è da domandarsi - quale forma espressiva può dirsi in assoluto innovativa e originale? È davvero plausibile una «rivoluzione permanente delle forme»? O viceversa, sperimentata la dissoluzione dell'arte tradizionale e raggiunti i limiti del silenzio, non c'è che da guardarsi indietro e recuperare forme, modi, esperienze di quei movimenti che hanno innescato il processo e hanno portato lo sperimentalismo ai suoi estremi limiti formali? Dopo le avanguardie ci possono essere altre autentiche avanguardie o solo un'accademia delle avanguardie?

Sarebbe probabilmente azzardato affermare assolutamente che, dopo le avanguardie, tutto è stato ed è mera ripresa di forme artistiche e poetiche ormai esperite in tutte le loro virtualità. Ma è anche un fatto che più fitta e frequente si fa la ripresa di modelli precedenti (in pratica di tutti i modelli formali che hanno segnato la storia dal romanticismo alle avanguardie) magari combinati fra loro. Ne sarebbe una conferma, esteriore ma significativa, la stessa frequenza dei prefissi "neo" utilizzati per designare alcuni movimenti tra i più significativi storicamente degli ultimi decenni (dal neorealismo alla neoavanguardia). L'originalità dei nuovi movimenti e delle nuove poetiche andrà allora ricercata essenzialmente nelle diverse sintesi di elementi formali già sperimentati, nella ricerca di nuove tematiche e nel rapporto, variabile per definizione, con i contesti e con le situazioni particolari in cui tali fenomeni si manifestano (cioè nel loro significato storico-culturale specifico). L'originalità delle sintesi, poi, andrà probabilmente ricercata, più ancora che nei grandi movimenti, soprattutto nelle soluzioni individuali che obbediscono a ragioni personali particolari oltre che storico-culturali.

In parte questa è l'impressione che dà lo sviluppo delle poetiche novecentesche in Italia, che traggono motivi ispiratori e linfa vitale (sul piano teorico) via via dal decadentismo-simbolismo e dalle sue propaggini novecentesche straniere, dalle avanguardie storiche e addirittura dal naturalismo-verismo (fenomeno per certi versi estraneo alla linea portante di sviluppo che si è delineata). Ma in verità, a parte forse poche eccezioni, anche il panorama europeo non presenta tratti assai diversi. Non è qui certo il caso di prendere in esame tutte le poetiche novecentesche italiane, soprattutto non è possibile considerare le poetiche individuali (spesso in sviluppo diacronico), nelle cui sintesi originali stanno probabilmente alcuni dei vertici della letteratura novecentesca italiana (pensiamo a Ungaretti a Montale a Saba e, più recentemente, a Luzi a Pavese a Calvino o a Zanzotto). Delle poetiche di alcuni scrittori, come di alcuni movimenti diamo conto in altre parti di questo volume. Intanto, però, si dovrà rendere ragione di alcune nozioni storiografiche, di alcuni movimenti dominanti o caratteristici di un'epoca e di alcune poetiche più estensive e

generali che hanno avuto un particolare rilievo nella storia letteraria italiana del Novecento, a partire - per l'età fra le due guerre dall'ermetismo.

Quella di *ermetismo*, ancora una volta, è una nozione discussa. In discussione è in particolare l'estensione del fenomeno da qualificare come ermetico. Senza entrare nel merito della storia del termine (la cui origine remota risale a Ermete Trismegisto e a una dottrina filosofico-religiosa di tipo esoterico fiorita nella tarda età ellenistica che appunto da lui prese nome di "ermetismo"), osserveremo che tutt'oggi, in ambito letterario italiano, se ne danno due accezioni differenti: una più estensiva che, a partire da un celebre saggio del Flora del 1936, associa al termine in pratica l'intero sviluppo della lirica (con estensione alla critica e alla prosa d'arte, più che alla narrativa) italiana da Ungaretti e Montale sino a un gruppo di scrittori fiorentini legati alle riviste «Frontespizio» e «Campo di Marte» (Bo, Bigongiari, Contini, Gatto, Luzi, Macri, Parronchi, Traverso, ecc.); e una più riduttiva, oggi prevalente, che pur evidenziando i rapporti tra quei maestri e il gruppo fiorentino ritiene di dover associare il termine solo a quest'ultimo ed eventualmente a suoi vicini milanesi (legati alla rivista «Corrente» e facenti capo a Sereni).

Si tratta anche in questo caso in certa misura di problemi di periodizzazione e di classificazione che, una volta posti per dovere di informazione, possiamo trascurare di analizzare. Basti per ora rilevare che un legame di relativa (comunque non esclusiva) filiazione tra l'esperienza di Ungaretti e Montale e quella della scuola fiorentina non si può negare, ma che d'altronde tra quei "padri" e quei "figli" (peraltro non identici) palesi sono anche le diversità sia ideologiche che formali.

Consideriamo il contesto: tra le due guerre, dopo le esperienze delle avanguardie in tutta Europa si assiste ad un processo di ora brusco ora progressivo "ritorno all'ordine". Dopo gli esiti estremi delle avanguardie si sente la necessità di guardare indietro e di riconnettersi più direttamente anche alle esperienze decadenti e simboliste europee (solo parzialmente penetrate nella cultura italiana all'epoca di Pascoli e D'Annunzio), molte delle cui ragioni ideali, culturali e letterarie non si sono ancora esaurite. In Italia l'ottimismo e la lucidità futuristi non potevano da soli - specie dopo la grande guerra - aver fatto piazza pulita di tutti gli elementi di crisi morale, spirituale, culturale e magari politica vissuti dalle generazioni precedenti. Anzi la guerra li aveva rinnovati e resi per molti versi più acuti e gravi.

La realtà del dopoguerra proponeva poi ulteriori spinte in direzione di un " ritorno all'ordine" e ulteriori motivi di crisi, di inquietudine, di dubbio, che non si esauriscono nell'avvento del fascismo, ma che certo lo comprendono. Pur senza enfatizzare il rapporto degli intellettuali col fascismo quale genesi della nuova poesia e letteratura, bisogna qui render conto di un'interpretazione vulgata, che non per questo ha del tutto perso la sua ragion d'essere.

Rapporti complessi col fascismo caratterizzano l'esperienza di tutti i poeti e gli scrittori che operano tra le due guerre, non rinunciando alla letteratura per la lotta politica e non facendosi palesemente fiancheggiatori del regime e portavoce della sua politica culturale. Non potendo apertamente contestare il regime, molti scrittori paiono rifugiarsi nella letteratura come un campo di esperienza alternativo a quello della cultura di regime: le velate, simboliche contestazioni, le professioni di fede negative, le affermazioni di sfiducia, di inettitudine a vivere e di impotenza, le descrizioni e le rappresentazioni di amare vicende esistenziali, qualunque fosse la loro genesi individuale, qualunque altra connotazione culturale avessero, almeno oggettivamente (cioè anche al di là delle intenzioni) costituivano un contraltare alla fiducia, all'ottimismo programmatico, al trionfalismo degli intellettuali e dei mass media fascisti. La poesia, proprio a partire dall'oggettiva denuncia della guerra dell'Allegria ungarettiana (di quell'Ungaretti che pure ne avrebbe dedicato a Mussolini una successiva edizione) e dalle negazioni montaliane («Non chiederci la parola...»), imbocca nella sua linea più vitale una direzione che potremmo genericamente definire di "negazione" e di ricerca esistenziale, etica e metafisica. Il ricorso al linguaggio oscuro e difficile di derivazione decadente e

simbolista, caratteristico soprattutto del gruppo fiorentino, come pure alcune tematiche negative come quella dell'assenza e dell'attesa (attesa, ad esempio, di una palingesi che non si compie o di una ricerca che non conosce mete definitive ma se ne dà sempre di nuove) vengono tradizionalmente interpretati come (e in una certa misura sono) un dolente rifiuto del fascismo. Tale rifiuto si realizza attraverso una "chiusura" autointrospettiva, nella ricerca di un'alternativa esistenziale o spirituale alla realtà esterna difficile e ostile, una ricerca ora confidente ora disperata di realizzazione nell'interiorità della coscienza o negli spazi metafisici, talora nell'esperienza religiosa in senso proprio. Il medesimo legame con la cultura decadente e simbolista e ragioni più particolari mettono in guardia però - come si è detto - dal risolvere solo in chiave di rifiuto politico la complessa esperienza esistenziale e poetica di intellettuali e poeti come Montale e come gli ermetici fiorentini. Sul terreno per un verso c'è un più complesso e articolato rapporto con la civiltà e il mondo moderni (già del romanticismo e del decadentismo sono il rifiuto del presente, del mondo e della civiltà moderna e borghese e il volgersi ad una ricerca puramente interiore) e per altro verso ci sono - come sempre - storie e vicende umane e culturali particolari, ragioni di inquietudine, aspirazioni e tensioni individuali.

Da un punto di vista più tecnico tutta questa produzione letteraria variamente ma profondamente affonda le proprie radici nelle poetiche precedenti (soprattutto, come si diceva, del simbolismo europeo: da Verlaine a Mallarmé, da Valéry a Eliot). La ricerca condotta negli spazi interiori o, al di là del reale empirico, in spazi metafisici trova un supporto nella poetica della "poesia pura", che teorizza l'autonomia della poesia (e dell'arte) - cui nega ogni esplicita funzione pratica, morale e politica - e la sua capacità di autonoma esperienza esistenziale e conoscitiva, spirituale e salvifica (secondo Bo, in quello che è considerato il principale manifesto della poetica dell'ermetismo fiorentino, tra poesia e vita non c'è, non ci deve essere differenza, per garantire alla letteratura la sua dignità etica). La volontà di restituire al linguaggio poetico la sua forza, la sua autenticità, la sua verginità originaria è per molti versi un diretto corollario di questa concezione; come lo è il rifiuto della retorica dannunziana e di certo impressionismo e sentimentalismo pascoliano. Ulteriori caratteristiche tecniche della nuova poesia sono la concentrazione lirica (frutto di una rigorosa e sofferta distillazione del pensiero e del sentimento, contro il fluire copioso e ininterrotto di certo dannunzianesimo), la poetica dell'analogia (Ungaretti parla esplicitamente anche di «immaginazione senza fili», utilizzando il concetto marinettiano per sottolineare l'ampiezza della sintesi analogica), del simbolo o - specialmente nel caso di Montale del correlativo oggettivo (o poetica degli oggetti-simbolo, oggetti equivalenti di una condizione interiore o esistenziale). La poesia non deve né descrivere né rappresentare: deve evocare. Non importa l'immediata comprensibilità del messaggio (quantunque molti ermetici dichiarino di non essere oscuri intenzionalmente), quanto il valore di esperienza dell'atto poetico, che sarà comunicativo solo quando capace di suscitare un'analogia (non identica né univoca) esperienza nel lettore. Di qui anche la programmatica polisemia (ambiguità), l'oscurità intenzionale o meno, maggiore o minore, della poesia che poi appunto prese il nome di ermetica. Come si vede, senza bisogno di ulteriori precisazioni, gran parte di questi indirizzi, canoni e strumenti hanno precisi precedenti nell'esperienza decadente e simbolista, ne sono una rielaborazione relativamente originale.

Su questi sommari elementi, in larga misura comuni, si innestano poi le differenze individuali e specifiche, che qui non è il caso di indagare. Anche all'interno dell'ermetismo fiorentino, che secondo il Ramat si caratterizzerebbe fra l'altro per un uso effettivamente più criptico ed ermetico dei simboli (laddove il simbolismo ungarettiano e montaliano sarebbe assai più trasparente), si possono distinguere indirizzi, poetiche e voci particolari.

UNGARETTI E LA POESIA PURA

Gran parte delle esperienze poetiche che si sono descritte nel precedente capitolo dedicato alla lirica con la grande guerra (o poco dopo) si interrompono bruscamente; più di rado si esauriscono progressivamente uscendo però subito dal nucleo vitale del sistema letterario, perdendo cioè l'esemplarità storica che avevano avuto in precedenza. Corazzini è morto nel 1907, Gozzano muore nel 1916, Moretti tace a lungo, come pure Palazzeschi (entrambi avranno una nuova interessante stagione negli anni Sessanta); Govoni prosegue a scrivere mantenendosi fedele a se stesso, ma tra le due guerre la sua nuova poesia esce dal novero dei fatti essenziali; la maggior parte dei futuristi tace o muta maniera, rientrando nei ranghi (il che significa per molti anche l'adesione e la celebrazione del nuovo regime); Campana è in manicomio dal 1918; Rebora dopo i Canti anonimi del 1922 si fa frate e tace; Boine muore nel 1917; Jahier e Sbarbaro tacciono, o quasi.

La guerra è dunque un poderoso spartiacque: crepuscolarismo, futurismo, vocianesimo cedono il passo ad altre esperienze. Dopo le trasgressioni avanguardistiche e il trauma bellico c'è nell'aria, non solo in Italia, il bisogno di un generale ritorno all'ordine di cui il calligrafismo della «Ronda» e la poesia di Cardarelli (cfr. 18.2) rappresentano la principale componente letteraria, quella che determina il tono medio della lirica degli anni Venti in Italia (la componente politica, va da sé, sarà presto il fascismo).

Trascurando qui la poesia di Saba, che sin dall'anteguerra ha iniziato il suo itinerario di grande appartato e che per ora è poco o punto influente, la guerra e l'immediato dopoguerra distillano anche due esperienze fondamentali e tra loro in buona misura divergenti, se non antitetiche: quella più precoce di Ungaretti (Il porto sepolto, che poi diverrà L'Allegria, è del 1916) e quella di Montale, che pubblica, dopo sporadiche anticipazioni, gli Ossidi seppia nel 1925. Quest'ultima nasce originalissima nel solco di una tradizione che parte è crepuscolare e parte è vociana e inclina subito verso una dimensione discorsiva, ragionativa (paesaggi, oggetti simbolici e commenti esistenziali e psicologici) e moderatamente prosastica (una prosasticità che si apre talora a movenze melodiche, più spesso a sonorità scabre e aspre), prima di aderire ad una più rigorosa poetica degli oggetti, che ha il suo modello in Eliot, con Le occasioni prima e con La bufera poi (cfr. 24.2-3). Quella di Ungaretti nasce pure originalissima, nel solco però di una tradizione simbolista e avanguardistica (futurista, apollinairiana, espressionista) nel complesso più francese che italiana, e subito inclina con esiti di straordinaria maturità espressiva verso una poesia d'alta concentrazione lirica, di estrema distillazione stilistica, nutrita di immagini isolate e improvvise fulgurazioni: lirismo puro, insomma, del tutto alieno dalla discorsività diffusa propria del Montale coevo; lirismo che, caso mai, nei suoi successivi sviluppi muoverà in direzione di un recupero del canto disteso. Nei loro rispettivi settori di influenza sono le due esperienze che, con il tanto minore Cardarelli, dominano il panorama della lirica fra le due guerre fino all'ermetismo.

Il primo fatto destinato a colpire il lettore dell'Allegria sono i cosiddetti "versicoli", e cioè la rarefazione delle parole sullo sfondo della pagina bianca e la frantumazione dei versi tradizionali, ridotti sovente a brevissimi sintagmi, a parole singole. Ma com'è possibile che questo fatto in apparenza puramente grafico, tecnico, lasciasse un segno tanto profondo nella lirica italiana, dopo che praticamente ogni oltraggio alla metrica e alla sintassi tradizionale era stato già perpetrato dalle avanguardie storiche? Il punto è che L'Allegria realizza una nuova sintassi lirica, che va ben al di là di ogni sperimentalismo precedente (simbolistico e avanguardistico) e giustifica il giudizio di Sanguineti che in essa vede «il più radicale esempio di rinnovamento formale sperimentato dalla lirica del nostro secolo». Quella dell'Allegria, infatti, non è tanto una procedura grafica efficace e originale, è piuttosto un vero e proprio linguaggio di straordinaria intensità ed essenzialità lirica, in cui le rare parole si stagliano sullo spazio bianco della pagina con intensità e forza evocativa analoga (nelle intenzioni) a quella con cui la parola originaria e "autentica" si stagliava nel silenzio. L'obiettivo, ma in gran parte anche il risultato, è dunque la riconquista di una significazione

autentica ed essenziale (più pagina bianca che pagina scritta) dopo l'orgia di retorica della poesia dei vari poeti-vati, ma anche dopo la provocatoria profluvie verbale delle avanguardie. Ma la poesia di Ungaretti si nutre anche di una varietà di toni che va dal balbettio al grido, di un lessico ora realistico e crudo ora intimistico e sfumato, di sonorità ora dolci ora aspre e scabre, e di una sintesi tra potenza evocativa (impressionistica) e perentorietà di dizione, nitidezza di contorni (espressionistica), che ne fanno cosa nuova.

E indubbio poi che la situazione contestuale in cui la lirica dell'Allegria vede la luce abbia giovato all'efficacia di questa operazione. La guerra, tragica e orribile quant'altre mai in passato, vanificando la precedente retorica - anche non poetica spesa a magnificare l'interventismo, contribuisce storicamente ad arricchire di significato la riduzione linguistica e stilistica operata dal primo Ungaretti: il poeta sottolinea l'importanza soggettiva, anche psicologica, di quell'evento e della sua personale esperienza al fronte. La guerra mette l'uomo a nudo, gli fa toccare con mano i bisogni materiali e psicologici elementari, gli fa provare i sentimenti essenziali (primitivi, perché essenziali): corporeità e fragilità, paura e speranza, amore e orrore, disperato attaccamento alla vita. Lo mette di fronte ai limiti stessi della condizione umana - la vita, la morte, il dopo; i bisogni materiali, le tensioni spirituali; il contingente, l'assoluto - e instaura una dialettica tra orrore della condizione presente, senso della fragilità, da un lato, e tensione consolatoria e liberatoria nel ricordo, nell'immaginario, nell'altrove metafisico, dall'altro. Ciò porta il giovane uomo, proiettato nello sconvolgimento del mondo, ad una più matura consapevolezza di sé e dei suoi rapporti con la natura e con la storia, della condizione umana insomma («mi sono riconosciuto / una docile fibra / dell'universo»). Ungaretti di tutto ciò fa materia poetica. E si mette in scena, fante-poeta, anzi uomo senza aggettivi di fronte a se stesso nella notte della guerra, nel silenzio delle veglie, nella desolazione delle macerie, sotto la volta infinita del cielo, alla ricerca del significato dell'esistere, della propria precarietà e transitorietà, che balbetta o grida poche parole essenziali. La poesia, le parole scarnificate di questa raccolta devono rispondere in qualche misura a questa ricerca: «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», scrive Ungaretti a proposito dei Fiumi. I battiti del cuore, i moti del sentimento, gli interrogativi fondamentali, poche parole pensate o a mala pena pronunciate («... fratelli? // Parola tremante / nella notte // Foglia appena nata»): è questo, dice Ungaretti, che emerge dal buio della propria condizione e dal silenzio della pagina bianca. Così, all'incirca, acquista significato storico più ampio la procedura della rarefazione della parola (che questi temi affronta) nella pagina e della radicale dissoluzione delle unità metriche: i versicoli, insomma.

Non bisogna tuttavia dimenticare che quella di Ungaretti non è una poesia ingenua, davvero elementare e primitiva, ma un'operazione letteraria fortemente consapevole e colta, che ha come retroterra tutta l'esperienza della lirica precedente con cui vuole interagire. Lo vede bene Montale, lirico non affine a Ungaretti né simpaticamente attratto da lui: « I suoi versi brevi, i cosiddetti "versicoli", si sgranavano sulla pagina verticalmente dando l'illusione di uno spontaneo stillicidio poetico. La pagina bianca, l'incipit maiuscolo di ogni verso suggerivano invece l'impressione di una nuova recuperata classicità. Le due impressioni erano esatte perché Ungaretti non cantava come gli uccelli, anzi era un accanito tormentatore della pagina scritta (famoso e innumerabili le sue varianti). Ma accanto al tormento c'era la grazia: il momento giusto, coronamento di un'attesa talvolta lunga». Certo è comunque che la personale esperienza della guerra, le intenzioni ideologiche, divenute temi della raccolta, si fondono felicemente con le intenzioni strettamente letterarie e le procedure formali, arricchendosi reciprocamente di senso.

Tra il testo, frantumi di un discorso non pronunciato e non pronunciabile, unità logicamente indipendenti ma interrelate fra loro analogicamente, e la pagina bianca su cui esso si proietta si istituisce dunque una relazione essenziale. Parola e bianco tipografico, parola e silenzio

interagiscono fra loro arricchendosi reciprocamente di significato. Le parole acquistano una sonorità, un'eco, una pregnanza di senso che la collocazione all'interno di un discorso logicamente formulato e articolato potrebbe far loro perdere (è questo in termini concreti la ricerca di un'autenticità di significazione, la "poetica della parola" che muove Ungaretti). Ma anche gli spazi bianchi e cioè i silenzi, che scandiscono parole isolate, si caricano di tensione e quindi di significato; anch'essi vanno "letti" e interpretati, perché stimolano più che mai in passato la cooperazione del lettore, chiamato a proiettarvi sensazioni, intuizioni, emozioni inesprese e pur necessarie perché il testo agisca come deve agire (nelle sue pubbliche letture Ungaretti medesimo era abilissimo nel caricare di senso la singola parola, il singolo fonema, i silenzi stessi). In questa interazione, consapevolmente ricercata e messa in atto, fra parola isolata e spazio bianco, fra parola pronunciata e silenzio sta il potenziale evocativo elevatissimo della lirica del primo Ungaretti.

Alla scarnificazione del discorso logico, sostituito da più labili ed essenziali legami analogici (anche questa essenzialità va messa in conto per distinguere l'analogismo di questo Ungaretti da quello tanto più ricco, ridondante e intricato dei precedenti simbolisti e poi del secondo Ungaretti, dei surrealisti e degli ermetici), corrisponde dunque una concentrazione e un'intensificazione del senso, che è in assoluto l'ideale supremo della lirica, tanto più quant'essa si propone allo stato puro, priva cioè di complicazioni descrittive, narrative o argomentative. Ungaretti porta a compimento questo processo come nessun altro nel Novecento: di qui l'esemplarità e l'enorme influsso dell'Allegria, testimonianza nei momenti di maggior grazia delle potenzialità assolute della poesia. Tanto più se si pensa all'apparente semplicità con cui si realizza questo ideale, accarezzato da tanti poeti prima e dopo Ungaretti (da Mallarmé e Valéry sino agli ermetici) ma sovente caricato nei fatti di eccessive complicazioni intellettualistiche.

La fortuna critica dell'Ungaretti successivo all'Allegria, a partire dalla raccolta Sentimento del tempo (1933), è progressivamente diminuita in questi ultimi anni e c'è chi, forse non del tutto a torto, ha formulato giudizi abbastanza severi. Tuttavia va ricordato, per quest'ultima raccolta, a parte ogni altra considerazione, il grande influsso che essa esercitò sugli ermetici propriamente detti, in virtù del più elaborato e prezioso simbolismo, dell'analogismo più criptico e del linguaggio più incline a recuperare le movenze del canto. Del mutamento di rotta, innanzi tutto formale, Ungaretti stesso fornisce l'occasione e la giustificazione: «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 àncora di salvezza: io rileggevo umilmente i poeti, i poeti che cantano [...] cercavo in loro il canto» (cfr. T 101). La svolta si inquadra dunque nel complessivo bisogno di un ritorno all'ordine e, sul piano personale, del recupero di un'armonia espressiva che Ungaretti ora trova realizzata nella poesia della tradizione. E con quel canto rientrano nella lirica ungarettiana un lessico letterario, una «sintassi legata e fluida» (Mengaldo), partiture più complesse e preziose, un linguaggio più intensamente e oscuramente analogico, la mitologia, un gusto tra classicistico e barocco e via dicendo. Il trait d'union tra le due esperienze è costituito forse dalla propensione per un lirismo intenso e concentrato e per una poesia pura, assoluta, non contaminata dalle inclinazioni alla discorsività e alla prosaicità; propensione che non vien meno neppure in questa e nelle successive raccolte, pur se trova diverse vie per manifestarsi. (Mentre Montale - sia detto tra parentesi - può scrivere: «un verso che sia anche prosa è il sogno di tutti i poeti moderni da Browning in poi»). È questo anche il titolo di merito che l'Ungaretti anche di questa seconda stagione mantiene, se non addirittura accresce, agli occhi dei poeti ermetici che in lui (assai più che nel Montale delle Occasioni) vedranno a ragione un maestro.

UNGARETTI

Giuseppe Ungaretti nacque nel 1888 ad Alessandria d'Egitto da genitori lucchesi. L'esperienza africana, che comporta anche contatti con fuoriusciti italiani anarchici e socialisti (tra cui lo scrittore Enrico Pea), fornisce alla poesia ungarettiana soprattutto un repertorio di ricordi (colori, profumi, paesaggi, microeventi) che compaiono ora esplicitamente ora in modo sotterraneo lungo tutto il corso del suo sviluppo. Trasferitosi a Parigi nel 1912, frequenta l'università e stringe contatti con i rappresentanti delle avanguardie: fra gli altri, Apollinaire, Picasso, Braque, De Chirico, Cendrars, poi occasionalmente anche i futuristi, che lo invitano a collaborare a «Lacerba». All'esperienza parigina appartiene anche il suicidio dell'amico Mohammed Sceab, emigrato con lui da Alessandria. Nel 1914, allo scoppio della guerra, si trasferisce a Milano; pubblica le prime poesie su «Lacerba» e fiancheggia gli interventisti. Partecipa alla guerra, combattendo sul Carso. Nel 1916 esce quasi inosservata la raccolta *Il porto sepolto*, primo nucleo dell'*Allegria*, che col titolo di *Allegria di Naufragi* compare a guerra finita, nel 1918. Nel 1918 ritorna a Parigi, dove diventa corrispondente del «Popolo d'Italia». Nel 1920 si impiega presso l'Ufficio stampa dell'Ambasciata italiana e si sposa con Jeanne Dupoix. L'anno dopo è a Roma, impiegato presso il Ministero degli esteri. Gli anni successivi sono caratterizzati essenzialmente dalla pubblicazione di altre raccolte poetiche, dalla crescita della popolarità del poeta, che viene invitato a tenere cicli di conferenze in vari paesi europei, e dalla morte del figlio Antonietto (1930) che costituirà un'ennesima esperienza dolorosa dell'«Ungaretti uomo di pena». Tra il 1936 e il 1942 tiene la cattedra di Letteratura italiana all'università di San Paolo in Brasile. Nel 1942, rientrato in patria, è eletto Accademico d'Italia. Ottiene vari premi letterari. Dal 1947 insegna Letteratura moderna e contemporanea, all'università di Roma. Ottiene altri riconoscimenti nazionali e internazionali. Muore a Milano nel 1970. Oltre all'*Allegria* il libro suo più importante, saranno da ricordare, il *Sentimento del tempo* (1933), seconda raccolta poetica, cui seguiranno *Il Dolore* (1947), *La Terra Promessa* (1950), *Un grido e Paesaggi* (1952), *Il Taccuino del Vecchio* (1960), *Il Deserto e dopo* (1961). Del 1969 è l'edizione di *Vita d'un uomo*. Tutte le poesie, che raccoglie la precedente produzione. Importanti anche i saggi critici (riuniti ora nel secondo volume di *Vita d'un uomo*) e le raccolte di traduzioni: *Traduzioni* (1936) di poeti inglesi, francesi, russi e spagnoli, *Da Góngora a Mallarmé* (1948) e *Visioni di William Blake* (1965).

L'*Allegria*, o la poesia della parola

«La poesia di Ungaretti offre il più radicale esempio di rinnovamento formale sperimentato dalla lirica del nostro secolo» (Sanguineti). Alle novità formali che fanno dell'*Allegria* (1918) un libro-chiave della storia letteraria italiana del Novecento e che vanno nel senso della scarnificazione del discorso a parola pura e nuda, colta nello spessore della sua evocatività, corrispondono almeno in buona parte - l'esperienza della guerra e la riduzione del vissuto ai fattori essenziali e originari: una tragica e concreta materialità da cui si staccano, come repentine illuminazioni, ricordi, fantasie care, grumi di sensazioni e sentimenti dimenticati, tensioni e aspirazioni liberatorie. Ha scritto Gianfranco Contini che l'«*Allegria* si segnala per il totale abbandono della componente estetizzante, in consonanza alla rigorosa riduzione dell'uomo di pena [...] nei confini d'una vitalità spoglia e rudimentale, spesso coincidente con la natura, che nell'universale naufragio incontra lo spunto per un quasi fisiologico ottimismo».

Il comun denominatore dei testi è la presenza di una concreta fenomenologia bellica - che va dalle più nette immagini di violenza e morte in *Veglia* alla distruzione materiale in *Pellegrinaggio* e in *San Martino del Carso* - o dei suoi riflessi morali in *Fratelli* («aria spasimante», «fragilità») e in *Sono una creatura* (pietrificazione interiore, pianto silenzioso, morte in vita). Sono insomma testi di oggettiva denuncia delle lacerazioni prodotte dalla guerra. I due componimenti in cui le immagini materiali della guerra sono assenti appaiono anche (con *San Martino del Carso*) i più desolati:

l'esperienza della tragedia bellica è quasi sempre resa da Ungaretti in termini di riflessi intimi, di moti dell'animo. Ungaretti, insomma, non è un poeta espressionista che si compiace della violenza delle immagini (si vedano Benni e anche Rebora di Voce di vedetta morta). Un accenno di espressionismo c'è però in Veglia, legato alla serie di participi (buttato, massacrato, digrignata, penetrata) che rappresentano la situazione con crudezza di significati e asprezza fonica, e che, in assenza di un verbo finito, generano un clima di tesa sospensione drammatica (evocativo dell'interminabile lunghezza della notte). Accentua la potenza tragica della rappresentazione la scansione, come spessissimo accade in Ungaretti, in versicoli «"scandalosamente" brevi» (Contini), che pone in risalto, stagliandoli sullo sfondo bianco della pagina e, per analogia, su un abisso di silenzio, proprio alcuni dei termini più aspri (massacrato, digrignata, penetrata). Ma, per contrasto, all'esperienza della morte fa riscontro il sorgere prepotente di un istinto vitale, quasi primordiale: la sospensione e la tensione si sciolgono quando la comparsa della proposizione principale (ho scritto / lettere piene d'amore) significa il bisogno di pensare all'amore e subito dopo il viscerale attaccamento alla vita. È questo un movimento ricorrente nell'Allegria (in singoli testi e nel complesso della raccolta), che possiamo cogliere anche in un altro dei componimenti che rappresentano con crudezza realistica la condizione di guerra: in Pellegrinaggio l'immagine del «seme / di spinalba» apre una prospettiva sull'infanzia alessandrina del poeta (cfr. la nota) e crea un moto di reazione (illusione, coraggio, mare) nell'uomo di pena.

Sul linguaggio dell'Allegria proponiamo le osservazioni, come sempre illuminanti, di Mengaldo.

All'inizio l'esperienza di Ungaretti è legata, assai più che alla cultura poetica italiana, a quella francese (e non solo letteraria) recente, fra Guérin e Laforgue, Cendrars, Apollinaire e Reverdy; e certo è stata anche questa extraterritorialità culturale a permettergli, come già in minore a Marinetti, di aggredire i nostri istituti formali con un tale urto rivoluzionario. Strumento fondamentale di questa rivoluzione è la metrica dell'Allegria: che disgrega il verso tradizionale in versicoli, frantumando il discorso in una serie di monadi verbali sillabate quasi come attonite interiezioni liriche (con Contini: «in Ungaretti il discorso nasce successivamente alla parola»). Ne viene dilatata la forza evocativa e impressiva del singolo vocabolo che può essere quindi attinto di norma - a un lessico del tutto «normale», anti-letterario -, semantizzando anche parole vuote (di, una, come, e possono addirittura costituire da sole un verso) e coinvolgendo nella significazione, ben più profondamente che nella poesia tradizionale, pause di silenzio e spazi bianchi, marcati e resi ancora più polivalenti dall'apollinairiana assenza di punteggiatura. Parola e silenzio stanno l'una all'altro come rivelazione ad attesa di rivelazione: scriveva Ungaretti nel Commiato che chiude Il porto sepolto: «Quando trovo / in questo mio silenzio / una parola / scavata è nella mia vita / come un abisso». Ne deriva che il messaggio ungarettiano è sempre di natura potentemente suggestiva, irrazionale, quasi magica: ciò cui contribuisce l'uso su larga scala, e originalissimo, dell'analogismo moderno (tipo «la notte più chiusa / lugubre tartaruga / annaspa») che il poeta svilupperà ulteriormente nel Sentimento e teorizzerà, sulle tracce precise di Reverdy e Breton, come corto circuito sprizzante dall'accostamento inedito di reali nozionalmente distanti. E ne deriva una conseguenza d'ordine generalmente elocutivo, nel senso che l'importanza delle pause e dei suggerimenti intonativi predispone potenzialmente questa poesia alla recitazione o declamazione (decisiva al proposito la straordinaria dizione del poeta stesso); più profondamente ancora: ne disvela l'intima natura teatrale. Annotava De Robertis: «È forse l'estremo grado a cui è arrivata la poesia letta e, nel tempo stesso, il principio, l'embrione di una poesia che domani torni a esser detta»: dove si può anche vedere una concomitanza (altre ce ne sono nel repertorio stilistico) con il contemporaneo futurismo. Per queste e altre ragioni lascia perplessi il tentativo di ricostruire sistematicamente misure tradizionali sottostanti ai versicoli dell'Allegria, così umiliandone gli accapo a puri espedienti grafici, come pure s'è fatto dallo stesso De Robertis e da altri. Certo che un esemplare come «Sorpresa / dopo tanto / d'un amore» dà alla lettura continuata un endecasillabo, e «Si sta come / d'autunno / sugli alberi / le foglie) un alessandrino (auto-traduzione francese «nous

sommes tels qu'en automne sur l'arbre la feuille» : caratteristicamente, un endecasillabo): ma in quest'ultimo caso, ad esempio, è precisamente la scansione molecolare, unita all'inversione sintattica, a imprimere all'enunciato il decrescendo pesante, come di una progressiva caduta, che rinnova drammaticamente «in situazione» l'antichissimo paragone biblico-mimnermiano. Tutt'al più si potrà riconoscere all'immanenza memoriale dei versi della tradizione un ruolo di avvio genetico, e alla loro compresenza virtuale al sillabato ungarettiano un effetto di contrappunto ritmico, stilisticamente pertinente. La metrica franta dell'Allegria non è che l'equivalente prosodico di quella ricerca della parola «nuda» ed essenziale, o «recitativo atroce» (Bonfiglioli), in cui sta la maggior novità, umana prima che stilistica, della raccolta, e che può portare il poeta a enunciati ridottissimi come il famoso (o famigerato?) «M'illumino / d'immenso», dove tutte le presupposizioni e concomitanze situazionali (sinteticamente deferite al titolo) sono bruciate nella pura illuminazione lirica: ricerca che storicamente rappresenta l'esatto rovescio della strategia crepuscolare, riscoprendo all'interno del discorso comune, per forza di sillabazione interiore, l'assoluto quasi religioso della parola vergine, originaria. Ma questa «fraterna nudità» (Sanguineti), se in gran parte è attinta immediatamente alla prima stesura, in parte è anche frutto dell'accanita e capillare elaborazione che l'Allegria - come tutte le poesie successive del resto ha subito per oltre un ventennio. Il fenomeno rientra nella più generale corrente della poesia moderna che si può denominare da Mallarmé e Valéry per la quale il testo è inteso come progressiva e instabile approssimazione a un valore-limite, ma, al pari che in questi autori o da noi in un altro infaticabile correttore, Cardarelli, va inteso anche come conseguenza operativa di una concezione della poesia come absolutezza sacrale che aspira a sottrarsi alle causalità della storia; e che nel caso dell'Allegria urta dialetticamente alla contingenzialità bruciante delle occasioni storico-biografiche che la generano. Di fatto l'elaborazione dei testi dell'Allegria (andata di conserva a profondi mutamenti, ancora da indagare, nell'ordinamento e nella strutturazione complessiva della raccolta) consiste soprattutto in arte del levare, in successivi processi, quando non di amputazione, di concentrazione dell'enunciato (esemplificabili, poniamo, col passaggio da «Ci spossiamo in una vendemmia di sole» a « Ci vendemmia il sole»), con relativa eliminazione di connettivi logici e divagazioni discorsive (talvolta ancora di timbro crepuscolare-palazzeschi).

Ancora sul linguaggio e in particolare sull'elaborazione stilistica progressivamente attuata da Ungaretti nelle diverse stesure della raccolta, ecco ora alcune osservazioni di G. De Robertis:

Hanno parlato in proposito di futurismo. Nel fondo prosastico di certe prime poesie, ve l'abbiamo trovato anche noi: quelle mazzature, quei colori, quegli slogamenti sintattici, quelle piccole libertà. Una realtà bruta trasferita sulla pagina. Ma già in Ungaretti abbiamo subito trovato certe riuscite quasi perfette, quelle inebriate espansioni d'anima, che sarebbero invece il giusto contrapposto del futurismo, sarebbero il salutare ricupero d'una realtà poetica e lirica, da non lasciare adito a nessun dubbio. Ancora in queste Poesie disperse, contro Mattutino e Notturmo (l'ultima strofa), Melodia delle gole dell'orco, Tepida vaga mattina, Alba, stanno Poesia, Sono malato, Mandolinata. Si tratterebbe dunque, più che di futurismo d'una esasperazione di quella sua volontà di riduzione e concentrazione che già ai primi anni fruttò a Ungaretti acquisti originali. Solo che, perché questi non restassero un dono gratuito, un portato del semplice istinto, egli diè allora principio alla sua fatica vera, lavorando, si può dire lui solo, per tutta una generazione. Distrusse il verso per poi ricomporlo, e cercò i ritmi per poi costruirne i metri. Tutta la musica della poesia ungarettiana, nelle sue infinite modulazioni, si sprigiona da questo suo farsi graduale, da quest'ascoltazione sempre più all'unisono col proprio animo, di cui le varianti e rielaborazioni sono la storia illustre. Nel distruggere il verso, nel cercare i nuovi ritmi, prima di tutto mirò alla ricerca dell'essenzialità della parola, alla sua vita segreta; e, com'era necessario, a liberare la parola da ogni incrostazione sia letteraria sia fisica. Da troppi mali essa fu insidiata, sul principio: quel crepuscolarismo, quel realismo minuto e scadente, quel colore narrativo e prosastico, quei leziosi. Via dunque le cadenze crepuscolari e i modi discorsivi e prosastici («Mi è venuto a ritrovare il mio

compagno arabo / che si è suicidato / che quando m'incontrava negli occhi / parlandomi con quelle sue frasi pure e frastagliate / era un cupo navigare nel mansueto blu / È stato sotterrato a Ivry / con gli splendidi suoi sogni / e ne porto l'ombra» = «Mi è venuto a ritrovare / il mio compagno arabo / che s'è ucciso l'altra sera», Chiaroscuro; o ancora: « su Parigi s'addensa / quell'oscuro colore / di pianto / che ci disfa gli edifizii / e ci dà / lo specchio / di una Senna accidiosa / con quel suo / indosso / persistente fastidio / di riflessi di lumi» = «Su Parigi s'addensa / un oscuro colore / di pianto», Nostalgia); via i legamenti che impigliavano il linguaggio analogico («e il clarino coi ghirigori striduli» = «e il clarino ghirigori striduli», Levante; «Sono come / la timida barca / per l'oceano libidinoso» = «Sono come / la misera barca / e come l'oceano libidinoso», Attrito, dov'è un bell'esempio di endiadi, e cioè d'una delle più antiche forme di linguaggio analogico; «tremante parola / nella notte / come una fogliolina / appena nata» = «Parola tremante / nella notte / Foglia appena nata», Fratelli; «eccovi una lastra / di deserto / dove il mondo / si specchia» = «Eccovi un'anima / deserta / uno specchio impassibile», Distacco); via le immagini tarde che toglievano verità e slancio all'aggettivo («e il mare è dolce / trema un po' come gli inquieti piccioni / è cenerino come il loro petto / gonfio d'onda amorosa» = «e il mare è cenerino / trema dolce inquieto / come un piccione», Levante); via le mille determinazioni che impedivano il vago dell'espressione («e nell'imbuto / dei vicoli non si vede / che il tentennamento / delle luci / coperte di cespò» = «nell'imbuto di chiocciola / tentennamenti / di vicoli / di lumi», Levante; «con in cuore un estremo li mio di cicala / strappata all'albero della sua scalmana» - «Nel cuore durava il limio / delle cicale», Silenzio); via tutti gli impacci, per sempre toccare una sintassi fulminea con una fulminea potenza d'invenzione.

Altre liriche da l'Allegria

Quel movimento di istintiva reazione vitalistica all'orrore della guerra, o di rinfrancamento (il grumo di ricordi che si fa illusione e quindi coraggio), che abbiamo colto nei testi precedenti quasi allo stato embrionale e in dialettica esplicita con le immagini della desolazione, lo ritroviamo sviluppato e variato in molti altri testi dell'Allegria. La parola che dice l'illusione o l'improvvisa illuminazione dell'animo fa retrocedere, non scomparire gli orrori della guerra e i loro tragici riflessi morali; che ancora si annidano nel silenzio (e nello spazio tipografico bianco) che circonda la parola detta

Sentimento del Tempo, La Terra Promessa

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.

L'isola, o della poesia.

Testo per sua natura vago e polisenso, 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.

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
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). Se ne 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 testi del 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» e «da simulacro a fiamma vera / errando», 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 irrealtà, 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.

Indipendentemente 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 ospitarla, 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

Più complesso e armonico il movimento descritto in *C'era una volta* (il titolo favolistico allude alla dolcezza della fantasia che segue, ma anche alla sua irrimediabile irrealtà). *Bosco Cappuccio*, contemplato da *Quota Centoquarantuno*, suggerisce l'immagine del velluto verde di una poltrona di caffè, di un caffè parigino dove sarebbe bello ancora appisolarsi (la fantasia e la memoria accarezzano l'immagine e il ricordo) al fioco lume: qui il movimento si inverte e dal passato e dal sogno si torna al presente e alla realtà, sottolineata dal doppio dimostrativo « questa... questa ». Ma il ritorno è meno drammatico che in altri casi. In un intervallo di guerra - che pure è presenza minacciosa nell'indicazione « *Quota Centoquarantuno* » - la fievole luce lunare culla il sogno del poeta

Silenzio è l'epifania improvvisa di un passato solare che nasce sullo sfondo buio del presente, un presente di pena e desolazione (siamo nel pieno della guerra, Veglia è di sei mesi prima). La città natale dove il sole rapisce e smemora era percorsa dal «limio delle cicale» che «durava» e dura «nel cuore» di chi si è allontanato. Forse questo suono che la memoria rievoca sorge dal silenzio (silenzio materiale? silenzio interiore?), come la luce dal buio. Mala lirica, che si apre affermativamente e quasi ottimisticamente («conosco una città») nel segno del passato ritrovato, progressivamente, sovrapponendosi la memoria dolorosa del distacco dalla città solare, si viene accostando al presente: la città, nel ricordo, svanisce alla vista dell'emigrante («ho visto / la mia città sparire»), lasciando come ultimo segno di sé dei lumi sospesi nella foschia. E forse il movimento designa anche il processo presente dello svanire del ricordo (e quindi di nuovo, come allora, della città solare) e il «sospesi» con cui si chiude il componimento può caricarsi di significati nuovamente inquietanti (la condizione sospesa dell'uomo che affronta la morte giorno dopo giorno?).

L'Allegria di Naufragi [il primitivo titolo dell'Allegria] è la presa di coscienza di sé, è la scoperta che prima adagio avviene, poi culmina d'improvviso in un canto scritto il 16 agosto 1916, in piena guerra, alla trincea, e che s'intitola **I fiumi**. Vi sono enumerate le quattro fonti che in me mescolarono le loro acque, i quattro fiumi il cui moto dettò i canti che allora scrissi» (Ungaretti).

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.

Vanità, una delle più tarde liriche dal fronte. Vanità è giudicata da Pasolini il «capolavoro» delle «composizioni rarefatte» ungarettiane. In essa «meglio si configura l'ineffabilità ungarettiana, la parola in trasparenza, il sintagma volatilizzato in nuclei semantici senza peso», e in essa «si riscontra quella situazione di abbandono, di confidenza, di allegria, molto giovanili, che sono il sottofondo fisico più ancora che psicologico del primo libro ungarettiano» (Pasolini usa qui il termine "allegria" secondo l'interpretazione di Contini, che egli stesso descrive: allegria «come momento attivo dell'atto liberatorio della poesia, come passaggio dal piano della vicissitudine umana al piano linguistico»). Si tratta, comunque, dell'illuminazione improvvisa di una dimensione di limpidezza, di infinito (e di eterno?) che pare radicalmente negata dalla provvisorietà torbida e finita del presente. Il poeta coglie questa intuizione nel rischiararsi improvviso d'uno specchio d'acqua colpito dal sole (o dalla stessa limpida trasparenza dell'acqua). Rinvenirsi «ombra» può - come si è osservato in nota - mantenere implicazioni negative (del resto presenti irrimediabilmente nel titolo), in parte risolte però nel moto lieve dell'acqua che culla appunto l'ombra del poeta e forse la sua illusoria intuizione.

Con il Gioanola si deve ricordare che «una delle opposizioni immaginative fondamentali della poesia ungarettiana è quella tra "deserto", con le connotazioni dell'aridità e sete e abbandono ed esposizione alla morte, e "acqua", con le connotazioni contrarie della protezione, del conforto, del rifugio». Il critico compie quest'osservazione a proposito della lirica I fiumi, ma è chiaro che essa

può applicarsi anche al finale di Vanità. Notevole la genesi "africana" di questa opposizione deserto/acqua, che talora complica le stesse rievocazioni della passata solarità

UNGARETTI E L'ERMETISMO

SCHEMA SINTETICA

Giuseppe Ungaretti nasce ad Alessandria d'Egitto nel 1888, dove la sua famiglia di origine toscana, precisamente di Lucca, si era trasferita per ragioni di lavoro. Suo padre, che lavorava come operaio alla costruzione del canale di Suez, muore in un incidente; è così la madre che riesce a mandare avanti la famiglia grazie ai guadagni di un negozio della periferia di Alessandria.

Ungaretti ,dopo aver terminato gli studi nelle scuole egiziane, a ventiquattro anni li perfeziona per due anni a Parigi , dove conobbe i rappresentanti più significativi del Futurismo. Acceso sostenitore dell'interventismo, nel 1914 mentre si trova in Versilia, viene richiamato alle armi come fante . E' in questo periodo che Ungaretti scrive le sue poesie più belle. Alla fine della guerra ritorna a Parigi dove si sposa; dal 1936 al 1942 insegna letteratura italiana all'Università di S. Paolo in Brasile. In questo periodo muore suo figlio Antonello di 9 anni. Nel 1948 ricopre la cattedra di letteratura all'Università di Roma fino al 1958.

Muore a Milano all'età di settantadue anni nel 1970. Tra le sue opere più importanti vanno citate: Il porto sepolto, l'Allegria, Il sentimento del tempo, Il dolore, La terra promessa e Il taccuino del vecchio. Oggi è considerato uno dei più importanti poeti della poesia ermetica.

L'ermetismo

La poesia ermetica fu così chiamata nel 1936 dal critico letterario F. Flora il quale utilizzando l'aggettivo ermetico volle definire un tipo di poesia caratterizzata da un linguaggio difficile, ambiguo e misterioso. Gli ermetici con i loro versi non raccontano, non descrivono, non spiegano, ma fissano sulla pagina dei frammenti di verità a cui sono prevenuti in momenti di grazia, attraverso la rivelazione poetica e non con l' influenza della ragione.

I loro testi sono composti da poche parole, che hanno un'intensa carica simbolica. Gli ermetici si sentono lontani dalla vita sociale, l'esperienza della prima guerra mondiale e del periodo fascista li ha condannati ad una grande solitudine morale, la quale li confina in una ricerca poetica riservata a pochi e priva di impegno sul campo politico.

Gli Ermetici si ispiravano ai poeti francesi del decadentismo, per esempio alla loro elaborazione delle "corrispondenze" e al valore stesso della poesia che diventa uno strumento di conoscenza. La poesia ermetica si distingue per l'uso evocativo della parola, dell'analogia, di figure come la sinestesia. I temi ricorrenti si possono riassumere in:

- a) ricerca del significato della vita attraverso l'indagine interiore della propria esistenza
- b) portare alla luce frammenti di esistenza, di vita e di natura
- c) visione non ottimista della vita stessa attraversata dal "male di vivere", quindi poesia ad alto contenuto filosofico.

Sono considerati ermetici Montale (che introdusse la tecnica del "correlativo oggettivo"), Quasimodo, Saba, mentre Ungaretti è generalmente indicato come il caposcuola dell'Ermetismo.

Analisi delle poesie di Ungaretti

- a. Le poesie di Ungaretti, sono molto diverse da quelle degli altri poeti. Esse, infatti, sono molto brevi, a volte composte da una sola frase, mancano di punteggiatura ed è molto importante il titolo.
- b. Poesie brevi
- c. Mancanza della punteggiatura che dà alla poesia un ritmo simile ad un singhiozzo.
- d. L'importanza del titolo Il titolo, nelle poesie ermetiche, è molto importante. In esse, infatti, è racchiuso tutto il significato della poesia, e, a volte, ne è racchiusa la morale.

OPERE

Poesia

Il porto sepolto (1916);
Allegria di Naufragi (1919);
Sentimento del tempo (1933);
Il dolore (1947);
La Terra promessa (1950);
Un grido e paesaggi (1952);
Il taccuino del vecchio (1960);
Dialogo d'amore (1958);

Prosa

Il povero nella città (1949);
Il deserto e dopo (1961)