

UCLA

Carte Italiane

Title

Il compito (poetico) di un semplice fante. Il bisogno d'ordine di una nazione nello sviluppo metrico-stilistico del primo Ungaretti

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/0gx287gt>

Journal

Carte Italiane, 2(11)

ISSN

0737-9412

Author

Rubbi, Nicolò

Publication Date

2017

DOI

10.5070/C9211028845

Copyright Information

Copyright 2017 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

Il compito (poetico) di un semplice fante. Il bisogno d'ordine di una nazione nello sviluppo metrico-stilistico del primo Ungaretti

Nicolò Rubbi

Università degli Studi di Trento

A Guido Bachetti,
frat'me

LA GUERRA DI TUTTI. UN'INTRODUZIONE

All'alba del terzo lustro dell'appena sorto Novecento, la fitta trama di alleanze ufficiali e patti officiosi genera quella reazione a catena di dissensi, che conduce direttamente al conflitto mondiale. Contrariamente a quanto si sarebbe pensato, la strategia bellica disattende ogni pronosticato carattere fulmineo e guerrigliero; le truppe, impreparate al cospetto dell'utilizzo della neonata mitragliatrice e dei primi carri corazzati, si asserragliano nelle trincee, grandi incavi di terra, che, serpeggiando lungo il confine, disegnano le statiche linee di un conflitto di posizione. Alla guerra è sottratto persino il carattere dinamico di scontro in campo aperto. Nel vuoto tra due terrapieni si consuma il dramma di molti: è l'Italia tutta, che si stringe ai suoi figli di prima linea, conscia del fatto che— a perdere o a vincere—sarà l'intero Paese.¹

Oggi, con onesto sguardo retrospettivo, possiamo ammettere che il terrifico stupore abbia dato forma ad una letteratura di dettaglio, dove la dovizia di particolari s'intreccia al gusto narrativo, consegnando ai posteri un autentico documento, una perizia antropologico-militare e sociale dei precari equilibri creatisi durante la lotta. Allo stesso modo, possiamo ammettere d'aver avuto anche in consegna, sotto il profilo letterario, un'eredità differente, più intima; imbrattando la carta col grigio della polvere da sparo, qualche soldato ha provato a far sopravvivere la propria vocazione poetica, porgendo in dono alle generazioni successive qualche verso di amara e scarna "confessione."² Giuseppe Ungaretti, nato ad Alessandria d'Egitto, sgomita nel fango per quella "Patria, la nostra civiltà" a cui aveva sempre sognato di fare ritorno e a cui, nell'ora dei bossoli e dei mortai, spera di regalare la dignità del vincitore, anche a costo di "bagnare" col suo sangue "la buona terra."³ Vuole combattere con la "fermezza d'italiano," vuole combattere con identità di popolo per l'identità di popolo—e testimoniarla nonostante tutto è forse l'unico

modo per non vederla completamente sfumare.⁴ Dalla poesia “Italia”: “Sono un poeta / un grido unanime / sono un grumo di sogni / [...] / Ma il tuo popolo è portato / dalla stessa terra / che mi porta / Italia / E in questa uniforme / di tuo soldato / mi riposo / come fosse la culla / di mio padre.”⁵

Ciò che ci interessa mostrare nel presente studio, è come, in quel pugno di versi scritti dal fronte e ammucchiati alla rinfusa nel tascapane, il poeta raccolga il grido di tutta una nazione e, inchiodandolo nella parola, arrivi a svolgere un vero e proprio ufficio civile, con lo strumento che più gli è proprio, e in aggiunta al servizio di leva. Conseguentemente, desideriamo dare ragione dello sviluppo metrico-stilistico della prima poetica ungarettiana—in particolare, nel passaggio da *L'Allegria* al *Sentimento del tempo*—nel tentativo di mostrare come l'originale ritorno alla classicità altro non sia che la ricerca di un *phármakon* letterario per i numerosi mali, per le inquietudini profonde scatenate negli animi dalla misera cruenza degli scontri bellici; quegli stessi mali e quelle stesse inquietudini cantate dal Carso nella prima raccolta de *Il Porto Sepolto*. Un *phármakon*, sì, che tenga fede al suo etimo greco e si imponga come panacea medicamentosa, tenendosi alla larga da quella soglia oltre la quale l'effetto benefico diviene venefico. Al fine di fornire un quadro generale, ma dettagliato, della questione, cercheremo di ricostruire il panorama culturale in cui l'autore mosse i suoi primi passi e la sua penna; nel quale evolvè; dal quale si emancipò, puntando dritto ad un proprio stile, che connettesse dramma esistenziale presente e patrimonio della tradizione precedente.

SOLDATO SEMPLICE, POESIA ESSENZIALE. *L'ALLEGRIA*

Di stanza sul fronte dolomitico orientale, Ungaretti sconta il biennio 1915-1916 tra il San Michele e la lingua montuosa dell'estremo Friuli; e li *sconta vivendo*.⁶ Il suo rientro in Europa dall'assolata e desertica *Affrica* non coincide però immediatamente con la residenza nella penisola. Compie studi in letteratura alla Sorbona e frequenta i più rinomati caffè d'artisti di Parigi; rispolvera classici già fagocitati durante la prima adolescenza e fa conoscenza dei grandi nomi della poesia del momento, dai quali si premura d'attingere sempre con una certa riserva critica. Il piccolo libretto del *Porto Sepolto*, in tiratura limitata di sole ottanta copie, che raggruppa – per interessamento del tenente Ettore Serra, umanista e scrittore – le poesiole redatte dalla linea avanzata del conflitto, è influenzato, in certo senso, dall'esperienza parigina; e non solo. Nel 1914, abbandona a malincuore l'*entourage* colto della Rotonda di Montparnasse e si sposta finalmente in Versilia, per poi fare tappa a Milano in attesa della chiamata alle armi. Al primo sentore del possibile ingresso in guerra, le correnti intellettuali e artistiche italiane si spaccano; i rispettivi ideologi pontificano e teorizzano, gettando il resto della popolazione nella confusione. Gabriele D'Annunzio—l'istrionico vate che il Nostro accuserà di fare “l'eterna modella, [...] mentre in ogni casa d'Italia c'è il lutto”—lucida con lavorato decadentismo la lezione superomistica nietzscheana ed esorta a misurare il proprio valore sul campo.⁷ Il futurismo, fresco (o quasi) di manifesto, segue a ruota, incenerendo con la propria

speranza macabra di una “ginnastica etico-biologica” quanto di buono teneva nascosto nella parte più remota della sua visione.⁸ Il giovane Giuseppe partecipa della credenza allora più in voga, che vedeva nella Germania un doppiogiochismo colpevole, la cui onta ai danni della nazione era possibile dilavare unicamente con l’uso dell’artiglieria pesante. Ma un conto è pensare agli effetti benefici dello scontro, un altro è trovarsi pienamente dentro ai suoi indicibili fastidi.

Posato lo zaino in trincea, Ungaretti dà implicitamente voce —naturalmente, nella peculiarità di una condizione militare che lo sovraespone al pericolo— al disagio di migliaia di connazionali. La solitudine sembra soverchiarlo; si dichiara, all’editore Mario Puccini, “macerato dalla malinconia,” da una malinconia non soltanto frutto della lontananza da una dimora, ma figlia dell’odio onnipresente e onnipervasivo; dell’insensatezza di quel fratricidio e dalla mancanza definitiva di un residuo anche minimo di certezza spirituale.⁹ I carteggi mettono dinanzi agli occhi descrizioni truci, (accostabili forse solo alle poesie sulla scomposizione e sulla disgregazione carnale e mentale—cronologicamente successive—di un Giovanni Testori): “Sono stanco: gli occhi malandati; il povero corpo gracile sconquassato, i nervi rotti, le ossa torpide.”¹⁰ Il corpo, luogo cardine dell’identità, si delinea come un agglomerato di componenti, un insieme disarticolato e disarmonico di arti non rispondenti ai comandi di una mente in avaria.

Ma il malessere psico-fisico di Ungaretti non è dovuto unicamente all’impegno militare. Era già giunto all’arruolamento in uno stato di nervi instabile, se non proprio compromesso.¹¹ Il viaggio da Alessandria d’Egitto verso la Francia lo aveva compiuto assieme al suo grande amico Mohammed Sceab, anch’egli appassionato di letteratura. L’egiziano, vittima delle tetre tinte di un nichilismo nietzscheano da cui mai seppe emanciparsi, divorato dal malessere generato dallo sradicamento dalla sua terra natia, si suicidò nella camera dell’albergo parigino dove i due risiedevano:

Si chiamava
Mohammed Sceab
Discendente
di emiri di nomadi
suicida
perché non aveva più
Patria¹²

Vengono così posti i dolorosi termini dell’equazione, fondamentale nella poetica esistenziale ungarettiana, *sradicamento-deflagrazione* di ogni basamento su cui edificare un futuro florido. Così il Nostro apre il suo *Porto Sepolto*. Si affaccia alla Grande Guerra come chi ha già sentito il tocco della morte sulla spalla, come chi l’ha già vista sorridere in mezzo alla gente. L’Italia lascia cantare il suo smarrimento ad un già-smarrito; lascia descrivere quella caducità, ora presenza ovunque palpabile, da colui che ha già sentito nell’orecchio il lugubre sussurro della morte.

Tuttavia, il nomade Ungaretti, ben più nomade del compianto amico suicida, rispose allo *stradicamento* con la diversa tempra dello scudo poetico, poiché, come sostiene il poeta, “la poesia sola può recuperare l’uomo.”¹³ Se Mohammed “non sapeva / sciogliere / il canto / del suo abbandono,” egli tentò invece sempre d’esorcizzare l’angoscia nel verso, stringendo i pugni, i denti e la penna contro la sorte, aggrappato alla vita dal solo tenue filo di una disperata voglia di vivere.¹⁴ La nazione lascia la testimonianza del suo dramma ad un semplice fante, che ha già perso una patria; che si è già misurato con la morte e che da questa ha saputo salvarsi con lo strumento letterario. In lui essa pare silenziosamente confidare per un nuovo orientamento, un’assoluzione, una consolazione; una qualunque stabilizzazione o, per converso, una rapida via di fuga dallo sgretolamento. Se, tuttavia, questo assunto rimane oscuro e indimostrabile; se è impossibile richiamare anche solo una fonte a sostegno di questa assegnazione, rimane altrettanto vero che il poeta si prende questo compito, si fa carico dell’ufficio civile di chi compartecipa della sofferenza patria. Egli pone il suo petto contro quello del compagno di trincea e, attraverso lo stetoscopio letterario che gli è proprio, ne registra l’aritmia cardiaca, che è poi aritmia universale, così come la paura, che è infine paura diffusa: “Era il battito del mio cuore che volevo sentire in armonia con il battito del cuore dei miei maggiori di una terra disperatamente amata.”¹⁵ Soltanto a questo punto si capisce il significato del titolo della prima raccolta poetica, e il senso di incessante deriva e approdo che veicola la scelta di termini quale porto e naufragio.

Quella che il lettore odierno conosce come sezione centrale, come cuore dei settantaquattro componimenti di cui è composta *L’Allegria*, fu la prima raccolta edita del giovane poeta. Soltanto in un secondo tempo, al termine della sequenza di aggiunte operata lungo tre edizioni successive (1919, 1923, 1931), guadagnerà la posizione in cui ora è consueto trovarla. Incastonata a guisa di gemma tra le *Ultime* —le ultime poesie prima del servizio— e le due piccole sezioni di coda a *Naufragi* (*Girovago* e *Prime*), *Il Porto Sepolto* racconta gli orrori dell’assurdità bellica. Il suo andamento diaristico è un espediente per fissare spazio-temporalmente gli eventi, per restituire loro consecutività, sebbene zoppicante, sottraendoli all’eterna ripetitività dell’uguale e dell’indistinto, cui il paesaggio e il tempo della battaglia costringono.¹⁶ Ungaretti, per il titolo, prende spunto da una suggestione ereditata in gioventù da due amici ingegneri, Jean e Henri Thuile, che gli parlarono al tempo “d’un porto sommerso” d’Alessandria.¹⁷ Nello sviluppo del poemario ungarettiano, esso diviene allegoria agostiniana d’un attracco sicuro, interiore e fisico, dove non arrivano i flutti del disagio—sia interiore che esteriore—di chi non ha un luogo da chiamare casa e si sente ramingo. Ma è anche pontile per una fuga in acque lontane e ancor più tranquille.¹⁸ La poesia “Allegria di Naufragi” ben esemplifica lo sforzo interno alla raccolta tutta:

E subito riprende
il viaggio

come
 dopo il naufragio
 un superstite
 lupo di mare¹⁹

Il poema, con la sua forma a imbuto che si stringe nel collo versicolare del *come*, isola due parti, la partenza e l'arrivo, lo sradicamento e il radicamento continui, compendiando una dialettica paradigmatica nella prima poetica dell'autore. Così, tutto il macrotesto si presenta organizzato in soste e ripartenze, in punti di quiete che mai si dimostrano definitivi. La tragicità dell'episodio dell'amico Mohammed scuote, costringendo a una nuova peregrinazione, che trova pace solo alla fine del *Porto* e che nuovamente viene messa in discussione con l'apertura del *Girovago*. Il *deraciné*, quell'uomo-arbusto mobile e privo di ancoraggi alla buona terra, formatosi negli anni come un *frutto di innumerevoli contrasti d'innesti*, come scrive nella poesia "Italia," cerca un equilibrio, un centro sia geografico sia spirituale in cui quietarsi. Da "I Fiumi": "Il mio supplizio / è quando / non mi credo / in armonia."²⁰ Per il momento, egli permane nella sua condizione di agglomerato di carne e d'incertezze.

La parola si forgia in questo fuoco, l'intelaiatura metrica che la regge dice la densità da cui essa emerge. I turni di guardia sono serrati e in quell'inferno atemporale—dove per atemporalità è da intendersi una dilatazione cronologica assoluta, percepita conseguentemente come assenza di tempo—è il tempo a mancare:

La guerra improvvisamente mi rivela il linguaggio. Cioè io dovevo dire in fretta perché il tempo poteva mancare, e nel modo più tragico...in fretta dire quello che sentivo e quindi se dovevo dirlo in fretta lo dovevo dire con poche parole, e se lo dovevo dire con poche parole lo dovevo dire con parole che avessero avuto un'intensità straordinaria di significato.²¹

Ogni singolo termine scaturisce dall'ombra, sotto la minaccia continua degli occhi della morte; sono parole incubate nella lotta, dischiuse al tepore dell'unica fiamma d'amor vivo che abita il petto del poeta; gestano a lungo, ma trovano posto sulla carta in un lampo, in un momento di tregua, nell'intervallo tra due colpi di mortaio. La *brevitas* non sottrae potenza al significato, anzi ne acuisce l'effetto secondo una logica senz'altro più emblematica che ermetica. Questa "scarnificazione dell'espressione" calibrata sulla propria incisività, nasce da un intreccio di differenti processi.²² Da un lato, v'è il ripensamento delle lezioni apprese nell'ambiente parigino di cui però non tutto va a segno subito: le lezioni di Henri Bergson, udite personalmente dal giovane al Collège de France, non avranno effetti immediati sulla sua architettura poetica.²³ La verità è che Ungaretti non ha ancora avuto modo di riflettere approfonditamente sulla direzione da

dare al suo lavoro. I primi componimenti sono maggiormente il dono dell'aridità della guerra –e qui il secondo aspetto– che non di una ponderata presa di coscienza della propria provenienza e della direzione verso cui egli intende proseguire. Certo è che, confrontando questi piccoli capolavori con quanto in Italia si produceva letterariamente nel medesimo periodo, a primo sguardo sembrerebbe possibile leggerli tra le righe quell'utilizzo libero della parola, tipico della precettistica futurista. In realtà, il Nostro prende e prenderà continuamente le distanze dal circolo marinettiano, sia relativamente alla questione temporale –come vedremo meglio in seguito–, sia relativamente alle scelte strettamente lessicali e metriche. Su quest'ultimo versante, fatta salva la mancanza di una riflessione matura sul proprio stile, è senz'altro ravvisabile con maggior sicurezza l'influenza dell'Apollinaire dei *Calligrammes*, in cui una parola ridotta a essenza afferma una purezza lontana da ogni scoria retorica.²⁴ Nell'*Allegria*, l'assenza di punteggiatura è radicale; l'impiego di monosillabi e bisillabi restituisce il senso di una frantumazione interiore, così come l'organizzarsi in “monadi verbali sillabate” sembra riprodurre l'imprevedibile guizzo d'una scheggia ferrosa o l'affacciarsi di piccoli singulti disperati d'amore –sconnessamente, eppure strutturandosi quasi geometricamente secondo un ordine primitivo e imprevisto– sulla soglia delle labbra.²⁵

Il verso ha corsa breve o brevissima. Finisce per prevalere visivamente l'organizzazione verticale di una struttura a cascata, dove la distensione concessa da un eventuale allungamento della frase è da subito impedita: l'attenzione del lettore è caricata oltremisura, quasi quest'ultimo finisce per acquisire l'orecchio vigile e raffinato del soldato attento al pericolo. La questione del computo sillabico della prima raccolta è ancora materia di studio e di scontro. Prendendo la celebre “Soldati,” “Si sta come / d'autunno / sugli alberi / le foglie,” si vedrà che i quattro brevi versi possono essere letti come due settenari con classica accentazione sulla seconda e sulla sesta sillaba: “Si sta come d'autunno / sugli alberi le foglie.”²⁶ Ciò deve portare naturalmente, come segnalato da Giuseppe De Robertis, a rivalutare l'idea che l'impiego della metrica sia esclusivo appannaggio dell'Ungaretti del *Sentimento del Tempo*, quello del confronto con la celebre tradizione letteraria della penisola. Nel primo lavoro, pertanto, non vi è soltanto una ritmica singolare e più o meno marcata, ma proprio un germe di metrica elementare, la quale, tuttavia, poco o pochissimo ha a che fare con gli sviluppi classicheggianti del testo subito successivo –il *Sentimento*, appunto–, poiché in quest'ultimo è intenzione dell'autore porre in primo piano, in definitiva, il ritmo.²⁷ Il poeta sminuzza ciò che può suonare troppo rigidamente cadenzato. Sembra così voler riprodurre l'aritmia di un battito in condizioni estreme, il proferimento succinto e lirico d'una bocca che rischia sempre d'esser sul punto di dire l'ultima parola della sua esistenza terrena. In linea con questo sbriciolamento lirico, e con la mancata compostezza di altri componimenti che non sembrano prestarsi all'operazione compiuta con “Soldati,” l'immaginario collettivo di superficie è solito rubricare il verso del primo Ungaretti sotto la categoria di verso libero. Quest'ultimo, pur essendo stato

impiegato da nomi più che illustri (Pasolini, Montale, Jahier, Zanzotto), gode di cattiva fama, dal momento che ci si ostina ad associarne l'aggettivo a una pigrizia poetica o a un capriccio. Non tutti i versi liberi si somigliano: quello ungarettiano, definibile propriamente come verso libero lineare, dà tutta la misura del silenzio da cui la parola sgorga. Il modello ritmico è interamente affidato alla linea tipografica, all'arbitraria cesura di un rimando a capo, che isola l'espressione e il suo senso entro due volumi bianchi di puro vuoto.²⁸ Dalla poesia "Sogno":

Ho sognato
 stanotte
 una
 piana
 striata
 d'una
 freschezza
 In veli
 varianti
 d'azzurr'oro
 alga²⁹

Ungaretti sceglie liberamente questa soluzione, in quanto la sola che ora gli consenta di riprodurre l'atmosfera caotica della guerra e l'emersione precisa della parola-lampo. Il suo compito d'uomo, come quello di poeta, è sopravvivere, rimanere disperatamente ancorato alla vita, senza soccombere alla ciclicità di radicamenti temporanei e sradicamenti che sembrano ogni volta definitivi. Questo è il compito che il popolo, nel cui nome egli si trova sul Carso a lottare, porge in consegna al suo degno vate: scorgere nella tenebra un lucignolo fumigante.

V'è ancora un piccolo appunto da fare, prima di passare al *Sentimento* ed enucleare le ragioni più intime di tale passaggio; e questa piccola precisazione riguarda il concetto di tempo. Vista la presa di distanze dal futurismo, è da escludere che Ungaretti abbia in certo senso accolto le istanze temporali per come concettualizzate e teorizzate da Marinetti e i suoi, sebbene gli effetti sortiti nel *Porto* e nell'*Allegria* tutta possano portare in quella direzione. Sul ruolo della memoria nel Nostro ci soffermeremo più avanti; è bene, tuttavia, tenere conto fin da subito dell'affrancamento che da essa miravano ad operare gli avanguardisti.³⁰ I cronotopi della prima raccolta poetica, ossia l'assegnazione di uno spazio e di un tempo a un evento o a un'immagine, producono l'effetto di una dilatazione del presente simile a quella promossa da quella corrente d'inizio Novecento. Non si tratta di un obiettivo che Ungaretti si prefigge apertamente o programmaticamente, bensì di un effetto collaterale della sovrapposizione di un dolore a un momento cronologico ben identificato. Qui, il poeta si inchioda da sé al suo dramma e la sofferenza si concentra in un punto dilatandosi indefinitamente. Se l'autore desiderava conferire all'opera un

andamento diaristico anche e soprattutto per sottrarre l'evento alla ripetitività, la conseguenza dell'assegnazione a quell'evento di un'ascissa e un'ordinata sul piano cartesiano dello spazio-tempo è altrettanto nefasta. Il suicidio di Sceab si puntella nella linea cronologica e a essa inchioda il terrore già provato e così di nuovo infinitamente da provare. Si viene a creare un fissismo nocivo, che, se anche salva dall'aberrazione temporale della guerra, è ben più che dannoso in una prospettiva futura di riscatto dalla sofferenza. Alla fine di questo primo paragrafo ben chiaro dovrebbe risultare il doppio filo che lega il poeta alla patria per cui combatte, e il popolo, che a lui si affida per trovare una breccia d'amore nella morte dilagante, al poeta. Per ora, se il dolore si fissa nella carne di un'immagine e si reitera, con esso si reitera anche il microscopico bagliore che da esso egli è riuscito a ritagliare. Da "Veglia": "Un'intera nottata / buttato vicino / a un compagno / massacrato / con la sua bocca / digrignata / [...] Non sono mai stato / tanto / attaccato alla vita."³¹ Tanto attaccato alla vita.

NUOVE RADICI D'ORDINE SUL SUOLO DELLA TRADIZIONE.

IL SENTIMENTO DEL TEMPO

La sezione di coda dell'*Allegria*, intitolata *Prime* proprio in quanto primi componimenti del tempo nuovo, presenta caratteristiche già simili a quelle della raccolta successiva. La terzultima poesia, "Lucca," comunica con grande pregnanza quanto accada nel periodo di passerella tra l'impegno militare e il ritorno a casa:

Quando un appetito maligno mi spingeva negli amori
mortali, lodavo la vita.

Ora che considero, *anch'io*, l'amore come una
garanzia della specie, ho in vista la morte.³²

Nel pieno dell'atmosfera mortifera, gettato accanto ad un compagno dilaniato, egli cantava disperatamente l'amore, per altrettanto disperatamente corrergli incontro. Una volta tornato alla vita, alla casa, al tepore, tutto si ribalta ed è la morte a far capolino dietro ogni cosa. Tutto il popolo partecipa di questa preoccupazione. In pieno conflitto, la caducità aveva un corrispondente geografico-naturalistico visibile — "Mi tengo a quest'albero mutilato," da "I Fiumi" — ma ora non più, è il tempo della ricostruzione, dove tutto si stempera in un ricordo doloroso. La morte arriva e getta scompiglio, altera gli equilibri e s'insinua nella mente dei sopravvissuti; dopo aver decimato un gruppo o portato via anche solo un individuo, lascia una traccia, e ogni preoccupazione visibile abdica a una minaccia costante e a stento domabile. Si comincia a intravedere ciò che consideriamo il secondo ufficio poetico-civile di Ungaretti nei confronti del popolo italico: se prima si trattava di trovare la luce nel buio, ora si tratta di esorcizzare il buio, cui la mente dei vivi sempre torna rammemorando, nella luce della tregua. Il poeta, maturato giocoforza a causa della barbarie bellica, ha ora modo di ponderare

le sue scelte stilistiche e ideologiche. Si tratta —e la divisione in sezioni da noi operata lo lasciava trapelare— di lavorare sul lessico, sulla metrica e sul concetto di tempo, adattando e scegliendo gli strumenti in ordine alle sopraggiunte necessità di una nuova, ma non meno dolorosa, condizione.

Naturalmente, questa gestione dello smarrimento non è prerogativa esclusivamente italiana.

Il risultato immediato della Grande Guerra fu quello che doveva essere: non altro che porre in risalto e affrettare il processo di decadenza dell'Europa. [...] [Essa] lascia dietro di sé tanti problemi, enigmi, timori, una situazione più incerta, gli animi più scossi, un avvenire più oscuro di quanto non lo fossero nel 1913.³³

Il continente prova a riassetarsi. Gran parte degli intellettuali europei, dal demanio delle proprie discipline, cercano a tutti i costi di fare pulizia, ordine, di rattoppare al solo scopo di scacciare il funesto lascito—onnipresente e inafferrabile—di guerra. L'Italia contribuisce al grande rammendamento internazionale, nonché al grande rammendamento di sé, con il filo intessuto dalle riviste *La Ronda* e *Valori Plastici*. Il rapporto di Ungaretti con queste è, e non può non essere, conflittuale. Per lui, che aveva respirato gli ultimi fasti delle sperimentazioni simboliste di Mallarmé e Rimbaud, non poteva esserci ritorno alla grande letteratura italiana classica che non tenesse conto delle intuizioni estere o di quel che di buono era stato portato avanti dalle avanguardie nostrane. *La Ronda*, in particolare, non solo si faceva promotrice di un ritorno acritico a una classicità accademica e strettamente formale, ma stigmatizzava persino il verso a favore di un massiccio e uniforme ritorno alla prosa. Pertanto, il Nostro decide di non adeguarsi all'orientamento neoclassico imperante, mirando a un originale e personalissimo recupero della tradizione, che tenga conto del patrimonio italiano, della lezione francese—sia poetica che filosofica—e della propria testimonianza esistenziale.

Al rientro a casa, e dopo una breve peregrinazione, prende residenza in Roma. L'occhio del soldato cerca l'omogeneità, la compattezza, l'armonia, poiché nell'interstizio e nella frattura cova la presenza della morte. L'arte e l'architettura barocca, del cui pregio la Capitale è tutta adornata, nell'intarsio e nello smalto si mostrano come la nobile ricostruzione di qualcosa che un tempo era frantumato. È un vaticinio. Ungaretti legge nelle curve degli intagli e nelle croste delle vernici il suo destino poetico; rapsodicamente, conosce ora il suo compito: riedificare impastando i calcinacci, le briciole, nell'unico obiettivo di una riguadagnata integrità. L'Italia chiede al suo giovane poeta, più che un porto d'attracco o di fuga, una liturgia per eliminare il vuoto, o solo per imparare a guardarlo bonariamente.³⁴ In quel periodo, rimette mano ai testi di Giacomo Leopardi e di Francesco Petrarca. Se il primo ha il merito d'aver saputo cantare la decadenza, se ha saputo leggere l'intera parabola discendente di una civiltà nel suo decorso

storico, al secondo va riconosciuto senz'altro quello d'aver ridato vita alla lingua con innesti d'altre lingue vive, con impiantamenti su terreni più antichi, ma ancor più fecondi. Non è difficile scorgere qui un doppio suggerimento: il primo, di natura temporale, invita a cogliere la storia nel suo intero sviluppo, quando non proprio a porre un evento nel suo sviluppo storico; il secondo, di natura lessicale-metrica, invita –sotto il profilo letterario, ma non solo– alla scelta di un solido basamento per un nuovo radicamento.

Anche Petrarca, nel *Canzoniere*, aveva sottolineato il valore fondamentale del tempo. Per riallacciare Petrarca e Leopardi sulla linea tematica del tempo, Ungaretti si rifà ai preziosi insegnamenti di Bergson. Con il suo primo lavoro, *Essais sur les Données Immédiates de la Conscience*, il filosofo dava avvio a un procedimento di dissociazione di un tempo esteriore, misurabile numericamente, da un tempo interiore, organizzato come una molteplicità qualitativa indipendente da quella numerico-quantitativa. Quest'ultima, che per Bergson costituisce soltanto l'eternità spaziale di quanto percepito immanentemente alla coscienza, è quanto nell'*Allegria* abbiamo chiamato *fissismo temporale*: il cronotopo inchiodava un dolore e lo dilatava, espungendo ogni sequenzialità, “nell'attimo, in un attimo che poi si protraeva in me in modo infinito.”³⁵ Su questa scorta si rende comprensibile, nonché giustificata, la tematizzazione ungarettiana della memoria. Nel punto c'è solo il punto; se l'istante è legato al male, nel male persisterà, e il ricordo doloroso si poserà come neve eterna che eternamente ammantava, in un biancore funereo, l'evento.³⁶ Si deve pertanto entrare in una nuova logica temporale, che si emancipi da una cristallizzazione faustiana dell'attimo, e che, riguadagnata una linearità, presenti uno sviluppo, una trasformazione o un riscatto. Le poesie del *Sentimento del tempo* non sono legate ad un accadimento spazio-temporale; eppure, nella loro –se vogliamo– maggior volatilità, si ascrivono in una dinamica temporale che, partendo dal passato, mira al raggiungimento di una fanciullezza e di una innocenza da riguadagnare. Poiché solo dove c'è progressione da un punto, può esserci allontanamento da esso. Da “Apollo”:

Inquieto Apollo, siamo desti!
 La fronte intrepida ergi, déstati!
 Spira il sanguigno balzo...
 L'azzurro inospite è alto!
 Spaziosa calma...³⁷

Il passato è preso a due mani e traghettato verso l'azzurro dell'era nuova. L'auriga del carro del sole è chiamato a trasfigurare il già stato nell'astro incandescente di un nuovo *hic et nunc* e a farlo sfrecciare—qui il senso di movimento—nell'azzurrità di un cielo inanimato, il cielo di ieri. Terminata l'infinita dilatazione di un dolore sempre presente, tutto si fluidifica in un procedimento teleologicamente volto al meglio.

Resta da capire quale modificazione conseguente abbiano subito la parola e il verso, oltre che comprendere in quale misura abbia agito il suggerimento petrarchesco di ancoraggio alla tradizione. Avrebbe provocato un certo stridore di fondo vedere il poeta del verso libero lineare lavorare, compito e composto, di lima a e di endecasillabo; e, in effetti, così non è stato. La parola continua ad essere densa, anche se di sapore maggiormente mitologico, da un lato, e metafisico, dall'altro. Il verso si allunga e, certo, si struttura. La punteggiatura ricompare e sembra quasi, in parte, schermare il periodo dal bianco vacuo della carta e, in parte, sembra effettivamente a esso riallacciarlo con ponderatezza: la vertigine del vuoto va ora domata, e lo strumento non può che essere la sintassi. Da "O notte":

Dall'ampia ansia dell'alba
Svelata alberatura.
Dolorosi risvegli. [...]
Autunni,
Moribonde dolcezze.³⁸

La possibilità di una lettura sincopata, ben scandita, volta a sottolineare l'alto senso di ogni blocco espressivo, rimane salva. Naturalmente, la metrica va via via definendosi con sempre maggior nettezza, ma rimane fondamentale sottolineare come Ungaretti non sia interessato a un recupero dogmatico degli stilemi e delle sillabazioni della tradizione, quanto piuttosto a delineare una forma originale di recupero della classicità, dove la modernità si fonde col passato solo dopo aver rintracciato una coerenza di fondo.³⁹ Il prima e il dopo sono allineati, così come su una stessa linea s'era fatta correre la parola poetica dal doloroso punto del passato all'innocenza futura. La metafora della disarticolazione, utilizzata dal Carso nelle lettere all'amico Puccini, trova una cura motoria nell'armonia del verso:

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, perché è indefinibile, ma è quell'aderire nella parola, con tutto l'essere fisico e morale, a un segreto che ci dà moto.⁴⁰

Nel battere e levare di arsi e tesi, si propiziano gli dei e la morte è di nuovo allontanata.

CONCLUSIONI

Di stanza sul Carso, seduto tra un albero cauterizzato dalle bombe e un compagno dilaniato, Ungaretti cerca di aggrapparsi disperatamente alla vita celebrandone gli scampoli, le scorie, i residui, i tenui fili fattisi invisibili per chi ha occhi guastati dal barlume degli scoppi di mortaio. Su qualche foglio, con le mani sporche di fango e

polvere da sparo, appunta versi distanti come blocchi discontinui, tra cui si frappone un vuoto mortifero che spezza la voce del lettore anche a cent'anni di distanza dalla loro stesura. L'Italia si stringe ai figli audaci di trincea, demandando loro il compito della lotta e, forse, quello della vittoria. La metrica di questo primo periodo è piuttosto la sincope di un ritmo alternato con spazi e alterato da spazi in cui nidia il male; la parola conquista tutta la forza dello stelo che resiste alla tempesta, diviene un distillato di vita cruda e irriducibile a termini ancor più minimi.

Questo atteggiamento cambia, nell'autore, col mutare del contesto storico e civile circostante. In tempi di piena ricostruzione, non è più la vita a essere stanata in un'atmosfera dove la morte prevale, bensì è la morte a dover essere scacciata in un'atmosfera in cui la vita torna a rifiorire. La seconda raccolta poetica—*Sentimento del tempo*—s'impone come frutto di una meditazione della tradizione classica italiana con innesti di simbolismo francese e lezioni bergsoniane, in via di ricognizione letteraria verso una riflessione metrica personale e matura. Il metro è ora un tamburello che dà voce al grido delle anime e la cui pelle tesa il poeta percuote per scacciare i demoni di un passato che deve così essere riqualificato in virtù di un superamento trasfigurante. Il focus non è più così incentrato su un punto definito e dilatato del già stato; il tempo torna a fluire copioso e incessante nel nome di un presente ritrovato.

Il più intimo significato dello sviluppo metrico-stilistico-temporale del primo Ungaretti, il passaggio dall'*Allegria* a *Sentimento del tempo*, sembra dunque aprirsi a un'interpretazione dove l'ufficio poetico svolto dall'autore è non solo quello di trovare la vita nella morte, ma soprattutto quello di fornire un canto che esorcizzi quest'ultima. Tuttavia, è rimasto ancora da chiarire come sia possibile parlare di un vero e proprio ufficio civile. Probabilmente si tratta di una premessa dimostrabile solo a posteriori o, addirittura, del tutto indimostrabile, poiché necessita di un ulteriore, delicatissimo chiarimento su cosa si intenda per compito poetico. Ciò che desideriamo mettere in luce è come un intero paese fosse trincerato in quelle gallerie di fango durante il primo conflitto mondiale. Tra migliaia di persone, un uomo, fortemente calato nella realtà cruenta della lotta, capace di leggere i segni criptati del reale e convertirli in un alfabeto comprensibile a tutti i connazionali. Il dramma è già un dramma universale. La rapsodia poetica porta anch'essa, e soprattutto essa, per sua natura, una scintilla universale e cosmica. Ungaretti raccoglie un grido comune e lo traduce in un verbo condiviso e condivisibile. Da lì, il passaggio che conduce un componimento a divenire voce di una condizione generale è brevissimo. Il bisogno di ordine è il bisogno di tutti; la poesia, che è strumento di pochi, viene messa al servizio di tutti. Il recupero del metro è il recupero di una stabilità. La percussione dello stesso, nel verso, sembra in definitiva un tentativo di allontanare ciò che fa vacillare: la presenza mortifera che vorrebbe guastare il roseo clima di ricostruzione.

Negli anni Venti, l'Italia tutta può sgranare sulla punta della lingua il rosario e i brevi, densissimi componimenti di Ungaretti, e la morte è presto allontanata.

Note

1. Mario Isnenghi, *Breve storia dell'Italia ad uso dei perplessi (e non)* (Bari: Laterza, 2012), 76-77.

2. “Io credo che non vi possa essere né sincerità né verità in un’opera d’arte se in primo luogo tale opera d’arte non sia una confessione.” Giuseppe Ungaretti, “Ungaretti commenta Ungaretti”, in Ungaretti, *Vita d’un uomo. Saggi e interventi* (Milano: Mondadori, 1974), 816.

3. Ungaretti, *Lettere dal fronte a Mario Puccini* (Milano: Archinto, 2015), 56. La lettera si stima sia del novembre 1917.

4. Ungaretti, “[Le prime mie poesie...]”, in Ungaretti, *Vita d’un uomo. Saggi e interventi*, 268. Come ha mostrato Andrea Cortellessa, “lo stesso carattere ‘italiano’ volontaristicamente ribadito [...], sarà sempre una supposta reminiscenza di tratti archetipici piuttosto che il concreto riconoscersi in una comunità reale”. Andrea Cortellessa, *Ungaretti* (Torino: Einaudi, 2000), 10-11. Il rapporto con l’Italia, pertanto, sarà sempre attraversato da una dialettica di avvicinamenti gioiosi e delusioni.

5. Ungaretti, “Italia,” in Ungaretti, *Vita d’un uomo. Tutte le poesie* (Milano: Mondadori, 2009), 95.

6. Alludiamo qui alla terzina finale del componimento “Sono una creatura”: “La morte / si sconta / vivendo,” *Ibid.*, 79.

7. Ungaretti, *Lettere dal fronte a Mario Puccini*, 50. La lettera si pensa sia ascrivibile al periodo intorno al termine del luglio 1917. Le informazioni circa la vita, gli spostamenti e la formazione di Ungaretti sono patrimonio comune, reperibile alla voce *Ungaretti* di qualunque enciclopedia a disposizione.

8. Alberto Asor Rosa, *Breve storia della letteratura italiana (II. L’Italia della Nazione)* (Torino: Einaudi, 2013), 220.

9. Ungaretti, *Lettere dal fronte a Mario Puccini*, 26. Lettera datata 30.04.1917.

10. Ungaretti, *Lettere dal fronte a Mario Puccini*, 21. Lettera datata 1.3.1917.

11. A mettere a repentaglio l’equilibrio psico-fisico di Ungaretti fu il concorso congiunto di almeno due fattori. Se ammettiamo che al già preponderante senso di spaesamento, provocato dallo *status* di sradicamento patrio, si aggiunse il lutto per la morte dell’amico Mohammed Sceab, possiamo quasi parlare di una reduplicazione della sofferenza, dell’angoscia divorante proprio al tempo dell’arruolamento. Si veda Cortellessa, *Ungaretti*, 7.

12. Ungaretti, “In Memoria,” in *Vita d’un uomo. Tutte le poesie*, 60.

13. Ungaretti, “Ragioni di una poesia”, *Ibid.*, 38. Abbiamo voluto qui citare un passo dal saggio introduttivo del volume poetico dell’edizione mondadoriana. Esiste, tuttavia, un altro saggio, dal titolo “Ragioni di una poesia”, contenuto nel volume di *Saggi e interventi*: il testo è pressoché il medesimo e presenta solo alcune aggiunte e variazioni. Ungaretti non era nuovo a questo reimpiego del già scritto. Si possono trovare per esempio paragrafi identici o molto simili in articoli differenti.

14. Ungaretti, “In Memoria,” in *Vita d’un uomo. Tutte le poesie*, 60.

15. Ungaretti, “Ungaretti commenta Ungaretti”, 824-825.

16. Antonio Saccone, *Ungaretti* (Roma: Salerno Editrice, 2012), 47.
17. Ungaretti, "Note a L'Allegria," in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, 754.
18. Cortellessa, *Ungaretti*, 8.
19. Ungaretti, "L'Allegria," 99.
20. *Ibid.*, 81.
21. Ungaretti, "Ungaretti commenta Ungaretti," 820.
22. Angelo R. Capone, *Aspetti e problemi nella poetica di G. Ungaretti* (Napoli: Agar, 1967), 16.
23. Alludiamo alle lezioni del 1914, al Collège de France, sui dati immediati della coscienza, in cui Bergson espose la sua celebre tesi su tempo e durata (a cui faremo riferimento in maniera più estesa nel paragrafo *Nuove radici d'ordine sul suolo della tradizione*). Si veda Ungaretti, "L'estetica di Bergson," in Ungaretti, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, 84.
24. Asor Rosa, *Breve storia della letteratura italiana*, 236.
25. Pier Vincenzo Mengaldo, "Giuseppe Ungaretti", in *Poeti italiani del Novecento*, ed. Pier Vincenzo Mengaldo (Milano: Mondadori, 1978), 384.
26. Ungaretti, "Soldati," in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, 125. Per la seconda citazione, si veda Mario Pazzaglia, *Manuale di metrica italiana*, (Firenze: Sansoni, 1990), 10. Il medesimo esempio è riportato in Capone, *Aspetti e problemi*, 15.
27. Giuseppe De Robertis, "Sulla formazione della poesia di Ungaretti", in *Ungaretti, Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, 1297.
28. Franco Brioschi e Costanzo di Girolamo, *Elementi di teoria letteraria* (Milano: Principato, 1984), 131.
29. Ungaretti, "Sogno," in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, 114.
30. Saccone, *Ungaretti*, 90. Dello stesso autore, sulla questione della presentificazione assoluta: Saccone, "'Life is now': il futurismo e l'infinita dilatazione del presente," in *What's next?*, ed. Francesco Guardiani (Ottawa: Legas, 2009), 237-257.
31. Ungaretti, "Veglia," in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, 63.
32. Ungaretti, "Lucca," *Ibid.*, 133.
33. Paul Valéry, *Sguardi sul mondo attuale* (Milano: Adelphi, 1994), 27-28.
34. Ungaretti, "Note a Sentimento del Tempo," in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, 763-764.
35. Ungaretti, "Ungaretti commenta Ungaretti," p. 819.
36. Alludiamo qui implicitamente alla poesia intitolata "Questa felicità" di Mario Luzi: "Questa felicità promessa o data / m'è dolore, dolore senza causa / o la causa se esiste è questo brivido / che sommuove il molteplice nell'unico / come il liquido scosso nella sfera / di vetro che interpreta il fachiro. / Eppure dico: salva anche per oggi. / Torno torno le fanno guerra le cose / e immagini su cui cala o si leva / o la notte o la neve / uniforme del ricordo," Mario Luzi, *L'Opera poetica* (Milano: Mondadori, 1998), 211.
37. Ungaretti, "Apollo," in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, 156.
38. Ungaretti, "O Notte," *Ibid.*, 141.
39. Ungaretti, "Ungaretti commenta Ungaretti," 824.
40. Ungaretti, "Ragioni d'una poesia," in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, 14.