

Ungaretti: l'uomo e il poeta

Giusy C. Oddo

Assoc. Professor Emerita University of British Columbia

(The English version follows below)

Se, come dice Ezra Pound, "la grande poesia è semplicemente linguaggio carico di significato al massimo grado possibile", non c'è dubbio che Ungaretti meriti un posto d'onore nella "grande poesia" dei nostri tempi. Fin dagli inizi della sua missione di poeta, Ungaretti scopre infatti "come la parola dovesse chiamarsi a nascere da una tensione espressiva che la colmasse della pienezza del suo significato". E nella continua coscienza che "ogni poesia nuova è anche scoperta di nuove possibilità di linguaggio", mira a trasferire la parola poetica in una "sfera di meraviglia quasi primigenia", allontanandola da ogni traccia della retorica dominante nella tradizione poetica italiana, e realizzando così, nelle parole di Gargiulo, "la suprema aspirazione della lirica moderna"; cioè il bisogno di un nuovo modo di dire le cose per parlare all'uomo del nostro secolo.

Quando nel 1916, in piena Prima Guerra Mondiale, venne pubblicata la prima raccolta di poesie di Giuseppe Ungaretti, *Il Porto Sepolto*, fu un'apparizione folgorante. Quella poesia "pura", di una immediatezza nuova, a cui tutti i giovani poeti avevano aspirato, e su cui avevano teorizzato in ferventi dibattiti e dichiarazioni di poetica, veniva all'improvviso offerta "dal di fuori", cioè da un poeta italiano, sì, ma solo d'origine, perchè nato in Egitto, e che in Italia aveva messo piede per la prima volta a 24 anni, per andarvi a combattere. Ungaretti ridava alla parola una nuova risonanza, distillando in forme concentrate e intense la sua poesia definita da Jorge Guillén "così sobria, così precisa, con la sua frase così concisa in mezzo al silenzio degli spazi bianchi". Solo un grande poeta poteva infatti portare a vera vita quel "frammento lirico" con il quale in Italia ci si era inadeguatamente cimentati. Ma se non c'è dubbio che ogni creazione poetica è un'espressione totalmente individuale, anche le manifestazioni più improvvise e originali presuppongono una lunga preparazione e non possono prescindere dalle influenze di uno sforzo comune, che è tanto più evidente in un momento di crisi. L'opera poetica di Ungaretti costituisce una pietra miliare nella storia della letteratura italiana non solo per i personali risultati artistici ma anche per la posizione significativa che occupa nella comune ricerca di una forma poetica nuova. E tanto più valido apparirà il suo contributo proprio se confrontato e inquadrato in quel momento in cui, agli inizi del secolo, in tutti i campi artistici (letteratura, pittura, musica) gli animi si dibattevano alla ricerca di forme espressive che meglio coincidessero con la nuova realtà, con il ritmo frenetico e angoscioso del nostro secolo. Ungaretti esprime dunque anche l'anima del suo tempo, riflettendone i più tormentosi conflitti e, profittando "della libertà che era già nell'aria", secondo le parole dell'altro grande poeta ermetico, Montale, fece uscire la poesia italiana dal suo provincialismo, inserendola nel quadro della letteratura europea.

* * *

Agli inizi del secolo scorso la scena poetica era ancora dominata in Italia dalle preponderanti personalità di Carducci, Pascoli e D'Annunzio, che esercitarono una forte influenza letteraria e spirituale fino alla Prima Guerra Mondiale. Ma benché fossero

altisonanti, erano le ultime voci di un mondo che andava scomparendo. Con le sue romantiche celebrazioni storiche e l'aulica versificazione di stampo neo-classico, Carducci offriva un campo ben sterile per i poeti del Novecento. Quanto alla storia poetica di Pascoli e D'Annunzio, essa rientra nei miti del Decadentismo europeo, del cui fascino furono preda tutti i lirici dell'epoca. E non si possono ignorare suggestioni più moderne di poesia in certe forme di ripiegamento interiore di questi due poeti, nella tensione allusiva della parola, nel flusso libero dell'immaginazione che spezza la sintassi poetica tradizionale. In Pascoli il verso si fa già singhiozzante, si frantuma, si scioglie in onomatopee, mentre il linguaggio si ripiega in toni intimi e confessionali. Nelle riflessioni della vecchiaia un D'Annunzio sempre più "notturno" parla di "arcani comunanze dell' anima con le cose" che possono essere colte solo "nelle pause", e che sono "le parole del silenzio".

Resta tuttavia per i giovani l'insofferenza verso un linguaggio ancora costretto nelle forme metriche tradizionali, verso lo stucchevole sentimentalismo del Pascoli, verso i toni aulici del superomismo dannunziano. La nuova sensibilità aperta ai mutamenti dei tempi non può che ribellarsi a tanta rettorica. Il primo senso di stanchezza e di esaurimento sentimentale si può cogliere, come è noto, nei toni della cosiddetta poesia "crepuscolare", termine perfettamente adeguato non solo alla prevalente malinconia del canto, ma ad una voce poetica che segna il crepuscolo di un mondo. Corazzini e Gozzano, per nominare i maggiori, sono, come è stato detto, "uomini senza miti" che con la sottile ironia del loro idioma, volutamente dimesso e prosastico, corrodono il tempio della letteratura aulica sorretto dai grandi maestri. Voce stanca disillusa di un momento di transizione in cui si conclude la crisi di un'epoca. Sono i poeti crepuscolari che con questo nuovo atteggiamento dello spirito gettano il seme per un'epoca di rinnovamento. Dopo di loro non sarà più possibile un uso innocente della parola poetica tradizionale.

Come in Mahler per la musica, così in D'Annunzio per la poesia, la ricchezza decadente del mezzo espressivo aveva raggiunto una totale saturazione semantica. Non si poteva più andare oltre. Si poteva solo distruggere per ricominciare daccapo. Nella musica si passa alle nuove tonalità dodecafoniche di Schönberg e Stravinskij, nella pittura al Cubismo, così nella poesia, come dice T.S.Eliot, il poeta dovrà operare "in order to force, to dislocate, if necessary, language into its meaning".

Quando interviene Ungaretti, era già passata sulla scena italiana la furia della battaglia futurista lanciata a Parigi dalla voce di Marinetti, che dalle pagine del "Figaro" proclamava la sua ribellione alla tradizione e al culto del passato col famoso "Manifesto del futurismo" del 1909, che coinvolgeva tutte le arti; e più specificamente incitava alla distruzione del linguaggio poetico col "Manifesto tecnico della letteratura futurista" del 1912, in cui proponeva la nuova sintassi delle "parole in libertà", unite da rapporti analogici sempre più profondi e lontani (eco delle tecniche già applicate dai simbolisti francesi). Le nuove generazioni di poeti erano pronte ad assorbire avidamente questo fervore di innovazione, e raggruppandosi in movimenti e riviste d'avanguardia, di anno in anno allargano il giro d'orizzonte della poesia, venendo per la prima volta anche in contatto con le altre letterature europee. La nuova estetica di una "poesia pura" è teorizzata dal filosofo Benedetto Croce, che ridà alla poesia la sua vera natura "lirica" staccandola dalla eloquenza, dalla filosofia, dall'epica. Dal 1908 al 1916 la rivista fiorentina "La Voce" produce i primi esempi di quella che doveva essere la nuova poesia, che era allo stesso tempo espressione di un nuovo linguaggio comune a tutte le arti, più rispondente alla immediatezza della vita moderna. La realtà andava infatti perdendo agli occhi che la percepivano la sicura solidità dell'epoca

positivista, e nella sua continua sfuggente fluidità, poteva essere colta solo in vaghe rapide impressioni. È anche il momento dell'impressionismo musicale di Debussy, della caleidoscopica realtà di Pirandello, che muta volto a seconda del punto di vista del personaggio. Così nella poesia i Vociani scoprono nel "frammento" la possibilità di un impressionismo verbale che fa da eco alla sfumata realtà della pittura. Come afferma il teorico e poeta vociano Ardengo Soffici, la poesia - analogamente alla pittura e alla musica - rompe con le forme convenzionali per "accostarsi maggiormente alla fluidità della vita, delle impressioni". Il poeta deve posare "le parole come il pittore i colori".

Ungaretti andava maturando la sua coscienza poetica in questo generale movimento di ricerca espressiva e non può evitare di respirare quel fervore di risveglio che era nell'aria, né si può intendere la sua poesia al di fuori dei risultati già raggiunti. Resta però il fatto che delle entusiastiche aspirazioni di questa stagione letteraria non era rimasto in effetti proprio altro che qualche "frammento", colmo di un'apparente libertà di linguaggio più che di una effettiva ricchezza di espressione, quando si delinea sulla scena la poesia ungarettiana. Quanto alla programmazione schematica dei futuristi, era rimasta appunto al livello di programmazione, di teoria, senza nessun risultato poetico. Ungaretti venne in contatto col Futurismo a Parigi, e pubblicò i suoi esordi nella rivista "Lacerba", ma se nella sua poetica si sentono gli echi delle nuove proposte tecniche ("Il poeta d'oggi cercherà di mettere a contatto immagini lontane, senza fili"), egli oltrepassò immediatamente la polemica sulla poesia per scriverla, e operò con l'espansione del suo animo quella ambita estensione del vocabolario poetico. Il rifiuto dei modi tradizionali, la ricerca della essenzialità della parola, infatti, furono in lui motivati da una necessità etica prima che stilistica. L'espressione poetica diventa in Ungaretti un mezzo di conoscenza fino a toccare il mistero, l'essenza delle cose. Da qui la necessità di liberare la parola dalle sovrastrutture convenzionali per riportarla ad una verginità originaria, perché espressione di un'ansia metafisica. Il poeta rompe il metro e il verso tradizionale per scioglierne le sillabe in musica. "La musica - come dice egli stesso - che porta a quel punto dal quale, sciogliendosi nel mistero, la poesia può ...illustrarsi d'innocenza". Siamo ben lontani dall'ironica discorsività crepuscolare come dall'aridità dei futuristi e dall'impressionismo vociano. Nel crepuscolo dei valori tradizionali, sia nella vita che nell'arte, spetta agli uomini più ricchi di genio e di sensibilità decretare la fine di un mondo e il sorgere di un altro.

La ricerca del mistico valore della scrittura, più che influenze italiane, rivela in Ungaretti la consapevolezza d'un percorso già tracciato da Baudelaire e Mallarmé. Non bisogna infatti dimenticare che la formazione culturale del poeta sin dai primi anni di studi ad Alessandria d'Egitto fu profondamente francese. E quando nel 1912 lascia la città natale, è per andare a studiare a Parigi, dove frequenta corsi alla Sorbonne e al Collège de France e ha fra i grandi maestri Henry Bergson. A Parigi s'immerge con tutto l'entusiasmo del giovane studioso nel fervore culturale e artistico dell'epoca. Non solo viene a contatto col Futurismo e con Papini, Soffici, Palazzeschi, ma vi conosce i grandi pittori d'avanguardia come Picasso e Braque, e stringe una delle sue amicizie più importanti con Apollinaire, con il quale inizia un significativo dibattito sulle nuove poetiche. "Trovare una parola significa penetrare nel buio abissale di sé senza turbarne né riuscire a conoscerne il segreto", scriveva il poeta. E nella lettura di Mallarmé si nutre del tono essenziale denso e misterioso a cui il poeta francese aveva già spinto la parola poetica quarant'anni prima, e in Baudelaire ne insegue tutte le vertiginose possibilità, fino all'abissale silenzio.

Quando mi trovo

*in questo mio silenzio
una parola
scavata è nella mia vita
come un abisso.*

(Commiato)

Dice Ungaretti che per Mallarmé l'universo era il sonetto che sognava di scrivere. Ridurre l'universo nelle parole, questa è la lezione che Ungaretti trasse dai maestri francesi del simbolismo.

* * *

Con Ungaretti si può parlare dunque di vera grande poesia moderna in quanto egli opera una prodigiosa esaltazione semantica del linguaggio. Il suo messaggio è il più denso ed espressivo che si possa immaginare. Egli frantuma ed isola la parola fino a ridurla a timbro sonoro, e saranno questi stessi echi sonori a tramutarsi in una nuova semantica. Oltre al "significato" razionale, letterale, la poesia emana un "senso", cioè un tipo di conoscenza che sfugge alla luce della ragione e che scaturisce dalla poesia secondo la efficace definizione di Marlena Fabris, come un "imprecisabile fluido".

*M'illumino
d'immenso*

(Mattina)

La poesia scritta così essenzialmente annulla il percorso fra parola e oggetto, fra parola e immagine, e ne va colto il senso nel lampo dell'intuizione. Si altera infatti il rapporto normale fra significante e significato, cioè il significante rinvia, oltre che al significato, anche a sé stesso, e si istituisce come il significato di sé. Al significante ordinario si sovrappone tutta una complessa articolazione di significanti supplementari: fonetici, timbrici e ritmici. I significati si allargano. Alla falsità del canto tradizionale, oramai inaridito in moduli fissi che coprono un vuoto, si sostituisce la verità della parola.

Il discorso poetico viene fatto tramite la sintassi delle immagini e le mediazioni simboliche dei suoni, che vanno al di là della sintassi linguistica del periodo, e aggiungono echi infiniti alle frasi.

*Dondolo di ali di fumo
mozza il silenzio degli occhi*

*Col vento si spippola il corallo
di una sete di baci*

Allibisco all'alba

*Mi si travasa la vita
in un ghirigoro di nostalgie*

(Lindoro di deserto)

L'ambiguità, anziché essere elemento negativo, rivela la capacità creativa del nuovo linguaggio poetico. Quando nel 1936 il critico Flora darà a questo nuovo tipo di poesia la definizione di "ermetica", Ungaretti ne sarà considerato il caposcuola, avendo egli dato il

primo esempio di come potenziare il valore espressivo della parola, dandole i sensi più sfuggenti. Fra i grandi poeti dell'Ermetismo si annoverano anche Montale, di poco più giovane, e in seguito Quasimodo. La poesia ermetica ha portato al massimo della potenzialità il carattere metaforico del linguaggio poetico attraverso il complicato meccanismo delle analogie.

*Balaustrata di brezza
per appoggiare stasera
la mia malinconia*

(Stasera)

Originali libertà espressive, audaci accostamenti offrono un modo inedito di esprimere esperienze e situazioni. La metafora, tipica del linguaggio poetico, assume una posizione fondamentale per definire la realtà, e diventa il ponte di lancio fra il piano della realtà e quello dell'ignoto.

*Tra un fiore colto e l'altro donato
l'inesprimibile nulla*

(Eterno)

Il discorso poetico sempre meno razionalizzabile scivola verso l'abisso dove la ragione non giunge; verso quella zona di mistero che, come afferma il critico Stefano Agosti, "solo la Forma, non il concetto, riesce a lacerare".

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

(Il porto sepolto)

“Il porto sepolto” (che dà il nome alla prima raccolta di poesie del 1916, allude al leggendario porto pre-alessandrino sommerso da migliaia d'anni nelle acque di Alessandria. Simbolo di mitici segreti di civiltà scomparse, diventa qui l'abisso di mistero a cui il poeta deve giungere per ritornarne con la sua goccia di ineffabile verità.

*Di questa poesia
mi resta
quel nulla d'inesauribile segreto*

(Il porto sepolto)

Momento di inebriante smarrimento del poeta che crede nel potere rivelatore dell'intuizione poetica. L'esperienza di Ungaretti si inserisce nella tradizione mistica da Dante a Rimbaud. Nella suggestiva contraddizione di quel "nulla" che non si esaurisce mai, si esprime l'ineffabilità del mistero. Sulla rivelazione infatti non può che calare il silenzio. "A l'alta fantasia qui mancò possa", dice Dante nel momento stesso in cui la sua "mente fu percossa" dal "fulgore" della visione divina. Così Rimbaud si smarrisce nell'attimo in cui raggiunge le sue visioni del mistero. Il poeta "arrive à l'Inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues". La rivelazione è più misteriosa del mistero stesso. Non ci si inganni quindi sul significato di rivelazione. Rivelare non vuol dire

ridurre il concetto in termini intelligibili. Il mistero sfugge alla ragione e alla parola razionale. Questo conferma un rovesciamento del processo creativo come ha intuito brillantemente Agosti. Esso non è, come si intendeva tradizionalmente, "progressione da un nucleo oscuro e informe verso la chiarezza consapevole della forma" (cfr. Croce). Nella creazione poetica sono i contenuti razionali a essere spinti verso l'irrazionalità segreta delle forme. Il pensiero, che sta sempre vigile alla base, si arricchisce così di echi e significati che meglio possano contenere l'inesprimibile. "Sono le forme che riflettono l'inconscio, che coagulano il mistero e la realtà delle cose, assumendo in definitiva esse stesse statuto di realtà". Ed ecco che con lo "scambio fulmineo e costante di proprietà tra diverse parti del discorso", secondo la tecnica ungarettiana, il poeta scopre il senso nascosto della realtà, dà un significato al mondo, anzi, lo crea. "C'est le monde des mots qui crée le monde des choses", dice Lacan.

* * *

Pur nell'astrattezza del tono, decisamente antinarrativo, l'opera poetica di Ungaretti si distingue per il carattere autobiografico. I brevi attimi che scandiscono le esperienze profondamente umane di mezzo secolo di esistenza si compongono a formare il poema di una vita. Quando raccolse tutte le sue poesie per l'opera completa pubblicata da Mondadori, Ungaretti stesso sottolineò il fatto di volerne fare "il libro" della "vita d'un uomo", che ne rimase il titolo. Partendo dall'esperienza diretta e personale del poeta, il poema si allarga poi a rappresentare la vita dell'uomo in generale, l'uomo d'oggi e l'uomo "mitico" della cacciata dall'Eden; la poesia essendo "scoperta della condizione umana nella sua essenza", come spiega Ungaretti. Ed è così che realizza il suo credo poetico che la poesia deve essere soggettiva e universale allo stesso tempo, "voce libera dello Spirito".

La prima esperienza che marchiò il giovane poeta fu quella della guerra, quando, già sulla via del ritorno in Egitto, si lasciò trascinare dalla campagna interventista in Italia e andò a combattere sul Carso come semplice fante. La sua poesia pura fu costretta allora a misurarsi subito con una realtà di fango e di sangue.

*In agguato/ in queste budella/ di macerie
ore e ore/ ho strascicato/ la mia carcassa
usata dal fango*

(Pellegrinaggio)

Ma scoprirà anche come sia proprio la guerra che "obbliga l'animo umano a un'estrema nudità". Motivazione psicologica quindi, innanzitutto, in quell'estremo bisogno di immediatezza della sua poesia.

Andato a combattere volontario, spinto dall'exasperato patriottismo che nutre l'emigrante ("Patria fruttuosa, rinascevi prode,/ Degna che uno per te muoia d'amore."), Ungaretti non cadde però nella retorica dell'epoca che esaltava la guerra come impresa eroica (futuristi), come occasione di esaltazione individuale (D'Annunzio). La vide bensì come strage di massa, in cui l'uomo muore anonimo, e solo il sentirsi fratelli unisce e dà valore alla morte. Insaccato nelle trincee, mediterà sulla vita, scriverà poesie. Tra una bomba e l'altra non c'era tempo per lunghe effusioni sentimentali, solo per aspre verità. Punto di partenza della sua ispirazione poetica è "la disperazione spinta ai suoi estremi". "Ma lampe qui sait mon agonie", come diceva Mallarmé. Ma proprio nel clima di terrore della battaglia

oltre allo spavento per sé e alla pietà per gli altri, Ungaretti scopre una possibilità di fuga dagli orrori del momento nell'intensità della meditazione poetica.

Ed eccolo cogliere il respiro della natura, interpretare i silenzi cosmici. Nelle luci e nei colori delle ore del giorno, il poeta cerca di leggere i segni di una purezza perduta. La sua poesia diventa eco di sussurri dello spazio, delle misteriose voci alle origini del mondo; espressione di una disperata religiosità ritrovata, come egli dice, in una "inquieta immedesimazione nell'essenza cosmica delle cose". Sull'esperienza della guerra ricorderà poi Ungaretti: "L'oggetto si alzava alle proporzioni d'una certezza divina". Trasfigurarsi nelle cose diventa il modo per sentirsi parte viva di un tutto:

*Come una nuvola/ mi filtro/ nel sole
Mi sento diffuso/in un bacio
che mi consuma / e mi calma .*

(Trasfigurazione)

Combatteva il senso di alienazione restando "docile all'inclinazione dell'universo sereno", piegandosi alle forze naturali come "una docile fibra dell'universo", come il "sasso levigato" del torrente. Nella limpidezza dei cieli respirava un senso di infinito, cercava un momento di armonia in cui forse il male dell'uomo potesse annullarsi in un ordine superiore. "Il mio supplizio/ è quando/ non mi credo / in armonia". Una tensione ascensionale diventa la struttura tipica di questa prima poesia, espressione della dilatazione dell'anima.

*D'improvviso/ è alto/ sulla macerie/ il limpido
stupore/ dell'immensità*

(Vantà)

Nella precarietà angosciosa della vita di trincea dove "la morte si sconta vivendo", la meditazione poetica diventa continuo sforzo di catturare nell'istante una misura dell'eternità. "L'eternità si chiudeva nell'attimo" rammenterà il poeta.

Le appassionanti teorizzazioni di Bergson seguite al Collège de France si tramutano qui in esperienza diretta, mentre sulle tracce del maestro il giovane poeta opera una rivalutazione del tempo e della sua fluidità. Nel continuo implacabile scorrere della vita, per non annegare in ciò che Bergson definisce "il flusso torrenziale delle cose", Ungaretti ricorre al meccanismo di difesa naturale che il filosofo scopre nell'uomo, quello di gettare sulla realtà mobile e mutevole un "velo" ideale in cui immobilizzarla. Per il poeta sarà appunto il miracolo poetico, che avvolge la realtà in una rete semantica e psicologica. Il tempo si trasforma in spazio (Il "tempo spazializzato" di Bergson), in cui si stabiliscono dei punti fissi in una concatenazione immutabile. Sull'immagine dell'avvicinarsi delle cose, il poeta raffigura il durare del tempo come successione di momenti sovrapposti. E nelle acque cristalline dell'Isonzo, in cui il soldato Ungaretti si è immerso per purificare i suoi "panni sudici di guerra", vede riflessi tutti "i fiumi" della sua vita, "le epoche" da essi scandite. Il flusso inarrestabile dell'esistenza si fissa nell'illusione dell'immagine poetica.

*Questa è la mia nostalgia/ che in ognuno
mi traspare/ ora ch'è notte/ che la mia vita mi pare
una corolla/ di tenebre*

(I fiumi)

La "corolla di tenebre" con cui si chiude la poesia diventa la perfetta rappresentazione metaforica dell'idea bergsoniana del tempo: l'infinita continuità del cerchio si spezza e si arresta nei petali di ombre e luci che la compongono. Da quell'abisso dell'inconscio, da quella "notte" profonda, il poeta trae lo slancio con il quale può condensare nella parola poetica le zone luminose d'immagini della sua vita, in cui trova la propria identità e coscienza storica.

Da qui l'importanza che nella poesia ungarettiana assume il tema della memoria. Memoria ancora intesa in termini bergsoniani, cioè non come nostalgica regressione dal presente al passato, ma al contrario come progresso dal passato al presente. I ricordi richiamati dal fondo della memoria formano il substrato della percezione presente, si trasformano nelle immagini che esprimono l'attuale momento poetico. "Mi desto in un bagno/ di care cose consuete". Attraverso un lavoro di concentrazione, la memoria raccoglie in un unico istante l'incalcolabile numero di piccoli eventi e riassume in una parola l'immensità di una storia.

Ho ripassato/ le epoche/ della mia vita

Questi sono/ i miei fiumi

(I fiumi)

Tutta la fase poetica dell'*Allegria* si struttura su un continuo dualismo, e sulla tensione che si crea fra gli elementi contrastanti. Alla base di tutto c'è la tensione temporale, mentre, come abbiamo visto, l'atto creativo fissa l'illusorio momento fra "il prima" e "il dopo":

*Mi tengo a quest'albero mutilato
abbandonato in questa dolina
che ha il languore/ di un circo
prima o dopo lo spettacolo
e guardo/ il passaggio quieto
delle nuvole sulla luna*

(I fiumi)

Espressione metaforica anche della reale esperienza degli attimi di tregua vissuti nel succedersi delle battaglie. Contrastanti stati d'animo prendono corpo poetico nel gioco di opposizioni fra calma e tempesta, fra giorno e notte, fra tenebre e luce, fra grido e sussurro, fra morte e vita; mentre l'anima del giovane poeta ("anima da fionda e da terrori", come si autodefinisce) si dibatte tra fango e purezza negli orrori della guerra, sotto la limpidezza delle vette dolomitiche. Momento conflittuale che si allarga ad includere il più vasto e determinante incontro di due mondi opposti. Africa e Europa infatti si contendono questa prima esperienza formativa del giovane Ungaretti.

Quando nel 1912 Ungaretti lascia la sua città natale, Alessandria d'Egitto, lascia la vastità dei deserti africani per immergersi per la prima volta nella storia delle sue origini e delle sue radici culturali. Il momento di passaggio dall'inconsapevolezza dell'infanzia alla matura presa di coscienza di sé e della vita.

*Questo è il Nilo/ che mi ha visto/ nascere e crescere
e ardere d'inconsapevolezza/ nelle estese pianure*

Questa è la Senna/ e in quel suo torbido

mi sono rimescolato/ e mi sono conosciuto

(I fiumi)

Le sue notti infantili erano state cullate dalle voci del deserto: l'abbaiare dei cani selvatici, i canti dei beduini. Un'esperienza che marchierà per sempre l'animo e la poesia di Ungaretti. Di quel clima di deserto, sabbia e mare, Ungaretti respira "l'erotismo furente", come egli stesso racconta. "Tutto è rovente, tutto si annulla in un unico colore giallo dove scompaiono i confini fra cielo e terra". Le sue prime conoscenze si formano sull'illusione dei miraggi, creati dalla luce accecante del deserto che tutto distrugge, per poi riempire il vuoto di nuove forme. Luce che allontana l'orizzonte fino all'infinito. Da qui nasce la sua poesia fatta di assenze e di miraggi.

Solo conoscendo il suo animo formatosi nella libertà infinita degli spazi africani, si può capire a fondo il continuo anelito verso l'infinito che sottolinea la poesia di guerra dell'*Allegria*, quel bisogno di ritrovare nei cieli Alpini l'espansione del deserto. In chiave bergsoniana, la percezione del nuovo mondo che scopre è condizionata dal ricordo dell'Africa. Tutte le poesie dell'*Allegria* nascono dal sottile intrecciarsi di due mondi, due paesaggi, due esperienze, di cui l'una sottende e illumina l'altra:

*Il carnato del cielo/ sveglia oasi
al nomade d'amore*

(Tramonto)

Nel viaggio verso l'Europa, il miraggio assumerà il volto dell'Italia: la "Terra Promessa".

*A quei tempi, come eri strana, Italia
E mi sembrasti una notte più cieca
Delle lasciate giornate accecanti.*

....

*M'apparivi tenace, umana, libera
E sulla terra il vivere più bello.*

(1914-1915)

* * *

Dopo lo stato di contemplazione al di fuori del tempo e dello spazio raggiunto ne *L'Allegria*, il poeta sembra ridiscendere su questa terra e acquistare il *sentimento del tempo*. Questo titolo della seconda raccolta di poesie, che coprono il periodo dal 1919 al 1935, esprime il carattere più profondo di una nuova fase nell'esperienza del poeta. Dopo l'iniziale celebrazione dell'immediatezza, del concentrarsi della vita nell'attimo, il verso poetico e l'esperienza umana trovano un nuovo rapporto nell'approfondimento delle "stagioni" del tempo. L'Africa si fa sempre più lontana:

*Conosco una città/ che ogni giorno s'empie di sole
e tutto è rapito in quel momento*

.....

*ho visto/ la mia città sparire/ lasciando/ un poco
un abbraccio di lumi nell'aria torbida/ sospesi*

(Silenzio)

Il mondo acquista ormai per Ungaretti il volto della Francia, dove si sposa, e dell'Italia, dove si stabilisce a Roma nel 1920. Quel senso del tempo senza limiti, immobile, indistruttibile, suggerito dalle piramidi perenni, da una civiltà millenaria, si trasforma in tempo storico, marcato dai segni delle civiltà diverse che si sovrappongono di secolo in secolo; nuova espressione del fluire e del mutare bergsoniano, a cui invano l'uomo cerca di opporsi innalzando le friabili dighe dei suoi monumenti.

L'uomo, monotono universo,/ crede allargarsi i beni
E dalle sue mani febbrili/ Non escono senza fine che limiti.
.....
Ripara il logorio alzando tombe,/ E per pensarti, Eterno
Non ha che le bestemmie.

(La pietà)

Al paesaggio costante degli orizzonti africani si sovrappone il continuo mutare delle stagioni mediterranee, mentre per la prima volta il poeta testimonia il trapasso dalle fioriture primaverili ai ghiacci e alle nevi invernali. Le stagioni naturali, parallelo di quelle umane, fanno del tempo una parabola chiusa, e segnano il ciclo che porta all'inevitabile esaurimento delle cose ("Il consumarsi senza fine di tutto"). La poesia riflette il volgere dell'ora, il mutare del cielo nelle fasi del giorno ("Paesaggio"), e della natura nelle fasi dell'anno ("Stagioni"). Anche il fulgore dell'estate, pienezza della vita, diventa esplosione furente della natura che ha già in sé il seme della corrosione e della decadenza, "va della terra spogliando lo scheletro".("Di luglio") Presa di coscienza delle forze distruttive naturali, e quindi della morte, ma non più come evento inaspettato che interrompe ingiustamente la vita, bensì come esito naturale di un ciclo. La bellezza non è più contemplata in sé, ma legata al tempo e al suo declino. Sui colori dell'esistenza passa l'ombra, sulle gioie dell'amore scorre l'inquietudine. L'esperienza poetica diventa un malinconico educarsi a prendere commiato da tutto ciò che diede senso all'esistenza. Da qui la rievocazione degli oggetti, degli emblemi, a cui collegare le fuggenti esperienze.

*Le cose che tra dubbi prematuri
Seguiste ardendo del loro mutare,
Cercano pace,/ e a fondo in breve del vostro silenzio
Si fermeranno,/ Cose consumate:
Emblemi eterni, nomi,
Evocazioni pure...*

(Memoria d'Ofelia D'Alba)

A dar volto e forma metaforica a questi stati d'animo è ora il paesaggio italico, che è per Ungaretti scoperta di boschi, di acque "fiorite", di cieli meridiani, di luci lunari, di grazie pittoresche, di manti di neve. A differenza però del senso di assoluto che suggeriva il paesaggio africano, e di quel suo continuo riproporsi in miraggi, il ritorno all'Italia, che è conquista del miraggio, diventa anche discesa nel nulla del presente. Nella poesia di Ungaretti entra l'idea del vuoto:

Trinano le cose un'estesa monotonia di assenze.

(Ritorno)

Sentimento del Tempo parte proprio dalla consapevolezza dell'impossibilità di ottenere l'assoluto. La negazione del presente, l'impossibilità di fissarlo e dilatarlo nel tempo conduce allora il poeta alla necessità di riconquistarlo lasciandolo rifluire nel flusso bergsoniano, e ricollegandolo al passato. Ciò che si era espresso solo in alcuni momenti dell'*Allegria* diventa l'impostazione principale di questa seconda fase della sua esperienza poetica. Se la temporalità umana si dispiega in un istante che rinvia ad un altro, e poi ad un altro ancora, all'infinito, passato presente e futuro sono già tutti e tre "scritti" sul piano spaziale, orizzontale della storia, e ogni nuovo momento della conoscenza è collegato al ricordo della precedente esperienza. Conoscere significa dunque ricordare, cioè riconoscere, attraverso la memoria, l'essenza della realtà; che è l'aspetto mitico della conoscenza.

*Ogni mio momento
io l'ho vissuto/ un'altra volta
in un'epoca fonda/ fuori di me*

(Risvegli)

La realtà che l'uomo incontra è il prodotto dell'immaginazione della memoria. Il poeta stesso ci spiega vividamente come nella creazione poetica passato e "percezione" si sovrappongono nell'istante in cui l'intuizione presente prende forma:

*. . . alcuni vocaboli deposti nel silenzio come un lampo nella notte, un gruppo
fulmineo d'immagini mi bastavano a evocare il paesaggio sorgente
d'improvviso ad incontrarne tanti altri nella memoria.(1)*

Non potremmo vedere ("percepire") e capire se non avessimo già in noi l'idea di quella realtà, ovvero il ricordo. Posizione neo-idealistica e platonica in cui Ungaretti stesso afferma di essersi formato. La memoria lascia affiorare "i ricordi che attendono al fondo dell'inconscio": i ricordi "puri" come li definisce Bergson. Offre cioè gli schemi per interpretare, materializzare in realtà gli oggetti evocati "dal fondo degli spazi o dalla notte dei tempi".

D'altri diluvi una colomba ascolto.

(Una colomba)

Ungaretti tesse la sua trama poetica in un continuo sovrapporsi di immagini percepite e immagini ricordate. Nella dinamica stessa della memoria si spiega la fluidità del reale. Ma se fosse solo un tuffo nel tempo soggettivo del ricordo a creare la realtà, ne conseguirebbe una visione puramente individuale delle cose. Da qui la necessità di ritornare anche "alla foce del sole", alla memoria primigenia, mitica. La poesia sarà allora linguaggio soggettivo e universale allo stesso tempo.

*Conca lucente,/ Trasporti alla foce del sole:
Torni ricolma di riflessi, anima,
E ritrovi ridente/ L'oscuro...
Tempo, fuggitivo tremito...*

(Lago luna alba notte)

Sarà dunque il mito a dare significato alla realtà presente, come spiegazione iniziale e come meta finale, meta del pellegrinaggio, nuova "Terra Promessa". Da questo momento la poesia ungarettiana tenderà alla riconquista del mito. Secondo la lezione di Bergson, il mondo del possibile viene a prevalere sull'attuale, la realtà si astrae in mito, e quindi nuovamente in parola "pura".

Questa meditazione sul tema della memoria spinge il poeta a rinserire la forma poetica nell'alveo della tradizione. Significative sono le sue affermazioni dirette sulla memoria che ha il compito di dare alla parola "pienezza di significato":

Una parola che ha vita di secoli... che ci rimette a colloquio con tante persone...che può farci sentire...la millenaria vicenda dell'operoso e drammatico popolo al quale apparteniamo... Fu così che sentii che la mia poesia dovesse sempre più compenetrarsi di memoria come del suo tema sostanziale.(2)

Conclusioni fondate sulla consapevolezza che "la stessa causalità e la stessa finalità...dal principio alla consumazione dei secoli uniscono l'uomo nella stessa tragedia innumerevolmente ripetuta...."

Questo senso di continuità del destino umano, unito al desiderio di italianità, di appartenenza, di dare valore al presente filtrandolo attraverso il passato, lo fa riallacciare al grande discorso poetico dei classici, da Petrarca a Foscolo e Leopardi. Come dice bene il critico Carlo Bo, la parabola poetica di Ungaretti diventa "un progredire verso il passato".

Lo stesso amore per la parola, quella volontà di studiarne e spremere tutto il potenziale, che gli aveva fatto creare "la poetica dei significanti" - in cui la parola vibrava nel suo nudo isolamento, libera anche dalla punteggiatura - porta ora il poeta a immergersi nella complessità della sintassi dannunziana, e ad arricchire la parola nel gioco del Barocco, con le cui difficoltà tecniche si familiarizzava traducendo appassionatamente Blake, Gongora, e i sonetti di Shakespeare. Dopo aver spezzato il verso per sentirne il ritmo interno, ora lo ricomponne in nuove armonie e nell'unità intatta del verso tradizionale. La metrica che era diventata interna alla poesia viene usata per ricostruire il ritmo del linguaggio poetico italiano, dando nuova forma all'endecasillabo. I vocaboli non sono più "deposti nel silenzio come un lampo nella notte", ma si fondono in una nuova organizzazione ritmica. Il ritrovato endecasillabo porta tuttavia ancora la tipica impronta ungarettiana nell'intensificazione delle sillabe, nei fulminei contatti delle analogie. Se scompaiono gli spazi bianchi fra parola e parola, l'intensità poetica è ancora sottolineata dal silenzio tra le frasi. Come dice il critico Anceschi, questa è "una riforma metrica che comprende l'esperienza del tempo, che non vi si sovrappone". È opinione di Ungaretti infatti che la metrica, benché abbia una funzione considerevole in poesia, rimane sempre un fatto di valore subordinato rispetto al discorso umano.

Sia ben chiaro a questo punto che lo sguardo di Ungaretti al passato non significa pedissequo ritorno nell'alveo della tradizione sull'imitazione dei classici. Ungaretti rifiuta decisamente il formalismo de "La Ronda", la rivista romana che dal 1919 al 1922, già in sentore di Fascismo, fa da bandiera alla reazione neo-classicistica. La funzione della poesia resta sempre per Ungaretti la rappresentazione ideale d'un mondo liberato dalle costrizioni sociali, la liberazione dal malessere della civiltà. Ci spiega il poeta come la memoria conduca alla poesia "perché essa porta l'uomo e porta la parola a quell'atto di desiderio di rinnovamento dell'universo". Petrarca e Leopardi vengono studiati come creatori originari

del linguaggio poetico italiano. Ungaretti r inserisce la parola poetica nella sua storia per cogliere tutti gli echi di significato di cui si è arricchita attraverso la tradizione letteraria. Non più isolata nel "vuoto" la parola si carica di una "memoria semantica". Ricollegando il linguaggio con le fonti della tradizione, la poesia acquista un suo codice. In questo processo Ungaretti scopre e chiarisce le difficoltà che il poeta moderno deve superare per esprimere la voce del suo tempo. Suo compito diventa quello di superare i significati provvisori della parola, legati al tempo storico, e cogliere le parole nei significati emblematici e perenni acquisiti attraverso la tradizione classica. Ricostruendo la storia variabile della parola, la sua tradizione semantica, il poeta mira a raggiungerne il valore costante e primigenio, la sua sostanza meno corruttibile, la più universale. Ungaretti risale così nel tempo per rintracciare ed estrarre "gli emblemi" che danno significato alla nostra esistenza terrena: gli "emblemi eterni, nomi, evocazioni pure" di "Ofelia D'Alba".

Ritroviamo così il poeta nuovamente sulla scia di Platone, alla ricerca dell'archetipo, del momento primigenio innocente ideale, prima che venga corrotto dalla storia.

*Come dolce prima dell'uomo
Doveva andare il mondo.*

(La preghiera)

La parola diventa il segno dell'assoluto. "L'absolu dans les signes" di Mallarmé. Il poeta mira ancora all'assoluto, ma per una strada diversa: non più il "naufregio" nel momento atemporale, nell'infinito come in *Allegria*.

*Il naufragio concedimi Signore
di quel giovane giorno al primo grido*

(Preghiera)

Bensì astrazione della parola dalla contingenza della storia, dal relativo:

*Solo/ tu, memoria demente,
La libertà potevi catturare.*

(La morte, Canto sesto)

Il linguaggio diventa per Ungaretti la salvezza estrema dell'uomo, l'unico livello in cui si può combattere il caos e ridare un ordine all'universo ritrovando l'armonia fra sé e la parola.

*Estrema aspirazione della poesia è di compiere il miracolo
nelle parole d'un mondo risuscitato nella sua purezza originaria.(3)*

La poesia di Ungaretti si fa inno alla libertà e alla creatività bergsoniana, con cui il filosofo francese aveva dato il via al ripensamento del tempo per superare il giogo imposto all'uomo dal determinismo storico. In *Sentimento del Tempo* ricompie il miracolo poetico del continuo trapasso dalla memoria alla innocenza, dal senso del tempo alla libertà creativa.

* * *

Fin dalle prime poesie è ovvia nell'ispirazione ungarettiana una tensione metafisica, mentre il poeta cerca di prendere coscienza d'una comunione fra la sua anima individuale e quella

universale. Abbiamo visto come nell'*Allegria* questo processo si compia in un'ansia di fusione con la natura. Il poeta aspirava a riconoscersi in "una docile fibra dell'universo", mentre sentiva urgere dentro di sé le domande su Dio. L'infinito cosmico rimanda all'infinito mistico suggerito dalla fede:

*Respiro/il fresco/ che mi lascia/ il colore del cielo
Mi riconosco/ immagine/ passeggera
Presa in un giro/ immortale*

(Serenità)

Compaiono in queste poesie giovanili i primi segni di una problematica religiosa che raggiungerà il momento culminante negli "Inni" di *Sentimento del Tempo*: "Perché bramo Dio?", "Ma Dio cos'è?" (Dannazione e Risvegli) Allora erano però solamente sporadici gridi che ricadevano nel vuoto:

*Ma le mie urla/feriscono/ come fulmini
la campana fioca/ del cielo
Sprofondano impaurite*

(Solitudine)

Solo dopo la lettura di Pascal e il contatto coi teologi del cristianesimo, questo vago panteismo conduce il poeta già maturo a un dibattito su Dio, in cui l'impulso mistico viene rigorosamente sottoposto all'azione dell'intelletto. Sono ora i gridi drammatici di *Sentimento del Tempo*, che riecheggiano il tormento dei mistici medioevali, lo stile convulso di un Jacopone da Todi:

*Fulmina le mie povere emozioni,
Liberami dall'inquietudine.
Sono stanco di urlare senza voce.*

(La pietà)

Sono angosciose invocazioni dell'uomo che si dibatte nel dubbio. Non gli basta più la forza dell'immaginazione per intuire il mistero:

*Dio, guarda la nostra debolezza.
Vorremmo una certezza.*

(La pietà)

L'inno "La pietà" è una delle espressioni più intense dell'appassionato temperamento del poeta che si ribella a tutte le limitazioni. C'è un'eloquenza biblica nello scandito alternarsi delle domande, a cui seguono pause di silenzio dell'uomo "stanco di urlare senza voce". Pause che sembrano anche sottolineare il silenzio di Dio. E il poeta lotta contro il vuoto riempiendolo con la ricchezza barocca della parola. L'uomo nella sua disperazione "è solo con sé", ma la sua poesia acquista un valore corale di tutta l'umanità che soffre e si dibatte nell'assenza di Dio. E se il poeta ha pietà per l'umanità, sente però anche che sono il materialismo e la superbia ad aver accecato lo spirito dell'uomo e ad averlo allontanato da Dio. Questo momento poetico di Ungaretti conferma la definizione che Yeats dà della poesia: "Il gesto sociale di un uomo in solitudine".

Sono un uomo ferito.

*E me ne vorrei andare
E finalmente giungere,
Pietà, dove si ascolta
L'uomo che è solo con sé.*

Non ho che superbia e bontà.

E mi sento esiliato in mezzo agli uomini.

Ma per essi sto in pena.

(La pietà)

* * *

Il 1936 segna un ulteriore drammatico cambiamento di scena nella vita di Ungaretti: si trasferisce in Brasile dove gli è stata offerta la Cattedra di Letteratura Italiana all'Università di San Paolo. Dopo *Sentimento del Tempo* il suo cammino poetico si stava avviando verso una calma maturità, verso il mondo del mito da sempre agognato, verso la sua "Terra Promessa", quando avviene il brutale intervento della "storia" nel "mito", che causa una lacerante frattura nella vita e nella poesia. Il viaggio verso *La Terra Promessa*, il poemetto iniziato nel 1932, viene interrotto dall'esperienza del *Dolore* segnata da una serie di tragici eventi che inizia con la morte in Brasile del figlioletto di nove anni. La parola poetica non riesce più a sciogliersi allora in "evocazione pura", ma si pietrifica in "una roccia di gridi". Impotente di fronte alla realtà della vita che rifiuta di essere sublimata, si tramuta in singhiozzo. L'assenza non è più vagheggiata lontananza del miraggio futuro e del mito del passato, è bensì "vuoto", privazione, totalmente presente; desolazione che non può più "smemorarsi".

*Tutto ho perduto dell'infanzia
E non potrò mai più
Smemorarmi in un grido.*

(Tutto ho perduto)

Così si apre *Il Dolore*, che include le poesie fra il 1937 e il 1944. Il poeta passa dalla "morte meditata" di *Sentimento del Tempo* alla morte sofferta, e non riesce più neppure a sollevarsi a quella paradossale "allegria di naufragi" degli anni giovanili. Ogni ambiguità scompare dal titolo ora che domina solo il dolore.

Nella poesia di Ungaretti entra come nuova protagonista la Natura, con la N maiuscola. Nell'*Allegria*, infatti, il carattere "metafisico" della poesia aveva tolto appunto ogni "fisicità" ai luoghi, che venivano traslati in metafora o in sogno e non erano immediatamente riconoscibili. La natura diventava occasione astratta per uno stato di pura meditazione. Altrettanto allusiva appariva in *Sentimento del Tempo*, dove era ricca di echi letterari e mai descrittiva. Non così nel *Dolore*, La Natura diventa qui viva forza "fisica", personalizzata: la spietata nemica di Leopardi, che "spezza" il suo "musico bimbo". Non è più la natura rasserenante dell'*Allegria*, con cui sentirsi armoniosamente all'unisono. Ungaretti ne scopre invece le violenze primordiali che ne stanno all'origine, e che lo fa avvicinare alla disperata

filosofia leopardiana. È il paesaggio pieno di sgomento della terra brasiliana che predomina: natura vergine, gigantesca; teatro della vana lotta per l'uomo fra Ragione e Caos, in cui la sua fragilità è destinata a soccombere. La parola ungarettiana si riscatena nella sua furia barocca a illustrare un universo che ha perso la sua prerogativa di armonia e che si rivela invece come l'origine stessa di quelle devastanti forze primitive che hanno dato il via al caos. Il Barocco diventa espressione del delirio brasiliano, segno allo stesso tempo di caotica pienezza e di "horror vacui". Infida giungla che ha aperto l'abisso della morte sotto il "lieve passo di danza" del bambino: "grazia felice . . . soffio e cristallo" contro il "ruggito di un sole ignudo". Il paesaggio è preso a emblema della dismisura.

In una interessante dissertazione sulla diversità delle terre e dei popoli, lo storico francese Michelet afferma: "Toutes les patries sont chacune pour les autres, par leurs diversités, un enseignement, une « éducation » , un moyen de se dépasser, quelque chose que nous ne sommes pas, mais que nous aurions intérêt à être en plus de ce que nous sommes."

Malgrado la tragedia subita, lo spirito umanistico di Ungaretti riesce a fare del soggiorno in Sud America proprio quella fonte di insegnamento e arricchimento spirituale espresso nelle parole di Michelet. Ungaretti stesso spiegherà molti anni dopo come il suo "incontro" con il Brasile sia stato "importantissimo", tanto che disse di avere quattro patrie: "l'Egitto, perché vi ho imparato il segreto del deserto e della luce, perché è il luogo dove non sono valide se non immagini inventate dagli abbagli; l'Italia perché sono lucchese, di vecchio sangue toscano; la Francia perché in Francia mi sono formato insieme con gli uomini che sono stati protagonisti della poesia e dell'arte d'oggi in Europa; infine c'è il Brasile, poiché è il paese nel quale lo scontro fra natura e ragione, come dice Leopardi, o tra memoria e innocenza, come oso dire io, mi è parso più evidente." Ogni patria, dunque, un arricchimento per l'anima e per lo spirito, ogni patria un'esperienza poetica. Ogni patria, però, anche la riconferma dell'ironico paradosso di ritrovarsi sempre più "espatriato", mentre cresce in lui il bisogno di "mettere radici, farsi terra e paese", secondo le suggestive parole di Pavese che esprimono il dramma di ogni emigrante.

*In nessuna/ parte/ di terra
mi posso/ accasare*

*A ogni/ nuovo/ clima/ che incontro
mi trovo/ languente/ che una volta
già gli ero stato assuefatto*

E me ne stacco sempre/ straniero

(Girovago)

Arriva il 1942 e il solitario rientro di Ungaretti in Italia, dove, per la seconda volta, si trova di fronte alla tragedia della guerra, e a Roma occupata. Il suo dolore personale per la morte del figlio, e poi del fratello, si allarga a dolore collettivo e storico. Alla perdita degli affetti si aggiunge la testimonianza del crollo dei segni della civiltà. Suggestivo è il passaggio dalla irruenza vulcanica del paesaggio brasiliano delle prime poesie del *Dolore*, - "i grigi sassi frementi ancora alle segrete fionde" - alla bellezza addomesticata delle pietre levigate di Roma, all'ordine imposto da remote civiltà sul paesaggio italico. Pietre dense di storia e di arte, che però ugualmente vengono ora sconvolte dalla barbarie dell'uomo sordo all'insegnamento di una millenaria tradizione di bellezza. Ora che la storia incalza, vano è il rifugio offerto dal mito. Il dolore resta l'unico lievito di conoscenza e di ispirazione poetica.

Il poeta si sofferma ad esaminare le radici del male storico per dare un senso alla sofferenza. Il Tevere "fatale", emblema del passato e del presente di Roma, si aggiunge ai "fiumi" dell'*Allegria*, ma "la notte", il buio della vita, si allarga qui ad abbracciare il buio della storia umana.

La meditazione sul male spinge il poeta a riprendere quella problematica religiosa iniziata in *Sentimento del Tempo*, ma il dialogo con Dio sfocia ora nel ritrovato conforto della fede, di cui "Mio fiume anche tu" è la più intensa testimonianza. Dall'inquieta religiosità dell'uomo "solo" degli "Inni", in cui la presenza divina era remota, e Dio, interlocutore muto, era oggetto di sofferente nostalgia, si passa ad una religiosità corale fraterna e sicura, accentrata nella figura di Cristo. Ungaretti ripropone l'umanesimo cristiano. La dignità umana, secondo il poeta, può essere riscattata solo dal mistero di Dio incarnato. Anche la parola poetica subisce un processo di estrema purificazione per esprimere la più limpida verità:

*Vedo ora nella notte triste, imparo,
So che l'inferno s'apre sulla terra
Su misura di quanto
L'uomo si sottrae, folle,
Alla purezza della Tua passione.*

(Mio fiume anche tu)

La poesia viene infine di nuovo in soccorso come liberazione dal dolore.

* * *

I temi che abbiamo visto più cari ad Ungaretti, l'essenza stessa della sua vita e della sua poesia si compongono in nuova forma nel poemetto incompiuto della *Terra Promessa*, che accompagna per vent'anni la maturità del poeta (1932- 1950). *La Vita d'un uomo* è infatti un pellegrinaggio verso la "Terra Promessa" attraverso il deserto, il mare, la guerra, la giungla brasiliana e, naturalmente, la scrittura. Vari sono gli aspetti che via via assume il miraggio nella sua vita, ma la meta finale è sempre stata l'Italia, la terra degli avi, e la terra della parola mitica. La biografia del poeta si metaforizza nel pellegrinaggio dell'esistenza umana riflesso nel mito di Enea, l'eroe virgiliano che vaga alla ricerca della Terra italica, la Terra Promessa additatagli dagli dei. L'Italia è luogo di bellezza incantata e sfuggente che il giovane eroe insegue nella sua ingenuità. Il progetto iniziale dell'opera era quello di un melodramma da rappresentare con personaggi cori e musica. Ma poi furono sviluppate solo alcune parti, soprattutto quelle corali. Il viaggio resta frammentario, interrotto e inframmezzato dalla esperienza del *Dolore*. Il lamento di Didone, infatti, nei "Cori descrittivi", appartiene anche cronologicamente più al *Dolore* che alla *Terra Promessa*. Ma proprio la sua incompletezza fa ancor più di questo poemetto un'allegoria del desiderio.

I miti e le immagini ricorrenti nella poesia di Ungaretti prendono vita nei personaggi di Didone, Palinuro e Enea. *La Terra Promessa* diventa il poema dell'innocenza e della memoria: i poli opposti fra cui abbiamo visto strutturarsi il mondo ungarettiano e crearsi la tensione poetica della sua ispirazione. Palinuro rappresenta il viaggio della mente, tenacemente fissa alle stelle per raggiungere il mitico luogo di armonia e di pace promesso dagli dei. Quel "paese innocente" che, al di là delle epoche umane, può abbagliare ancora col suo attimo di purezza, meta del cammino poetico invocato dal poeta fin dagli inizi:

Nascendo/ tornato da epoche troppo/ vissute

Godere un solo/ minuto di vital iniziale

Cerco un paese/ innocente

(Girovago)

Viaggio dunque al di là della storia, negli archetipi del mito, che si proiettano nel nostro futuro. Di nuovo vediamo, bergsonianamente, il destino umano fluire verso il futuro attraverso il passato, attraverso il ritorno al mito che lo spiega e ne delinea l'avvenire. Di nuovo il veicolo è la memoria. Ma quando l'eroe, Enea, arrivasse a toccare la Terra Promessa, avverte il poeta,

le raffigurazioni della precedente sua esperienza si desterebbero ad attestargli, nella memoria, di come andrebbe a finire l'attuale, e via di seguito tutte, sino a quando non sia dato agli umani, consumati i secoli, di conoscere la Terra Promessa vera. (4)

Arrivare alla "Terra Promessa" significa infatti attraversare il deserto che ora diventa "il deserto del tempo" che tutto ha corrotto creando il vuoto. Pellegrinaggio fra le rovine, le rovine di Cartagine. La "Terra Promessa" si configura sempre più come un "paradiso perduto" che non sta dopo il deserto ma prima di esso. Della "Terra Promessa" si va perdendo via via la speranza, ne resta solo un ricordo, un'immagine, un "residuo", perché tutto è già stato consumato.

Si percorre il deserto con residui

Di qualche immagine di prima in mente,

Della Terra Promessa

Nient'altro un vivo sa.

(Ultimi Cori per la *Terra Promessa*)

Il viaggio diventa un paradossale fuggire verso la meta: "Verso meta si fugge: Chi la conoscerà?"

Significativo è il fatto che il primo titolo dell'opera era *Il Palinuro*, volendo rappresentare nel destino del nocchiero di Enea, che muore non appena tocca la costa italiana, il travaglio dell'uomo moderno. Palinuro resta nel poema come personificazione dell'impegno morale del poeta, del suo tenace attaccamento ai propri miti, alle proprie immagini della vita. Dà voce all'esperienza poetica, all'esperienza della mente che vive sempre in un precario equilibrio fra sogno e realtà, fra illusione e azione, finché, cadendo nell'abbandono del sonno, incontrerà la morte e si trasformerà in roccia. La sua figura di vecchio saggio fa da contrappunto all'ingenua giovinezza di Enea. È lui ad affermare come la bellezza sia legata alla storia umana, alle immagini terrene, e quindi sia "solo illusoriamente perenne". Ma non cessa di illudersi, ed Enea cede al suo fascino, il fascino dell'immaginazione, della capacità di continuare a sognare.

Quanto ad Enea, egli è giovinezza, ingenuità, bellezza, e si pone fra i due: Palinuro e Didone, subendo l'incanto di entrambi: quello dello spirito e quello della carne. Didone è infatti il simbolo della passione sensuale, esprime l'esperienza della natura. Ormai al declino del suo splendore, rappresenta "l'autunno" della vita, che contempla in Enea gli ultimi

fremiti della gioventù e della bellezza sfuggenti, prima dell'inevitabile distacco e della morte. La partenza di Enea suscita in lei la poesia della memoria. Si svolge così il tema della memoria come elemento di vita, che tenta di fermare il corrompimento, di fissare la bellezza imperitura. E nella solitudine dell'abbandono diventa illusione di salvezza dal naufragio.

Mentre Ungaretti stesso si avvicina all' "autunno" della sua vita, le immagini della sua poesia si lacerano fra il ricordo, sempre più tormentato, e l'aridità barocca di un deserto che non è più luogo di "miraggi" ma polvere di rovine: "che non è tutto se non di macerie". Il pellegrinaggio continua nella desolazione dell'amore e della fama. La meta si allontana, la Terra rimane "Promessa": solo così può continuare il cammino del sogno poetico.

* * *

Il grido del *Dolore* del poeta si prolunga in *Un Grido e Paesaggi*, che raccoglie le poesie fra il 1939 e il 1952, e si presenta come un'appendice della precedente raccolta. Vi domina infatti ancora il paesaggio brasiliano e si accentra intorno al grido di dolore di Antonietto morente: "Gridasti soffoco".

Significativo è come Ungaretti assuma ad emblema di questo momento finale della sua parabola poetica "Il grido" che, come ha osservato giustamente il critico francese G. Picon, diventa per Ungaretti la definizione stessa della poesia: "Elle est cri, cri naissant, cri poussé, écho du cri, dialectique, organisation du cri. Cri: c'est la définition même de la poésie, selon le poète (un unanime cri)."

Già le prime poesie dell'*Allegria* sono sovente al limite fra la parola e il grido, mentre il giovane poeta cerca di affermare la propria esistenza, di dare voce alla propria disperazione, in mezzo al fragore distruttivo della guerra:

Sono un poeta/ un grido unanime

(Italia)

La raccolta si chiude col "primo grido", grido dell'anima che si annega nell'infinito:

*Il naufragio concedimi Signore
di quel giovane giorno al primo grido*

(Preghiera)

Grido di ribellione e di disperazione, costretto a ripiegarsi su sé stesso, come si è già detto, perché il mondo metafisico è ancora senza eco:

*Ma le mie urla/ feriscono/ come fulmini
la campana fioca del clelo*

Sprofondano/ impaurite

(Solitudine)

Nel *Sentimento del Tempo* la seduzione del "grido" umano diventa l'unica religione nel silenzio di Dio:

*Attaccato sul vuoto/ Al suo filo di ragno,
Non teme e non seduce/ Se non il proprio grido.*

(La pietà)

Il grido della parola poetica, "grido torbido e alato", si estende come unica consolazione, finché, ritrovandosi infine impotente di fronte alla tragicità della storia umana, si pietrifica in fondo alla gola:

*Disperazione che incessante aumenta
La vita non mi è più,
Arrestata in fondo alla gola,
Che una roccia di gridi.*

(Tutto ho perduto)

Perduti l'incanto e l'innocenza dell'infanzia, il poeta non può più abbandonarsi neppure alla dolcezza dei ricordi, né "smemorarsi in un grido".

"L'anelito a libertà è nell'essenza stessa della poesia", diceva Ungaretti, e la sua ricerca poetica, come si è visto, è stata costante tensione verso la purificazione della parola al di là del condizionamento storico:

*Così si risalgono in un grido, addietro le ere sino alla remotissima origine
della umana voce, così si oltrepassa nell'illuminazione di un attimo, la storia
fattasi presente (5)*

Ma quando, nell'incalzare della storia, gli echi della civiltà si vanno spegnendo fra gli orrori della II Guerra Mondiale, non è più il mito ad offrire il rifugio. "Ora che sono vani gli altri gridi", unica possibilità di rinascita è di prestare ascolto agli "echi fondi" della nostra millenaria tradizione, "all'impercettibile sussurro" dei morti:

*Cessate di uccidere i morti,
Non gridate più, non gridate
Se li volete ancora udire,
Se sperate di non perire.*

(Non gridate più)

Questo rapido escursus testimonia il progressivo ridursi del campo semantico del "grido poetico" di Ungaretti fino alla soglia disperata del silenzio. Il viaggio tuttavia continua verso altre esperienze esistenziali e poetiche, verso "deserti sempre più metafisici", verso la poesia ultima - ormai brevi lampi fra lunghi silenzi - prima di affievolirsi per sempre nel "gran silenzio".

Gli "Ultimi Cori per la Terra Promessa", inclusi ne *Il Taccuino del Vecchio*, sono del 1960, e sono le estreme testimonianze di vita e di viaggio del poeta. Negli ultimi anni della sua vita, infatti, Ungaretti cercava di dimenticare nei viaggi la sua solitudine. *Il Taccuino del Vecchio* (1952-1960) è il diario dell'angoscia della vita che declina, mentre si incupisce la consapevolezza della fugacità e della vanità del tutto.

Alla crudeltà delle tappe bruciate, tuttavia, si contrappongono ancora gli ultimi palpiti di un cuore tenace, restio ad abdicare alla vita. Accorati echi delle lontane passioni giovanili si riflettono nel platonico scambio di "affinità elettive" con la giovane poetessa Bruna Bianco. "Dialogo" è un canto a due voci, in cui alla vibrante freschezza di lei fanno da

contrappunto le stanche vibrazioni della voce di lui, per il quale ormai la felicità può essere solo proiettata oltre i limiti mortali.

La poesia di Ungaretti ha coperto il periodo più tragico del nostro secolo, includendo nella esperienza della sua vita le due guerre mondiali. Eppure il suo canto ha saputo filtrare la tragedia attraverso la leggerezza degli spazi celesti, e l'anima vi respira un soffio cosmico. Il suo stile, assolutamente unico e individuale, è diventato il segno generale d'un'epoca.

Alla morte del poeta, nel 1970, Giacinto Spagnoletti ha commentato che si è chiusa "un'epoca che ha creduto alla poesia quale necessità vitale". E come ha sottolineato sensibilmente Gianna Manzini, la sua poesia "aggiunge alla vita . . . ciò che le manca, e di cui siamo inconsapevolmente assetati".

Tanto potrebbe aggiungere ancora anche alla vita dei giovani d'oggi, così persa com'è in un allucinante presente, senza memoria.

BIBLIOGRAFIA

UNGARETTI

- *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Mondadori, 2005, I Meridiani Collezione.
- *Vita d'un uomo. Saggi e Interventi*, Mondadori, 1974
- *A Major Selection of the Poetry of Giuseppe Ungaretti. A bilingual edition translated by Diego Bastianutti*. Toronto: Exile Editions, 1997

NOTE

- (1) *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 517
- (2) *Vita d'un uomo. Saggi e Interventi*, cit., p.745
- (3) *Vita d'un uomo. Saggi e Interventi*, cit., p.746
- (4) *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 430
- (5) *Vita d'un uomo. Saggi e Interventi*, cit., p. 814

“**Ungaretti: l'uomo e il poeta**” è la versione originale del saggio di Giusy C. Oddo, pubblicata in “Bibliosophia” per gentile autorizzazione.

1 settembre 2010

(English version follows below)

Ungaretti: The Man and the Poet

Giusy C. Oddo

Assoc. Professor Emerita University of British Columbia

At the turn of the century the poetic scene in Italy was still dominated by the powerful personalities of Carducci, Pascoli, and D'Annunzio. They exercised a strong literary and spiritual influence up until World War I. While Carducci still gave voice to romantic moods framed in rigid classical forms, Pascoli and D'Annunzio expressed the myths of European Decadentism, where hints of a more modern poetry can be found in certain forms of interiorization, in the allusive tension of the word, in the free flow of the imagination that breaks up the traditional poetic syntax. Nevertheless, the young generation was growing intolerant of so much rhetoric, of the nauseous sentimentalism of Pascoli, of the lofty tones of D'Annunzio's superman morality and esthetics.

The first signs of weariness and exhaustion of the sentiments can be seen in the tones of the so-called "Crepuscolare" poetry, a term perfectly suited to a poetic language that marks the twilight of a whole world. Corazzini and Gozzano, just to mention the major crepuscolari, are, as someone said, "men without any myths" who with the fine irony of their purposely subdued and prosaic language, corrode the temple of august literature upheld by the great masters. After them the artless use of the poetic word will no longer be possible.

As in Mahler for music, so also in D'Annunzio for poetry, the decadent potential of the medium of expression had reached a complete semantic saturation. One could go no further. One could only destroy in order to start anew. Music moves toward the new dodecaphonic tonalities of Schönberg and Stravinsky, painting toward Cubism, and in poetry, as T. S. Eliot says, the poet will have to perform surgery "in order to force, to dislocate, if necessary, language into its meaning." An echo of the Futurist battle launched in Paris by Marinetti from the pages of *Le Figaro*. With his 1912 "Manifesto Tecnico Della Letteratura Futurista," he proposed the destruction of the poetic language in favor of a new syntax of "parole in libertà (free words), joined in ever deeper and distant analogical associations.

The new generations of Italian poets were ready and eager to join in this drive for innovation. They formed vanguard movements and founded literary reviews, widening with each year the horizons of their poetry. From 1908 to 1916, the Florentine literary review *La Voce* produced the first examples of what was to be the new poetry, an expression of a new language common to all the arts, more responsive to the fast pace of modern life. In the eyes of the beholder reality was, in fact, losing the solid certainty of the Positivist era. In its constant elusive fluidity, it could only be captured in quick vague impressions. This was also the moment of the musical impressionism of Debussy, of the kaleidoscopic reality of Pirandello. And so also in poetry the Vociani discovered in the "fragment" the possibility of a verbal impressionism. As Ardengo Soffici states, poetry - similar to painting and music - breaks with conventional forms in order to "draw closer to the fluidity of life, to its impressions." The poet must "arrange his words as a painter does his colors."

Ungaretti was maturing his poetic personality in this general search for expression. He came in contact with Futurism in Paris, and published his first verses in the literary review *Lacerba*. But if his poems betrayed echoes of the proposed new techniques, he quickly left behind the polemics on poetry in order to write it. His rejection of traditional forms, his

search for the essence of the word, were in fact motivated in him by an ethical need even before a stylistic one. The poetic expression became in Ungaretti a measure of the mystery, the very essence of reality. Hence the need to free the word from its conventional superstructures so that it might regain its original pristine form and become the voice of a metaphysical anguish. The poet broke the traditional meter and verse in order to free the syllables in music. "Music" - as he himself says - "that brings us to a point where, dissolving in mystery, poetry can . . . reveal itself in all its artlessness." ¹ This is quite far from the ironic conversational tone of the Crepuscolari as well as from the aridity of the Futurists and the impressionism of the Vociani. Only a great poet could, in fact, bring to real life that "lyrical fragment" which other Italian poets had attempted to achieve in vain. In the twilight of traditional values, be it life or art, it is up to those of greater talent and sensitivity to decree the end of a world and the birth of a new one.

While there is no doubt that every poetic creation is a personal expression, even the most original manifestation presupposes a long gestation and cannot prescind from the influences of a common effort. Ungaretti's search for the mystical value of the written word shows that he was aware of the path already taken by Baudelaire and Mallarmé, more than of Italian influences. One should not forget that, in fact, Ungaretti's cultural formation from his very first school years in Alexandria, Egypt, where he was born in 1888, was profoundly French. When, in 1912, he left his native city, it was to go and study in Paris, where he attended courses at the Sorbonne and at the Collège de France, and had Henry Bergson among his great teachers. In Paris he plunged with all the enthusiasm of a young student in the cultural and artistic excitement of that period, and established one of his most significant friendships with Apollinaire, with whom he engaged in an important debate on the new poetics. "To find a word means to penetrate in one's darkest recess, without upsetting nor being able to uncover its secret," the poet would write. In Mallarmé's works he was nourished by the essential, dense and mysterious tone of the French poet; in Baudelaire he followed all the dizzying possibilities, down to the abysmal silence:

*When I find
in this silence of mine
a word
it thrusts into my very being
like an abyss*

(Farewell)

Ungaretti said that for Mallarmé the universe was the sonnet he dreamed of writing. To reduce the universe in words, this was the lesson Ungaretti learned from the French masters of symbolism.

If, as Ezra Pound says, "great poetry is simply language filled with all its possible meanings," there is no doubt that Ungaretti deserves a place of honor in the "great poetry" of our time. His message is the most dense and expressive imaginable. He breaks and isolates the word until it is reduced to a mere tone-color, these same sound echoes becoming then a new semantics. Beyond the rational, literal "meaning," poetry emanates a "sense," that is, a type of knowledge that escapes reason. Such primal poetry annuls the distance between word and object, between word and image, its sense being captured in a spark of intuition. The poetic discourse is achieved through the syntax of images and the symbolic mediations of

sounds, which go beyond the linguistic syntax of the sentence and add innumerable echoes to the phrases.

The ambiguity, rather than being a negative element, reveals the creative capacity of the new poetic language. When in 1936, the critic Flora defined this new type of poetry as "hermetic," Ungaretti will be considered its founder, since he was the first to show how to enhance the expressive value of the word, giving it the most subtle of meanings. Among the great poets of Hermetism one must also include Montale, just slightly younger, followed by Quasimodo. Hermetic poetry has brought the metaphorical character of poetic language to its highest potential through the complicated mechanism of analogies:

*A parapet of breeze
tonight on which to lean
my melancholy*

(Tonight)

The metaphor assumes a fundamental role in defining reality, and becomes the bridge between the plane of reality and that of the unknown:

*Between a flower plucked
and one proffered
the ineffable nothingness*

(Eternal)

The ever less rational poetic discourse slips towards an abyss where reason cannot reach; towards that zone of mystery which, as the critic Stefano Agosti observes, "Form alone, not the concept, manages to rip into:"

*The poet plumbs it and to the light
then rises with his songs
and scatters them*

(The Buried Harbor)

This poem (which gives the title to the first collection of poems of 1916) alludes to the legendary port thought to pre-date the founding of Alexandria, and to have been lying beneath its waters for thousands of years. A symbol of the mythical secrets of vanished civilizations, here it becomes the abyss of the mystery which the poet must reach in order to return from it with its drop of ineffable truth:

*Of this poetry
I'm left with the emptiness
of an endless secret*

(The Buried Harbor)

Ungaretti's experience follows the mystical tradition of Dante and Rimbaud. The ineffable mystery is expressed in the evocative contradiction of that empty and yet "endless secret." In fact, only silence can fall upon revelation. "A l'alta fantasia qui mancò possa," says Dante in the same instant in which his "mente fu percossa" by the "fulgore" of the divine vision. So also Rimbaud becomes lost the moment he has his visions of the mystery. The poet "arrive à l'Inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses

visions, il les a vues." The revelation is more mysterious than the mystery itself. To reveal does not mean to reduce the concept to intelligible terms, for the mystery escapes reason and the rational word. This confirms a reversal of the creative process, as Agosti has brilliantly understood. The critic points out that it is not, as it had been traditionally conceived, "a progression from a dark and amorphous nucleus towards the conscious clarity of the form" (see Croce). Rather, in the poetic creation it is the rational content that is urged towards the secret irrationality of the form. The conscious thought is thus enriched with echoes and meanings which might better contain the ineffable. And so, through Ungaretti's technique of "rapid and continuous exchange of properties among the different parts of speech," the poet discovers the hidden sense of reality, gives significance to the world, nay, he creates it. "C'est le monde des mots qui crée le monde des choses," as Lacan says.

* * *

In spite of its abstract and decidedly anti-narrative tone, the poetic works of Ungaretti are markedly autobiographical in character. The brief moments that signify his profoundly human experiences over half a century of existence come together to form the poem of a life. When he collected all his poems for his complete works published by Mondadori, Ungaretti himself pointedly indicated that he wanted them to be "the book" of the "life of a man," which, in fact, became its title. Starting from the poet's direct and personal experience, the poem expands to embrace Everyman's life, poetry being the "discovery of the human condition in its essence," as Ungaretti explains.

The first experience which marked the young poet was that of the war when, already on his way back to Egypt, he was convinced by the interventionist propaganda in Italy to go and fight as an enlistee in the trenches on the Carso front. As a result, his pure poetry had to contend then and there with a reality of mud and blood. But he will also discover how it is precisely the war which "forces the human soul to strip itself naked." That powerful need to give a sense of urgency to his poetry acquired, therefore, and above all, a psychological motivation.

Gone to war as a volunteer, induced by the desperate sense of patriotism which feeds the emigrant, Ungaretti never fell prey, however, to the rhetoric of the period that exalted war as a heroic exploit (Futurists), or as a chance for the exaltation of the individual (D'Annunzio). He saw it rather as mass carnage, in which men die anonymously, and only by bonding as brothers do they give meaning to their death. Confined in the trenches, Ungaretti will meditate on life, he will write poetry. Amid the bombs exploding, there was no time for long sentimental effusions, only for harsh truths. The starting point for his poetic inspiration is "desperation pushed to its limits;" "Ma lampe qui sait mon agonie," as Mallarmé would say.

It is here, however, where he will listen as well to the "élan vital" of nature, and interpret the cosmic silences. The poet tries to read the signs of a lost innocence in the lights and the colors of the sky. His poetry becomes the echo of whispers from space, of mysterious voices at the very origins of the world; his poetry is the expression of a desperate religiosity re-discovered, in a "disquieting identification with the cosmic essence of things," to quote his own words. In later years, Ungaretti would recall the war period: "The object would achieve the proportions of divine certainty." He struggled against the sense of alienation by remaining "pliant to the course of a serene universe," yielding to natural forces

as the "stone polished" by the stream. In the crystal-clear skies he breathed a sense of the infinite, he searched for a moment of harmony in which perhaps man's evil might be purged within a superior order. An ascending tension, an expression of the soul expanding, becomes the typical structure of this first poetry:

*Suddenly
high above the rubble the pure
wonder
of the infinite appears*

(Vanity)

In the anguishing peril of trench life, where "through living is death atoned," the poetic meditation becomes a constant effort to capture in each single instant a measure of the eternal.

Here in the trenches, the exciting theories of Bergson followed with such passion at the Collège de France become direct experience, as the young poet carries out a re-evaluation of time and its constant flow. In the constant implacable stream of life, so as not to drown in that which Bergson defines as "the torrential flow of things," Ungaretti resorts to the mechanism of natural defense which the philosopher discovers in man: that of casting upon the moving and changing reality an ideal "veil" with which to immobilize it. For Ungaretti this will be precisely the poetic miracle that envelopes reality in a semantic and psychological net. Time is transformed into space (Bergson's "spatialized time"), in which some fixed points of reference are established in an immutable concatenation. On the pattern of succeeding events, the poet represents the duration of time as series of superimposed moments. And in the crystal-clear waters of the Isonzo, in which Ungaretti the soldier has immersed himself to cleanse his "clothes soiled by war," he sees reflected all the "rivers" of his life, "the ages" marked by them. The unstoppable flow of existence is fixed in the illusion of the poetic image:

*This is my longing
in each of them
betrayed
Now that night has come
and my life seems to be
a corolla
of shadows*

(Rivers)

The "corolla of shadows" that closes this poem becomes the perfect metaphoric representation of the Bergsonian idea of time: the infinite continuum of the circle is broken and fixed in the petals of light and shadow that compose it. From that depth of the unconscious, from that deep "night," the poet draws the inspiration with which to condense in poetic language the luminous spaces of his life's images, in which he finds his own identity and historical conscience.

Hence the importance the theme of memory assumes in Ungaretti's poetry. Memory still within Bergsonian terms, that is, not as the nostalgic regression from present to past, but on the contrary, as progress from the past to the present. The most recessed memories recalled

form the substratum of the present perception, become the images that express the current poetic moment. By a process of concentration, the memory gathers in a single instant the infinite number of small events and condenses in one word the entire span of one's life:

*I recalled
the ages of my life
These are my rivers*

*These are
my rivers*

(Rivers)

The entire poetic phase of Allegria is built on a continuous dualism, and on the tension generated between contrasting elements. Underneath it all there is the temporal tension, while, as we have seen, the creative act fixes the illusory moment between the "before" and the "after:"

*Forsaken in this sinkhole
that has the weariness
of a circus
before or after the show*

(Rivers)

This is also a metaphoric expression of the very real experience of the moments of truce during the course of the war. Contrasting states of mind take poetic form in the game of opposition between calm and storm, day and night, darkness and light, scream and murmur, death and life, while the soul of the young poet ("a soul for slings and terrors," as he defines himself) struggles between mud and innocence in the horrors of war, beneath the limpid skies of the Dolomites. This moment of conflict extends to include the vaster and more decisive encounter between two opposite worlds. In fact, both Africa and Europe lay claim to this first formative experience of the young Ungaretti.

When Ungaretti left his native city of Alexandria in Egypt, he left behind the vastness of the African deserts in order to immerse himself for the first time in the history of his origins and his cultural roots. It was the moment of passage from the innocence of childhood to the mature awareness of himself and of life:

*This is the Nile
which saw me
born and grow
and burn with vague yearnings
upon its sweeping lands*

*This is the Seine
in whose murky waters
I steeped myself
and found myself*

(Rivers)

His childhood nights had been soothed by desert voices: the barking of wild dogs, the chants of the Bedouins. An experience that left a permanent mark on Ungaretti's soul and poetry. He breathed the "fierce eroticism" of that climate of desert sand and sea, as he himself tells us: "Everything is burning-hot, everything is annulled in a single yellow color where the horizon line between earth and sky disappears." His first knowledge was shaped by the illusion of mirages, created by the blinding desert light that obliterates everything, only to fill the void with new forms. Hence, his poetry made of voids and mirages. In his voyage toward Europe, the mirage will take the shape of Italy, the "Promised Land." Only by knowing his soul was shaped in the infinite freedom of African spaces, can we understand completely the constant yearning for the infinite that underlies the war poetry of *Allegria*, that need to find once more the vast expansion of the desert in the Alpine skies. In a Bergsonian way, then, his perception of the new world he discovered was conditioned by his memory of Africa. All the poems in *Allegria* issue from the subtle interweaving of two worlds, two landscapes, two experiences, of which one underpins and illuminates the other:

*Heaven's blush
awakens an oasis
in the nomad of love*

(Sunset)

* * *

Following the contemplative state beyond space and time achieved in *Allegria*, Ungaretti's poetic expression discovers a new rapport with human experience in the investigation of the "seasons" of time. In *A Sense of Time*, the collection of poems written between 1919 and 1935, Africa becomes even more distant:

*I saw
my city vanish
leaving
briefly
in the dusky air
of lights a crescent
there suspended*

(Silence)

For Ungaretti his world had now become identified with France, where he married, and with Italy, where he took up residence in Rome in 1920. That sense of time without limitation, still indestructible, implied by in transient pyramids, by a millenary civilization, was now transformed in a historic time, marked by the signs of different civilizations superimposed over the centuries; this was a new expression of the Bergsonian flow and change which man vainly tries to oppose by raising the fragile dams of his monuments ("He defies decay by raising tombs").

The constant change of the Mediterranean seasons is superimposed on the unbroken landscape of the African perspective. For the first time the poet bears witness to the transition from the blooms of spring to the ice and snows of winter. The natural seasons, a parallel of the human ones, transform time in a closed parabola, that brings the inevitable

wearing away of all things ("il consumarsi senza fine di tutto"). An awareness, then, of the destructive forces of nature, hence of death as the natural consequence of a cycle. Beauty is no longer contemplated for beauty's sake, but is associated with time and its own decline. A shadow passes over the colors of human existence, a sense of apprehension makes the joys of love feel a slight shiver.

A Sense of Time begins precisely from the awareness of the impossibility to attain the absolute. The negation of the present, the impossibility to stop it and to expand it in time, leads the poet to reclaim it by allowing it to rejoin the Bergsonian flow, and reconnecting it to the past. What had been expressed only fleetingly in *Allegría* becomes the fundamental approach in this second phase of his poetic experience. If human temporality unfolds in one instant which leads to the next and yet another, endlessly, then past, present, and future are all three already "written" on the spatial, horizontal plane of history, and each new moment of cognition is connected to the memory of the preceding experience. To know, then, means to remember, that is to recognize, through memory, the essence of reality; which is the mythic aspect of knowledge. Ungaretti himself vividly explains how in the poetic creation past and "perception" are superimposed in the instant in which the intuition of the present moment takes shape: ". . . a few words dropped in silence like lightning in the night, a quick cluster of images was enough to evoke in me the landscape suddenly surging to join the many others in my memory." We could not see ("perceive") and understand if we had not already within us the idea of that reality, that is, the recollection of it. A neo-idealistic and Platonic position which shaped his philosophical outlook, as Ungaretti himself confesses. Memory allows the surfacing of "recollections which await in the deepest part of our subconscious," it materializes into reality the objects recalled "from the depths of space or from the mists of time. "But if it were merely a plunge in the subjective time of memory, a purely personal vision of things would result. Hence the need to return to the primordial, mythical memory. Poetry will speak then at the same time a subjective and a universal language.

This meditation on the theme of memory compels Ungaretti to bring his poetic form back into the traditional mainstream, "the millenary history of the industrious and dramatic people to which we belong." As the critic Carlo Bo puts it, Ungaretti's poetic parabola became a "progress toward the past."

The same love for words, that desire to study and extract all their potential that had made him create the "poetics of signifiers" in which the word vibrated in its naked isolation, now brings the poet to immerse himself in the complexities of D'Annunzio's syntax and to enrich the word in baroque amphibolism, familiarizing himself with its technical difficulties by enthusiastically translating Blake, Góngora, and the sonnets of Shakespeare. The words are no longer "dropped in silence like lightning in the night," but are rather fused in a new rhythmic arrangement. Nonetheless, if blank spaces between words have now disappeared, the poetic intensity is still brought out by the silence between phrases, by the intensification of the syllables, by the sudden analogical associations.

It should be made clear at this point that Ungaretti's reference to the past does not mean at all a slavish return to the mainstream of tradition through imitation of the classics. Petrarch and Leopardi are examined as the original creators of the Italian poetic language. Ungaretti restores the poetic word within its history in order to capture all the echoes of meaning with which it has been enriched by literary tradition. In this process Ungaretti discovers and clarifies the difficulties that the modern poet encounters in trying to express

the voice of his own time. His task is that of overcoming the temporary meanings of the word, linked to a particular historical period, and of capturing it in its emblematic and perennial meanings, its most universal essence. Thus, Ungaretti goes back in history to find and extract "gli emblemi" which give meaning to our earthly existence: the "eternal emblems, names, pure evocations" of Ofelia D' Alba.

Once again, then, we find the poet in the footsteps of Plato, searching for the archetype, for the primordial innocent ideal moment before it is corrupted by history:

*How sweet the world
Must have been before man*

(Prayer)

The word becomes the sign of the absolute, "L' absolu dans les signes" of Mallarmé. For Ungaretti, language becomes man's final salvation, the only level in which one can fight against the chaos and give back an order to the universe: "Poetry's greatest aspiration is to achieve through words the miracle of a world reborn to its original innocence." Ungaretti's poetry becomes a hymn to Bergsonian freedom and creativity with which the French philosopher had launched a re-examination of time in order to break the shackles imposed on man by historical determinism. In *A Sense of Time* the poetic miracle of the constant transition from memory to innocence, from a sense of time to creative freedom, is achieved.

* * *

From his very first poems, a metaphysical tension is clearly evident in the Ungarettian inspiration, as the poet tries to achieve a communion between his individual soul and the universal one. We have seen how this process is accomplished in *Allegria* in his desire to fuse with nature, which recalls Emerson: "If man would be alone, let him look at the stars." To which Ungaretti's verses seem to be a counterpoint:

*And terrified
the creature
stares
and welcome
dewdrops of stars*

(Reawakenings)

Like Emerson, Ungaretti seems to be "standing on the bare ground, (his) head bathed by the blithe air and uplifted into infinite space. "According to Emerson, this immersion in nature is the first step toward a union with God: "The first step to take is to get in touch with nature. . . so as to feel in harmony with it . . . in the woods we return to reason and faith." So also the young Ungaretti aspired to discover himself "a pliant part of the universe," while he felt rising within him questions about God. His youthful poems already contained the first signs of a religious crisis that will come to a head in the Hymns of *A Sense of Time*. Then, they were only sporadic outcries that fell back into the void:

*But my shout
strike
like lightning*

*the heaven's
muted bell*

*They plunge back
down in fright*

(Solitude)

It is only after reading Pascal and coming in contact with Christian theologians that this vague pantheism will lead the poet, by now a mature man, to a debate about God in which the mystic impulse is subjected to the rigors of the intellect. The hymn "Pity" is one of the most intense expressions of the passionate temperament of the poet who rebels against all limitations. There is a biblical eloquence in the rhythmic alternating of questions, followed by pauses of silence of a man "tired of [his] voiceless screams." Pauses that seem to emphasize the silence of God as well. And the poet struggles against the void filling it with the baroque richness of the word. Man in his despair "is alone with himself," but his poetry acquires a choral value of all of humanity which suffers and struggles in the absence of God. And if the poet pities humanity, he also knows that materialism and pride have blinded the spirit of mankind and drawn it away from God. This poetic moment of Ungaretti confirms the definition that Yeats gives of poetry: "the social gesture of a man alone."

* * *

The year 1936 marks yet another dramatic change in the life of Ungaretti: he moved to Brazil where he had been offered the Chair in Italian Literature at the University of San Paolo. After *A Sense of Time*, and just as his poetry was moving toward a calm maturity, the brutal intrusion of "history" in the "myth" occurred, causing a lacerating break in his life and in his poetry. His voyage toward *La Terra promessa*, the poem begun in 1932, is interrupted by the experience of Grief, marked by a series of tragic events beginning with the death of his nine-year-old son in Brazil. At this point, his poetic word is no longer able to express itself in "pure evocation;" it is petrified in "a rock of screams:"

*I have lost everything of my childhood
And never again will I be able
To lose myself in a scream.*

(I Have Lost Everything)

Thus opens *Grief*, which includes the poems written between 1937 and 1944. The poet moves from "death meditated" in *A Sense of Time* to death suffered, and isn't even able to rise to the paradoxical "allegria" experienced among the "shipwrecks" of his youthful years.

Nature with a capital N enters Ungaretti's poetry as the new protagonist. In point of fact, the "metaphysical" character of his poetry in *Allegria* had deprived its ambients of any "physicality." Nature had then become an abstract opportunity for a state of pure meditation. Equally allusive was Nature in *A Sense of Time*, where it was rich with literary echoes but never descriptive. Not so in *Grief*. Here Nature becomes a living "physical" force, a personified one, the one that "shattered" his "aerial child." No longer is it the reassuring nature of *Allegria*, with which to feel as one. Instead, Ungaretti discovers the primeval violence at its origins. Predominant now is the daunting Brazilian landscape: virgin immense

Nature; theatre of the futile human struggle between Reason and Chaos in which man's fragility is destined to succumb. Once again the Ungarettian word is unleashed in all its baroque fury to depict a universe that has lost its prerogative to harmony, and has been revealed instead as the origin itself of those primitive destructive forces that have brought about the chaos. The baroque becomes the expression of the Brazilian delirium, a sign of chaotic saturation and of "horror vacui" at one and the same time. A treacherous jungle that has opened the abyss of death beneath the "light dancing feet" of his child.

In an interesting paper on the diversités of lands and peoples, the French historian Michelet states: "Toutes les patries sont chacune pour les autres, par leurs diversités, un enseignement, une 'éducation,' un moyen de se dépasser, quelque chose que nous ne sommes pas, mais que nous aurions intérêt à être en plus de ce que nous sommes." In spite of the tragedy suffered, Ungaretti's humanistic nature succeeded in turning his stay in South America into precisely that source of teaching and spiritual enrichment expressed by Michelet. Many years later, Ungaretti himself would explain how his "encounter" with Brazil had been "very important," so much so that he claimed to have four motherlands: "Egypt, because that's where I learned the secret of desert and light, because it's where the only valid images are those created by the blinding glare of the sun; Italy, because I am from Lucca, of old Tuscan stock; France, because I was shaped in France together with all those who have been the protagonists of today's European poetry and art; finally Brazil, because it's the one country where the clash between nature and reason, as Leopardi says, or between memory and innocence, as I dare to say, seemed most evident to me." Every country, then, represents an enrichment of the soul and the spirit, every country a poetic experience. Each country, however, reconfirms the ironic paradox of discovering himself ever more "expatriate": "and I always leave a stranger" (Wanderer).

In 1942, for the second time, Ungaretti faced the tragedy of war as he made his lonely return to Italy and to an occupied Rome. His private sorrow for the death of his son, and then of his brother, became now a collective and historic sorrow. Having suffered the loss of loved ones, he was now witnessing the collapse of the symbols of civilization. Quite compelling is the passage from the volcanic impetuosity of the Brazilian landscape to the tame beauty of the polished stones of Rome, stones imbued with history and art which now are thrown nonetheless into confusion by man's barbarity, deaf to the lessons of a millenary tradition of beauty. Now that history presses inexorably, the refuge offered by myth is useless. Pain remains the only stimulus for knowledge and for poetic inspiration. The "fateful" Tiber, symbol of the past and present of Rome, is added to the "rivers" of Allegria, but "the night" the darkness of life, spreads at this point until it embraces the darkness of human history.

The consideration of evil induces the poet to take up once more the religious conflicts broached in *A Sense of Time*, but now the dialogue with God results in the rediscovered comfort of faith, whose most intense expression is "You Too Are My River." Ungaretti is re-proposing a Christian humanism. Human dignity, according to the poet, can be redeemed only through the mystery of God incarnate. In the end, poetry once more helps to free him from his sorrow.

* * *

The themes most cherished by Ungaretti, the very essence of his life and of his poetry found

new forms in the unfinished poem *The Promised Land*, an allegory of the life of the poet and of human existence in general; a pilgrimage towards a promised land which will turn into a land of ruins.

Written over a period of twenty years (1932-1950), it bears witness to the poet's reached maturity. The end of "*Vita d'un uomo*," the long journey through desert, sea, war, Brazilian jungle, and, naturally, his writings.

The different facets that the pilgrim assumed through the stages of his journey are here personified in the characters of Aeneas, Palinuro, and Dido. The Virgilian hero is the young, exuberant wanderer in search of the Italic land, the place of enchanting beauty promised by the gods. He is the poet himself in his youth, sailing toward his ancestral mythical land, and all his mirages. A voyage of the mind as well, undertaken through Aeneas' wise coxswain, Palinuro, tenaciously focused on the stars in order to reach a place of harmony and peace, the land of the mythical word. Palinuro gives voice to the poetic experience, to the experience of a mind which lives constantly in a precarious balance between dream and reality, between illusion and action, until, falling prey to sleep, he will find his death and be transformed into a rock. His figure of a wise old man counters the naive youthfulness of Aeneas. It is he who testifies how beauty is linked to human history, to earthly images and, therefore, how beauty is "only illusively eternal." Nevertheless, he does not stop dreaming, and Aeneas surrenders to his spell, the spell of imagination, of the ability to keep the dream alive.

Aeneas is youth, naïveté, beauty, and he finds himself between Dido and Palinuro, experiencing the charm of both: that of the spirit and that of the flesh. Dido is in fact the symbol of carnal passion. Her splendor already in decline, she represents the "autumn" of life, contemplating in Aeneas the last thrills of fleeting youth and beauty before the inevitable parting and death. The departure of Aeneas inspires in her the poetry of memory. The theme of memory is thus developed as a vital element which tries to arrest corruption, to freeze immortal beauty. And in the solitude of her abandonment, memory becomes the illusion of safety from shipwreck.

Once more memory becomes the medium. But, warns the poet, if the hero Aeneas should reach the Promised Land "the ghosts of his preceding experience would rise up in his memory to bear witness of how the present one would end, and so on with all the rest, until man, at the end of times, will be allowed to know the real Promised Land." To reach the "promised land" means, in actual fact, to cross the desert which now becomes "the desert of time" which has corrupted everything, leaving just a void. A pilgrimage among the ruins, the ruins of Carthage. The "promised land" takes on more and more the appearance of a "lost paradise" which comes not after the desert, but before it:

*We cross the desert with remnants
Of some former sign in mind,
Of the Promised Land
No one living knows more.*

(Last Cantos for the Promised Land)

* * *

The poet's shout of "Grief" is continued in *A Cry and Landscapes*, which collects poems

from 1939 to 1952, and it appears as an appendix to the preceding collection. Still dominant, in fact, is the Brazilian landscape and it is centered around the shout of pain of the dying Antonietto: "*You cried out: I can't breathe.*"

It is significant how the "shout" becomes the symbol of this final moment of Ungaretti's poetic parabola. The "shout," as the French critic G. Picon has so aptly observed, becomes for Ungaretti the very definition of poetry: "Elle est cri, cri naissant, cri poussé, echo du cri, dialectique, organisation du cri. Cri: c'est la définition même de la poésie, selon le poète (un unanime cri)."

Already in *Allegria* his first poems were often bordering between the word and the shout, as the young poet tried to establish his own existence, to give voice to his own desperation. The shout of the poetic word reaches out as the only consolation until, in the end, finding itself powerless in the face of the tragedy of human history, it becomes petrified in the poet's throat:

*Life stuck in my throat
Is no more to me
Than a rock of screams*

(I Have Lost Everything)

While the poet is crushed by the weight of his experience as a man, his "poetic shout" undergoes throughout his work a gradual reduction of its semantic field to the very threshold of silence. The voyage continues, nevertheless, toward other existential and poetic experiences, toward "ever more metaphysical deserts," toward the final poems - by now brief flashes among long silences - before dying out forever in the "final silence."

In his last years Ungaretti was trying to forget his loneliness in constant travels. The *Old Man's Notebook* (1952-1960) is the diary of anguish for the waning of life, as the awareness of the transiency and vanity of it all deepened. Still, the cruelty of times now gone was countered with the last throbs of an indomitable heart, unwilling to renounce life. Forlorn echoes of distant youthful passions can be seen reflected in the platonic exchange of "elective affinities" with the young poet Bruna Bianco. "Dialogue" is a song; for two voices in which her vibrant freshness acts as a counterpoint to the weary tone of his voice, for whom happiness can now be only contemplated beyond mortal boundaries.

Ungaretti's poetry covers the most tragic period of our century including the experience of the two World Wars. And yet his song has been able to filter the tragedy through the lightness of the heavens, and in it the soul breathes a cosmic breath. His style, absolutely unique and personal, has become the general sign of an epoch.

Upon the death of the poet in 1970, Giacinto Spagnoletti declared that "an epoch that had believed in poetry as a necessity of life" had come to a close. And as Gianna Manzini has so aptly pointed out, Ungaretti's poetry "adds to life. . . that which is missing, and of which we are unconsciously thirsty."

It could as well add much to the life of today's youth, lost as it is in a hallucinating present, devoid of memory.

BIBLIOGRAFIA

UNGARETTI

- *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Mondadori, 2005, I Meridiani Collezione.
- *Vita d'un uomo. Saggi e Interventi*, Mondadori, 1974
- *A Major Selection of the Poetry of Giuseppe Ungaretti. A bilingual edition translated by Diego Bastianutti*. Toronto: Exile Editions, 1997

“Ungaretti: The Man and the Poet” by Giusy C. Oddo was published as “Afterword” in the book *A Major Selection of the Poetry of Giuseppe Ungaretti. A bilingual edition translated by Diego Bastianutti*. Toronto: Exile Editions, 1997, and is reproduced in “Bibliosophia” with kind authorization.

September 1st, 2010