

**UN PERCORSO UNGARETTIANO DI «FANTASIA ESPERITA»:
«LE PUGLIE» ATTRAVERSO LE ICONE DELL'«ACQUA»,
DELLA «LUCE», DEL «DESERTO», DELLA «PIETRA» E LORO
VARIAZIONI COMPOSITIVE SUL/DAL TEMA**

0. Il nomade-girovagare: a mo' d'introduzione

Le pagine di viaggio di Ungaretti oltrepassano la soglia della mera occasione; sono testi motivati dalle indigenze di una effimera situazione economica, dall'esigenza di un effettivo bisogno di : «[gagner] le pain du jour après»¹, come documentano alcune significative lettere scritte dal poeta all'amico Paulhan, ma non sono da ritenersi scrittura occasionale, da racchiudere in un indefinibile genere letterario, per altro «instabile» – secondo la felice espressione del De Caprio –². Il viaggio in Ungaretti, sconfinando il dato reale, costituisce di per sé un aspetto peculiare del suo nomadismo, che è «categoria astratta», dimensione della mente, condizione della poesia. In effetti, il nomadismo di Ungaretti è fondamentalmente una *conditio* umana, suffragata dalla 'Vita d'un uomo', lungo il cui arco si snoda la trasposizione in scrittura poetica, insomma egli intende – e il suo tentativo è convenientemente riuscito!– esprimere e trasfondere nell'opera il senso di *una* vita e, nel contempo, *della* vita. La sua è una «biografia trascendentale», secondo la calzante definizione di Giachery³.

¹In questi termini Ungaretti si esprime in una lettera del 1933 a Paulhan — «Et ma vie au point de vue matériel, est encore une vie au jour le jour. Il faut que chaque matin je cherche comment je gagnerai le pain du jour après», *Correspondance Jean Paulhan – Giuseppe Ungaretti, 1921-1968*, a cura di J.PAULHAN-L.REBAY-J.-CH. VEGLIANTE, *Cahiers Jean Paulhan*, n. 5, Paris, 1989, p. 240 — .

² V. DE CAPRIO, *Un genere letterario instabile. Sulla relazione del viaggio al Capo Nord (1799) di Giuseppe Acerbi*, Roma, Archivio Izzi, 1996, considerevole per le osservazioni di carattere teorico anche al di là del caso del singolo autore; risulta stimolante: M. FARNETTI, *Reportages. Letteratura di viaggio nel Novecento italiano*, Milano, Guerini e Associati, 1994, in particolare le pp. 11-26.

³ E. GIACHERY, *Preludio: l'opera-vita e Ungaretti*, in ID.- NOEMI, *Ungaretti «verticale»*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 23.

Nomade e girovago, Ungaretti poeta e prosatore, è instancabilmente in fuga verso una meta e una patria a lui sempre ignote: questo sembra essere l'unico scopo della ricerca del viaggiatore. Significativa, in tal senso, una lettera, presumibilmente del novembre 1914, indirizzata a Prezzolini, in cui si legge:

Le dico: «Sono uno smarrito». A che gente appartengo, di dove sono? Sono senza posto nel mondo, senza prossimo. Mi chino verso qualcuno, e mi faccio male. E come fare a vivere e continuamente rinchiudersi come una tomba? Alessandria d'Egitto, Parigi, Milano, tre tappe, ventisei anni, e il cantuccio di terra per il mio riposo non me lo posso trovare [...]. È questa la mia sorte? [...] Sono un estraneo. Dappertutto ⁴.

Consapevolezza di estraneità in qualunque luogo ci si trovi e ricerca di una casa e di una patria sollecitano a viaggiare un uomo conscio di dover vivere anche nel suo stesso «rinchiudersi come una tomba». Ben presto, il viaggiatore-poeta Ungaretti comprenderà che necessita discendere nella tomba al fine di vivere, «e non sembra azzardato ipotizzare che questa discesa verso il basso sia il dato primario e fondante di un viaggio che attraversa tutte le zone della sua vita, come della sua poesia e della sua prosa». ⁵ Il girovago non ha meta; la sua meta «è partire», come il poeta stesso scrive in *Lucca* ⁶. In tale direzione, sembra più calzante il titolo *Viaggio* ⁷, dato da Ungaretti alla redazione in prosa della poesia nell'edizione Vallecchi dell'*Allegrìa di Naufragi* del 1919. Dunque, pellegrino, in viaggio perenne e senza meta è la condizione del girovago, destinato ad errare alla ricerca spasmodica di un paese irraggiungibile che non esiste e non è mai esistito in nessun

⁴ G. UNGARETTI, *Lettere a Giuseppe Prezzolini 1911-1969*, a cura di M. A. TERZOLI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000, pp. 24-29.

⁵ G. SAVOCA, *Ungaretti «girovago» tra deserto e terra promessa*, in **La parola 'quotidiana' Itinerari di confine tra letteratura e giornalismo*, a cura di F. GIOVIALE, Firenze, Olschki, 2004, pp. 175-76.

⁶ Cfr. *Lucca, L'Allegrìa*, in G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di L. PICCIONI, Milano, A. Mondadori «I Meridiani», 2005¹⁹, p. 95: «In queste mura non ci si sta che di passaggio./Qui la meta è partire». Ungaretti rinviene, ma risulta essere una fugace parentesi, la propria condizione di esule nella sorte della «sua» gente e nelle proprie origini: è anche questo — come nei *Fiumi* — un caduco «riconoscimento»: «Conosco ormai il mio destino, e la mia origine», *ibidem*.

⁷ Cfr. l'indicazione in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, op. cit., p. 654 e il titolo della versione francese *Voyage*, in *Dernier Jours*, *ivi*, p. 338.

luogo specificamente fisico⁸. In effetti, il motivo del viaggio, così come si delinea in *Girovago*, risulta una delle costanti ungarettiane; anzi, è *topos* di tutta l'opera, dal *Porto Sepolto* sino alle ultime poesie. Sono, insomma, le tappe di un nomadismo che, attraverso le figure poetiche, quali, appunto, il viaggio, l'esule, lo «sradicato», il nomade, serratamente originate dalla tangibile condizione esistenziale del poeta e del suo modo di porsi con la realtà, «si è trasformato nell'emblema stesso della *quête* ungarettiana, del tentativo, da parte dell'individuo senza patria, lingua e tradizioni, di colmare una perdita e contrastare un'assenza»⁹.

Indubbiamente le prose di viaggio si dispongono nell'ordine semantico-concettuale del *Girovago*, come si evince anche dal carteggio con Paulhan, ove figura *Giramondo* quale titolo che Ungaretti avrebbe desiderato dare alla raccolta delle sue prose di viaggio – e tra le carte ungarettiane, risulta un dossier di *Manoscritti giramondo* –. Altro significativo, quanto calzante titolo, di cui rivestono un ruolo fondamentale «i fantasmi della mente», che alimentano tutte le prose ungarettiane di viaggio, sarebbe stato *Jours de fantômes*, una scelta dei suoi *reportages* da pubblicare in edizione francese, rilevabile da una lettera a Paulhan del 1947¹⁰. Emblematico per comprendere quanto fosse fondamentale in Ungaretti viaggiatore la dimensione fantasmatica e onirica, mirante a trasfigurare i meri dati del reale in «fantasmi della mente». Invero, tutte le prose dell'Ungaretti viaggiatore sono popolate da «apparenze, fantasmi», reinventate da uno stato di sogno, ma sorrette da una solida cultura e dalla memoria libresca, in un sottile e, nel contempo, felice amalgama di prosa-poesia. D'altro canto, Ungaretti stesso in un articolo risalente al 1926 asseriva che «nella prosa, giratela

⁸ *Girovago*, in op. cit., p. 85.

⁹ P. MONTEFOSCHI, *Prosa di un nomade*, in G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, a cura di EAD., Milano, A. Mondadori «I Meridiani», 2000, pp. XIX – XX. Per la condizione dell'esilio sia consentito rinviare a G. DE MARCO, *Un «figlio d'emigranti»: G. Ungaretti*, in ID., *Mitografia dell'esule. Da Dante al Novecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1996, pp. 66-78; molto stimolante, in tale prospettiva, anche il saggio di L. MARTELLINI, *Ungaretti e l'immagine di Ulisse*, in ID., *Nel labirinto delle scritture*, Roma, Salerno, 1996, pp. 97-112.

¹⁰ Cfr. *Correspondance Jean Paulhan-Giuseppe Ungaretti 1921-1968*, op. cit., pp. 375 e 383 n.

a piacere, sta appollaiato il verso»¹¹. *Fictio* e *inventio* si intersecano convenientemente nella poetica del viaggiatore Ungaretti; poetica che, simile a quella di Leopardi, viene a fondersi su «attimi fuggenti» del suo «sentimento». Non a caso, nella *Nota* premessa a *Il povero nella città*, Ungaretti dichiara consapevolmente che paesaggi, persone, epoche descritti nel corso dei suoi viaggi sono visti «a lume di fantasia», quindi «di proposito sottratti ad ogni precisa informazione obiettiva»¹².

Viaggio infinito e incessante è stata la 'vita di un uomo' inquieto, dal nome Ungaretti, ininterrottamente proteso alla ricerca di un luogo in cui poter rintracciare i segni della propria identità; la «parte di terra» e il «clima», cui si fa riferimento in *Girovago*, circoscrivono la geografia entro cui si realizza il viaggio ungarettiano, in assenza di meta, attraverso luoghi oltremodo indeterminati per essere unicamente fisici, per avere un puntuale raffronto biografico. Insomma, il «paese innocente» agognato non corrisponderà mai ad un preciso luogo geografico o al riconoscimento di una determinata patria, poiché il poeta-viaggiatore, in occasione di una conferenza brasiliana del 1968, dichiara:

[...]

Ho avuto in sorte di dovere appartenere a più Patrie, e non è sorte che sia con agevolezza sopportabile. Sono sempre in esilio da terre molto amate [...].

L'Egitto è la mia Patria natia.

Alla Francia devo i primi contatti con l'arte d'oggi [...]. È la mia Patria formativa.

L'Italia è la mia naturale Patria poiché sono di vecchio sangue italiano, anzi lucchese.

Nel 1936 partii per il Brasile e vi rimasi fino al 1942. Sei anni non sono un periodo lungo del tempo; ma quali anni furono quelli per me, [...]. Vi conobbi in un modo nuovissimo il rapporto fra memoria e innocenza che la mia poesia ha sempre avuto per mira di conciliare. Vi ho conosciuto il dolore maggiore che possa straziare un uomo nei suoi affetti familiari [...]. Il Brasile è la mia Patria umana¹³.

¹¹ G. UNGARETTI, *Barbe finte*, in ID., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. DIACONO e L. REBAY, Milano, A. Mondadori «I Meridiani», 2001⁷, p. 119. Per la «funzione di cerniera» delle prose nella storia della poesia di Ungaretti, si rinvia alla impareggiabile esplorazione di C. OSSOLA, *Un indice, un incubo*, in ID., *Figurato e rimosso. Icone e interni del testo*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 213-79; cfr. sempre dello stesso: *Giuseppe Ungaretti, Nuova edizione riveduta e ampliata*, Milano, Mursia, 1982² [la prima edizione risale al 1975], pp. 23-51 e 337-62.

¹² G. UNGARETTI, *Nota a Il povero nella città*, in ID., *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, op. cit., p. 1148.

¹³ *Brasile*, in G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, op. cit., pp. 453-54.

Dunque, Ungaretti considera il Brasile come sua «Patria umana», motivato in ciò dal fatto che lì egli ha avuto l'occasione di scoprire una natura incontaminata, innocente, terrificante e, nel contempo, rasa di portenti, innanzi al cui spettacolo l'uomo è posto con la sua caducità. Insomma, l'esperienza brasiliana ha impresso in Ungaretti il suggello della «misura dell'uomo», della sua dignità e della sua labilità:

[...]

Ecco perché amo anche il Brasile come una mia Patria: perché nella sua terra è sepolta la parte più pura di me; [...]. Ecco perché chiamo il Brasile la mia Patria umana: Mi ha dato, per l'esperienza che vi ho potuto fare, la misura dell'uomo: smisurata di dignità, di potenza, e insieme d'un essere che è nulla.

[...] ¹⁴

È ineluttabile che la staticità risulta una delle congiunture profonde di quella che si suole definire la poetica del viaggiatore Ungaretti, «e forse della sua poetica *tout court*» ¹⁵.

1. «Il sole belva», «il fulgore d'uno scheletro nell'infinito»: *Il Tavoliere*

Publicati originariamente sulla «Gazzetta del Popolo» dal febbraio al settembre 1934, di poi confluiti nel volume *Il Deserto e dopo* (1961), degli otto racconti del viaggio nelle Puglie di Ungaretti non è agevole stabilire con precisione la data effettiva in cui quel viaggio si svolse, come, tra l'altro, l'autore stesso avverte nella nota di lettura, premessa alla raccolta definitiva delle sue prose:

Le pagine qui raccolte vanno, nelle sei prime parti, dal 1931 al 1934. Uscirono allora sulla «Gazzetta del Popolo» di Torino. La data che ciascun capitolo reca in testa, è quella di pubblicazione sul giornale, ma sono pagine elaborate su appunti, presi durante il viaggio, di uno e, a volte, di due mesi prima ¹⁶.

¹⁴ *Ivi*, p. 456.

¹⁵ G. SAVOCA, *Ungaretti «girovago» tra deserto e terra promessa*, in **La parola 'quotidiana'. Itinerari di confine tra letteratura e giornalismo*, op. cit., p. 180.

¹⁶ G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, op. cit., p. 1145.

Comunque, al di là dei dati cronologici¹⁷, agli occhi del poeta-viaggiatore, l'arido Tavoliere, con il risveglio dei «fantasmi della mente» nella luminosità di una soltanto immaginata giornata estiva – la prosa reca la data *20 Febbraio 1934* –, fanno riaffiorare i ricordi della sua terra «africana», arsa da un «sole, creatore di solitudine», con il tipico binomio deserto-acqua:

Non saprei dirvi dove potreste trovare una cosa più sorprendente e commovente, e augurale, delle tante fontane che s'incontrano oggi fra le palme, arrivando a Foggia. Foggia e le sue fontane! Non è quasi come dire un Sahara diventato Tivoli?
[...]¹⁸

Chiaro qui il riferimento alle fontane della Villa d'Este, meta – come è noto – di consuete passeggiate laziali da parte di Ungaretti, il quale nel commentare i versi di *Alla noia*, annota: «Il paesaggio dev'essere ancora quello di Tivoli, dove andavamo spesso a passare la domenica»¹⁹. Il trinomio *deserto-acqua-luce* designa esemplarmente tutti i paesaggi che Ungaretti visita e a livello chimerico e a livello geografico-spaziale-topico. Difatti, l'acqua del Tavoliere assume alla vista del viaggiatore stupito «un valore di miracolo» ed essa viene a tessere una sorta di artificio giubilante con la luce del sole:

L'amante del sole, l'hanno chiamata i poeti. Egli, il sole, la copre di gioie, come s'è visto. Non solo, e subito mi viene incontro l'altro suo simbolo: il fulgore d'uno scheletro, nell'infinito. Quale merito ci sarebbe altrimenti ad addomesticarlo? Sarà perché sono mezzo Africano, e perché le immagini rimaste impresse da ragazzo sono sempre le più vive, non so immaginarlo se non furente e trionfante su qualche cosa d'annullato [...]. Voglio dire che anche qui ha regno il sole autentico, il sole belva [...]. Penso con nostalgia che dev'essere uno spettacolo inaudito qui vederlo d'estate, quand'è la sua ora, e va, nel colmo della forza, tramutando il sasso nel guizzare di lacerti.

Non c'è un rigagnolo, non c'è un albero. La pianura s'apre come un mare.

¹⁷ Per quanto concerne la vicenda cronologico-redazionale, nonché filologico-variantistica, si rinvia all'accurato e puntuale apparato critico allestito da P. MONTEFOSCHI, *Note e notizie sui testi*, in G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, op. cit., pp. 1291-1329, relativamente alle *Puglie*.

¹⁸ *Il Tavoliere. Fontane, Foggia, il 20 Febbraio 1934*, in G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, op. cit., p. 289: da tale edizione si citeranno i testi con la sola indicazione di pagina nel testo.

¹⁹ G. UNGARETTI, *Note, ID., Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, op. cit., p. 536.

Vorrei qui vederlo nel suo sfogo immenso, ondeggiare coll'alito tormentoso del favonio sopra il grano impazzito.

È il mio sole, creatore di solitudine; e, in essa, i belati che di questi mesi vagano, ne rendono troppo serale l'infinito; incrinato appena dalla strada che porta al mare. (p. 290)

Le coppie figurali del «fulgore» del sole, del «sole autentico, il sole belva», dello «scheletro» richiamano l'incipit de *La risata dello dginn Rull*, dove compare «il sole» che «cade a piombo» insieme all'immagine dell'«ora cieca», l'idea del nulla. Inoltre, una sorta di icona-incubo viene riprospettata in un brano degli *Ultimi cori per la Terra Promessa*:

Poi mostrerà il beduino,
Dalla sabbia scoprendolo
Frugando col bastone,
Un ossame bianchissimo²⁰.

Similmente, l'emblema ossessivo dello scheletro si era già incontrato in un'altra prosa di viaggio, titolata *La rosa di Pesto*, nella quale si legge:

[...] Saliamo una larga fascia d'antico selciato. Questo pezzo di antica via, inutile nel deserto d'oggi, fa impressione come uno scheletro in mezzo a una strada [...] ²¹.

È un simbolo, questo dello scheletro, davvero assillante e coatto che ricorre anche nel *Sentimento del tempo*:

[...]
È l'estate e nei secoli
Con i suoi occhi calcinanti
Va della terra spogliando lo scheletro²².

In proposito è stato sottilmente ipotizzato²³ – e il riscontro è quanto mai efficace! – come un testo di Sbarbaro abbia potuto incidere da fonte per la scrittura ungarettiana; difatti, in *VIII Quest'anno le agavi...*, il Ligure effigia la terra sotto il gravare della furia di luglio, che «si accanisce» e

²⁰ ID., *Ultimi cori per la Terra promessa*, 24, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, op. cit., p. 281.

²¹ ID., *La rosa di Pesto*, *Mezzogiorno*, in *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, op. cit., p. 157.

²² ID., *Di Luglio 1931*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, op. cit., p. 122.

²³ P. GUARAGNELLA, *Il viaggio del matto e del povero. Introduzione*, in ID., *Il matto e il povero. Temi e figure in Pirandello, Sbarbaro, Vittorini*, Bari, Dedalo, 2000, p. 24.

rende i monti «calcinati» e fa apparire un paese come «scarnito all'osso»:

[...]
Sulla vertebra nuda della strada, sui monti
calvi e calcinati luglio si accanisce. Scarnito
all'osso, il paese s'apre secca fauce sul mare;
[...]²⁴.

Immagini di morte e di rovine vengono a coincidere, nella pagina ungarettiana, con un infinito serale, in una evocazione leopardiana di mandre notturne che «muovono le ombre»:

E a notte, ancora solo le pecore saranno a muovere le ombre, amucchiate sotto i portici d'una masseria sperduta. (*Ibidem*)

Visitando Santa Maria Maggiore Sipontina, il poeta si chiede:

[...] Perché questa regione pietrosa non dovrebbe essere una madre d'architettura? È venuta su dal tormento della pietra: dalla pietra, vittoria della forma sopra un immemorabile caos. Prolifica d'ogni sorta di pietre; dura, macerata, terra della sete: ci vorrebbero forse altri eccitamenti per inventare una forma? [...] (p. 291)

Queste pietre di «immemorabile caos», ma 'guarite' nella immutabilità di una forma, nella pressoché archeologica e «desolata vecchiaia» di Santa Maria Sipontina, avevano già animato e caratterizzato le pagine di un'altra prosa di viaggio in Corsica di due anni precedenti a questa pugliese e di cui si ritiene utile qui riportare uno stralcio, non solo ai fini d'un mero riscontro intertestuale, quanto, soprattutto, per meglio comprendere la circolarità di una variazione compositiva sul /dal tema. Così, in uno scenario di cupa solitudine e raccapricciante abbandono, su di uno sfondo configurato da una natura caotica, le pietre erano state fissate dal *verbum* ungarettiano in termini simili a quelle pugliesi:

[...] Le pietre sono ora come del tutto libere dalle maledizioni ciclopiche e dalle alleanze con le sirene; si sono finalmente del tutto messe fuori del travaglio del caos,

²⁴C. SBARBARO, *VIII Quest'anno le agavi...*, in ID., *L'opera in versi e in prosa*, a cura di G. LAGORIO e V. SCHEIWILLER, Milano, Garzanti 1985, p. 285.

sono, per il vagabondo, entrate nella pace diletta. Sono tornate pietre, d'un verderame terroso come la patina d'un bronzo fresco di scavo [...]»²⁵.

Di poi, proseguendo la visita della chiesa di Santa Maria Maggiore Sipontina, Ungaretti viene attratto e stupito dalla visione, «in un cavo d'abside», degli «occhi sbarrati d'una statua di legno dipinta», trattasi di

[...] enormi occhi bizantini, dimentichi del tempo. Solo Picasso potrebbe dirci perché i Bizantini sono così vicini ai selvaggi. Ripensavo – cogli occhi fissi a quello sguardo insensato, laggiù... – allo Scima che per occhi mette all'idolo pezzetti di specchio. Sarà mai rappresentata meglio l'insensibilità d'una vista eterna davanti al passare? (p. 292)

Ecco ripresentarsi qui il rapporto tra 'effimero' ed 'eterno', la cui immagine Ungaretti aveva già utilizzato in due suoi scritti del 1926²⁶. L'esplicito riferimento a Picasso denota stimolare un collegamento con la modernità. La citazione si rivela qui tutt'altro che occasionale, se si pensa che già nel 1929, congiungendo in un'ottica interdisciplinare scrittura, musica, pittura, Ungaretti aveva individuato e, nel contempo, proiettato in Picasso e in Stravinski i propri «problemi di trasposizione della realtà in un dominio di sogno [...]; tentativi, per processo di analogie, d'infondere carattere metaforico alla sensazione»²⁷.

²⁵ G. UNGARETTI, *A veglia con Torquato Tasso, Vivario, l'11 Marzo 1932*, in ID., *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, op. cit., p. 137.

²⁶ «[...] Collo specchiolino cedutogli dal Cadense, il Bantù ha fatto gli occhi al suo idolo. È cosa che rimane impressa. Per noi, raffinati, l'occhio era una fossa, era una profondità, era la tenebra insondabile dell'originale e del fine. Per il Negro l'occhio è uno specchio, è il momento eterno [...].»: G. UNGARETTI, *Dall'estetica all'apocalisse o i denti di Zimbo [1926]*, in ID., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, op. cit., p. 126. Mentre in *Innocenza e memoria [1926]*, *ivi*, p. 134, si legge: «[...] Quel concentrarsi nell'attimo d'un oggetto non aveva misura. L'eternità annuolava l'attimo. L'oggetto s'alzava alle proporzioni d'una figura divina. Non conoscerò più tanta soggezione, né quella libertà ferma, ch'è la vera, d'uno specchio perenne. In quel frangente, ho capito perché il Negro fa gli occhi all'idolo con pezzetti di specchio». Sicuramente l'immagine è stata suggerita a Ungaretti dall'efficacia che l'arte negra ha influito sugli artisti del primo Novecento, in maniera peculiare sui cubisti, fra cui Picasso e Braque si distinsero per aver collezionato opere primitive.

²⁷ G. UNGARETTI, *Risposta all'anonimo [1929]*, in ID., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, op. cit., p. 204.

Scrittura, icona, dunque! In un saggio del 1933²⁸ proprio poesia e pittura saranno oggetto di comparazione, dalla cui analisi risalta il «vantaggio» trionfante della seconda arte. Nel mentre la parola «implica una riflessione, la sua creazione del mondo è di secondo grado», spetta alla pittura il merito di sollevarsi da «un punto anteriore all'esigenza stessa della formulazione verbale» e, simultaneamente, quello di procedere «oltre la parola»: per la ragione di essere «legata al visibile». Il suo segno è la «prima divinazione», è «predizione», è «presentimento», il linguaggio degli occhi essendo «primordiale». Ciò nondimeno, asserisce Ungaretti, la pittura «aspetta la parola»: che penetri, ampli ed elevi ad «inno» quel gesto «muto». Non a caso, la esemplare intersecazione poesia-pittura si attua per Ungaretti intorno alla luce²⁹. Insomma, anche nelle espressioni e generi dell'arte, quali architettura, scultura, immagini dipinte, Ungaretti scandaglia i propri 'fantasmi'.

Segue, nella descrizione di Santa Maria Maggiore, una sorta d'inventario di mutilazioni polverose degli arredi della chiesa di Siponto:

[...] In tali penombre, presso la statua di legno arrampicandosi negli angoli, appaiono apparecchi ortopedici, grucce a mucchi, e vestitucci di tulle polverosi, inverosimili sulla durezza e la freddezza della pietra. (pp. 292-93)

²⁸ ID., *Poesia e pittura [1933]*, *ivi*, pp. 270-71. È doveroso, al riguardo, rinviare a A. ZINGONE, *Poesia e pittura. Intorno a un progetto*, in *Nouveau cahier de route. Giuseppe Ungaretti. Inediti, aggiornamenti, prospettive*. Atti del Seminario Internazionale di Studi, Fondazione «La Sapienza – Giuseppe Ungaretti» Roma, 7-8 maggio 1997, a cura di EAD., Firenze, Passigli, 2000, pp. 107-28.

²⁹ Giova puntualizzare che, nell'opera in versi di Ungaretti, l'occorrenza del lessema *luce* figura quarantotto volte – cfr. G. SAVOCA, *Concordanze delle poesie di Giuseppe Ungaretti. Testo, concordanza, liste di frequenza, indici, Premessa* di M. PETRUCCIANI, Firenze, Olschki, 1993 –. Inoltre, Ungaretti, in occasione di alcune lezioni universitarie brasiliane, pone particolare attenzione sul fenomeno della *luce* in Dante e Petrarca, ma anche sui pittori, *in primis* spicca Vermeer, sul quale scrive, rivelando la peculiarità della luce come tramite di oltrepassamento: «Forse, cercando la luce, Vermeer trovava altro, forse la meraviglia sublime della sua pittura è nell'aver trovato altro»: G. UNGARETTI, *Jean Vermeer [1967]*, in ID., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, op. cit., p. 588. Cfr. A. ZINGONE, *Il deserto, l'occhio, la luce nera*, in EAD., *Deserto emblema. Studi per Ungaretti*, Roma-Caltanissetta, Sciascia, 1996.

Vero è che nelle pagine pugliesi rilevasi, tra gli altri, anche l'aspetto "divino" del viaggiare; proprio la chiesa di Siponto, con le sue volte architettoniche in cui «guerra e preghiera, azione e fede» si armonizzano mirabilmente in un fascio di luce, sembra onorare «la divinità nell'uomo». Così, Ungaretti, osservando alcuni quadretti di ex-voto, annota:

[...] Il dramma è nel mare e nella nave, è nei cavalli impennati e negli astanti, è nell'albero e nel fulmine; non è mai in chi si salva. Ci sia o meno la volontà, c'è sempre il miracolo, c'è sempre la fede che rasserena.*(ivi)*

Variante-costante d'un naufragio, dunque, in cui si ravvisa l' "allegria" del poeta, filtrata attraverso le icone di viaggio, sì da conferire al viaggio stesso un'atmosfera di pellegrinaggio, durante il cui *iter* Ungaretti sente, «dal Gargano a Caposele, il passo del pellegrino».

2.«Una felicità ritmica» e «una divina precisione»

Il viaggio di Ungaretti, sempre scortato dai «fantasmi della mente», prosegue attraverso le rovine monumentali fra le Paludi Sipontine, recentemente bonificate, il cui scenario è costituito da torri e selve di fichidindia. La seconda prosa pugliese è intitolata *La giovine maternità, Manfredonia, il 6 Marzo 1934*, nella prima parte della quale il poeta-viaggiatore incontra l'immagine degli «enormi occhi bizantini, dimentichi del tempo» e quella dell'«idolo» africano con «pezzetti di specchio» per gli occhi; motivi, questi ultimi, già incrociati nella tappa precedente de *Il Tavoliere*.

«Siponto non è più che un nome musicale» suona l'*incipit* di questo resoconto, che sembra preludere a una segnatura sulla musicalità; ma al di là del nome della «città scomparsa», oltre che del «suono d'oro» di un'antica moneta il cui fondo reca l'effigie di Diomede, eroe fondatore «d'una città in maremma», il poeta coglie l'occasione per instaurare una precipite comparazione tra Diomede – nella maniera in cui viene raffigurato da Omero – dalla «barba fiorita» ed Enea, il cui viaggio è peculiarmente confidenziale ad Ungaretti. Basti pensare, al riguardo, ai

due solenni testi ungarettiani dedicati a Didone e a Palinuro³⁰. Dunque, se Enea «spetta al Tirreno», Diomede risulta l'eroe per eccellenza dell'Adriatico, tanto che, nel corso della riviera, in numerose località ci si gloria di essere discendenti dal mitico eroe, la cui immagine – nota Ungaretti – è visibile in «un mucchio di monete nelle vetrine» dei musei, sulle quali è rappresentata la figura dell'eroe arpano in compagnia della «ragazza con la corona di spighe, e l'uomo che rovescia un leone». Di poi, non sono assenti nella 'celebrazione' ungarettiana de *La giovane maternità* passaggi di un'arte dello sguardo; indicativo, in tal senso, il seguente lacerto:

Torri, torri che a volte emergono da fondamenta marine e acquistano bellezza nel variare perenne dei riflessi, torri che si mantengono, nonostante l'altezza, di una rotondità cospicua, torri, così carnali, malinconiche sotto i colpi della luce, torri che a volte armano una cattedrale ai quattro venti, guerra e preghiera, azione e fede alleate e fuse, ancora e sempre, è ciò che qui non ha paura del tempo. È il modo cordiale, diremmo, di celebrazione: è celebrare la divinità nell'uomo, cioè soltanto un momento umano particolarmente intenso, e quella luce che non ci abbandona mai e che vediamo così bene quando ci facciamo piccini piccini per amore e nei nostri momenti di disperazione. (p. 297)

«Piccolo capolavoro di *rhetorica docens e di rhetorica utens* ad un tempo» è stato definito il brano da un attento, quanto sagace interprete³¹.

Ungaretti è convinto del fatto che «un Italiano nella sua arte, anche parlando di morte, celebrerà sempre la vita», a differenza della concezione dei morti rappresentata dagli Egiziani, presso i quali vigeva l'idea che «il tempo sia vinto dal tempo stesso», vale a dire «il tempo essendo una misura, sia vinto dalla sua misura». Se, dunque, per essi l'eterno è «Morte! Mummie nell'orrore, nella cecità delle fosse di quelle piramidi», per un Italiano l'essenza della poesia consiste nella ricerca del divino:

[...] Per un Italiano poesia invece – anche se un'idea come quella degli Egiziani gli servirà da termine di rapporto – sarà l'illusione di perpetuare l'attimo che ci ha rapito il

³⁰ Cfr. M. PETRUCCIANI, *Il condizionale di Didone. Studi su Ungaretti*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1985.

³¹ P. GUARAGNELLA, *Antiquam matrem. In margine a una icona «pugliese» di Giuseppe Ungaretti*, «Il lettore di provincia», XXVII, 96, agosto 1996, p. 27.

cuore, di perpetuare la vita d'un nostro attimo: ecco dove cerca pietà e forza e il divino, la nostra arte. (*ivi*)

Di poi, il pellegrino-viandante, aggirandosi tra il «verde idropico», viene sorpreso dalla vista di «una selva di fichidindia», nella quale s'inoltra e in "sogno e dal vero" immagina con quanta gioia uno di quegli «ahuan»³² che mangiano «il vetro e i serpenti» s'addentrerebbero in quella selva, per divorare le «foglie spinose, che evocano perfino la roccia nella loro mostruosità» (*ivi*, p. 298), mentre sullo sfondo, alle radici del Gargano, appare «una casa azzurra e gialla» nella sua immensa e sconfinata solitudine. È, ciò nondimeno, una giornata «degli spettacoli commoventi»!

Viaggiando, Ungaretti cerca soprattutto di riscoprire l'antico, come, appunto, testimonia l'arcano monumento della Tomba di Rotari a Montesantangelo, definito «un campanile», un «suntuoso tipico di battistero del XII secolo», una «tomba» o «una torre di vedetta da principio», di poi «battistero e chiesa». Ungaretti agevola la *quaestio* e lo considera una tomba («E tomba sia, per il fortunato visitatore che in essa si sprofonda») e, nel contempo, un battistero, ossia luogo della «maternità» consacrata e della «vita trionfante»:

Il suo colore interno è d'un rosa secco. Un colore che verso l'alto diventa d'una accalorata luce diffusa.

Si ha veramente l'impressione d'essere scesi in una profondità di tomba, circondati da visioni infernali, come quel potente groviglio che rappresenta l'avarizia tormentata. Ma alzando gli occhi in questo luogo di sogno, ecco un primo conforto: fra l'accidia e la lussuria, ecco la maternità, ecco la vita trionfante! [...]

Molto probabilmente questa tomba sarà anche un battistero. Non è il battesimo un sacramento dei morti alla grazia? E non li risuscita?

E sembra che ora possano essere sfidate tutte le pesanti leggi che tengono i nostri passi giù. Si è veramente morti alla materia, è veramente un nascere allo spirito. Non conta più il nostro peso a questo punto dell'aggirante salita. Conta una felicità ritmica, conta una divina precisione, è superato e oltrepassato l'inutile, conta la grazia.

Com'è pura in quest'aria di sogno, la giovine maternità... (p. 301)

³² È un termine arabo – chiarisce la Montefoschi – «la cui traslitterazione corrente dà la grafia *Khuān* (dial.) o *ikhwān* (class.), il cui significato letterale è "confratelli"; qui sta a indicare i marabutti o santoni mediorientali»: P. MONTEFOSCHI, *Note e notizie sui testi*, in G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, op. cit., p. 1299.

A parte il notevole slancio poetico della descrizione, qui, più che in altri luoghi, è dato cogliere la circostanza propalatrice essenziale del significato del viaggio, proprio nell'atto della discesa all'interno della Tomba di Rotari. Qui, difatti, impera la grazia, in grado di mutare il viaggio in direzione della morte in una sfida con l'eternità, la discesa verso il basso in un'ascesa in direzione della luce – quasi variazione del dantesco «riveder le stelle» –. Ma, il percorso fisico all'interno del paesaggio viene a trasformarsi in metafora del processo della scrittura sul paesaggio. Trattasi certamente di «felicità ritmica» di prosa, come ha efficacemente rilevato Glauco Cambon, che «non si limita mai ai compiti della prosa descrittiva o logica», in quanto «sempre incarna un'esperienza dell'io narrante», vale a dire che racconta un pellegrinaggio «con le sue prove e stazioni», esprime «il suo autore come personaggio coinvolto da ciò che sulle prime potrebbe talora presupporlo semplice spettatore»; naturalmente, «in seno a tale prosa, con la libertà delle sue movenze, rispunta sovente l'impulso metrico del verso: come quegli endecasillabi involontari»³³.

3. «L'ora delle dilette ombre»: l'Angelo e il 'fantasma' di Petrarca

Nell'atmosfera luminosa e numinosa di una giornata sul «nascere di primavera», il poeta giunge nel «paese del grano e delle greggi», Montesantangelo, comune in provincia di Foggia, sul Gargano. Il testo è intitolato *Pasqua. San Michele del Gargano, il 1° Aprile 1934. L'angelo nella caverna*. Qui l'attenzione del poeta è attirata dal prodigioso scenario del «grano giovane», che

Soggiace appena al suo alito in fiore; ma è un alito immenso, un alito di felicità finalmente palese, davvero da terra risorta. Un alito di Pasqua, davvero di terra finalmente di luce. E non lo definisce luce la sua incertezza stessa? Quell'essere ancora il tremito d'un calore libero da poco lungo lo stelo dalla zolla, d'un calore che ancora tralasciare non può, nello scorrere oltre la tenerezza dell'erba, qualche ombra di violenza segreta?

Calando dai monti portato all'infinito in palma di mano, è stamani il Tavoliere d'una freschezza e d'una felicità...

[...]. (p. 302)

³³ G. CAMBON, «Il deserto e dopo»: Ungaretti prosatore, in ID., *La poesia di Ungaretti*, Torino, Einaudi «P.B.E.», 1976, pp. 154-55.

Luce e freschezza risultano, dunque, i due poli intorno a cui ruota il brano; in particolare la luce col suo segno, in un contesto pasquale, introduce la dialettica vita-morte-resurrezione.

La proiezione del viaggiatore si amplia alla Basilica, con l'evocazione del volo dell'Arcangelo:

Apparve in origine l'angelo all'uomo, dicono, impugnando una spada di sole che ci chiuse l'Eden. Gli angeli furono da allora le stelle, inaccessibili misure che guidavano i passi erranti nel deserto. (p. 304)

Gli angeli sono stelle che illuminano e guidano «i passi erranti nel deserto». Il poeta, richiamandosi al noto e celebre episodio evangelico della stella, prosegue:

Compresa la stella che condusse alla grotta i Magi, furono nature pure, assoluta fissità, segnali sicuri, operai adibiti all'eterna creazione del mondo, api mediatrici fra la divina potenza e l'umano fallire, vaghezza o terribilità balenanti da uno stato di beatitudine perduto, bramato, promesso. (*Ibidem*)

E poco più oltre, Ungaretti ribadirà:

[...] S'è già detto: ogni apparizione d'angeli ci riporta prima di tutto all'infanzia del mondo: patriarchi, armenti, stelle, solitudine, smarrimenti...: pastori... (p.305)

Patriarchi, armenti, pastori: è inconfutabile la matrice leopardiana! Giova puntualizzare che proprio con questi anni di viaggio viene ad intersecarsi l'attività di Ungaretti conferenziere, che, sia in Italia e sia all'estero, è impegnato a tenere lezioni sui classici, fra cui primeggiano gli amati Petrarca e Leopardi. Pertanto, tra le prose di viaggio e i discorsi di letteratura si innesta una propagazione di motivi in comune.

La discesa nella «caverna» è di una suggestività unica, caratterizzata e puntellata di rappresentazioni paradigmatiche, nonché lievitata dalla fulgente sorpresa della «mirabile porta di bronzo», incisa e intarsiata da una intelligenza artistica 'delicata' e, nel contempo, 'primitiva':

[...] Alle estremità di ogni contorno intarsiato e dentro uno sparpagliamento di piastrine d'argento intagliate, s'irrigidiscono piedi, mani e facce. È un giocherellare sottile e goffo di lucettine sopra una piatta e dura tenebra: non resta di solito molto di più d'una grande tradizione giunta all'ultimo ieratismo della sua decadenza; ma qui è

giunta, nel suo tremolare, a quella smemoratezza senile che annuncia la primitività. (p. 306)

Proprio in quella «smemoratezza senile che annuncia la primitività»³⁴ è compreso – ferace retaggio delle prose – l’apologo conclusivo della poesia di Ungaretti, in quell’«oblio della memoria» che è immersione nel Lete e, contemporaneamente, palingenesi della originarietà dell’Eunoé:

[...]
Fa, nel librato paesaggio, ch’io possa
Risillabare le parole ingenu³⁵

Ecco un altro significativo correlato di prosa e poesia nell’opera di Ungaretti!

Intanto, prosegue la discesa nella caverna e dopo aver attraversato una navata gotica, il visitatore s’inoltra in un luogo piuttosto umido:

[...] e in mezzo all’oscurità a poco a poco si rivela una statua corazzata d’oro, attorniata da un tremolare di lucette di candele. È l’Angelo! Vicino a me, aguzzando gli occhi, e per via della corazza di latta che portano, vedo che ci sono alcuni bimbi. Stanno in ginocchio con l’elmo di latta in mano, e giocherellano con la spada di latta.
[...] Caverna: luogo d’armenti, e d’angeli dunque: luogo d’apparizioni e d’oracoli. Ma forse c’è anche stato in questo cuore della terra un uomo anteriore ai territori, vicino alla sua origine divina: profetico fantasma di sé, del suo penoso incivilirsi. (pp. 306-07)

Ungaretti, sulle tracce di Leopardi, nutre veemente il rimpianto dell’infanzia del mondo e delle ‘favole antiche’, condivide con Petrarca, «poeta dell’oblio», la *religio* della memoria e il *cultus* per i «fantasmi della mente». Difatti, il Cantore di Laura ha coltivato la concezione platonica della memoria quale spettro dell’assente, circostanziando la

³⁴ Illuminanti, in tale direzione, le argomentazioni interpretative di Ossola, per il quale siffatta «smemoratezza senile» fa ritornare «a *prima di memoria*, a quella *tabula rasa* di sensazioni che consente leopardianamente di “Risillabare le parole ingenu”; è insomma l’idea ciclica del tempo che si chiude là dove il suo esaurirsi lascia presagire non la fine, ma il ripriinciare [...]»: C. OSSOLA, «*In sogno e dal vero*»: *le prose*, in ID., *Giuseppe Ungaretti*, op. cit., n. 80, p. 439.

³⁵ G. UNGARETTI, *Nelle vene, Il Dolore*, in ID., *Vita d’un uomo. Tutte le poesie*, op. cit., p. 225.

cognizione dell'oblio come «notte della memoria». Letto in filigrana, il brano di *Pasqua* sembra fornire quasi il significato ultimo dell'*iter* ungarettiano, in una meditazione sulle piaghe del presente che, costantemente, rinvia ai fantasmi del tempo immemorabile. Un viaggio sulle orme della memoria, unico «modo della pietà dell'uomo verso l'uomo». È un percorso rappresentativo di un segno d'involuzione, ma con intenti evolutivi e una *spes*, non semplicemente ispirata dai tempi, ma dettata dalle singolari esigenze interiori di Ungaretti: un cammino tutto proteso con lo sguardo all'indietro, al fine di poter ascendere, di icona in icona, alla volta dell'«infanzia del mondo», in direzione della originaria figura edenica, nel miraggio che possa essere esistito un essere «anteriore ai territori, vicino alla sua origine divina: profetico fantasma di sé, del suo penoso incivilirsi». In tale prospettiva, si proietta e si distende il prosieguo del racconto dell'*Angelo nella caverna*, scandito e alitato da un sapore di favola, popolato dai 'fantasmi':

Fantasma, dice un poeta, ed è, nella sua cieca sottomissione a certe contingenze d'ora e di luogo, l'immagine finita d'un tormento che può darsi sia eterno. Può darsi che una vita umana spesa bene, altro non sia se non un'aspirazione a lasciare di sé simile immagine.

Angeli o fantasmi; ma per chi cerca il valore religioso dell'arte, per chi ci crede, quale prova questo tendere a esprimersi dell'uomo in tale modo che, per effetto di poesia, la sua presenza, dipendente da una brevità di vita e da un variare, permanga sciolta dalla sua vita, e da un luogo e da un'ora. (*Ibidem*)

E la conclusione della visita alla «caverna» viene a coincidere con il calar della sera, con un'«ora di rapimento»:

La sera dei paesi è data dalle donne che vengono sulla porta di casa, dalla piazza che s'affolla d'uomini, dai ragazzi che s'agitano di più senza che s'oda più il loro chiasso, dall'attesa d'un avvenimento che è, in questo nascere di primavera, già tutto nell'aria, anche più che nei cuori. Ora di rapimento. Ora di tono petrarchesco:

Passa la nave mia colma d'oblio...

L'unico modo di rompere il silenzio è di chiudere gli occhi;

*E m'è rimasa nel pensier la luce...*³⁶ (p. 308)

³⁶ Tutto il su citato brano ricomparirà, in anni più tardi, identico nel discorso titolato *Prima invenzione della poesia moderna* e nel saggio *Il poeta dell'oblio*. In entrambi gli scritti, il

La modulazione e le citazioni petrarchesche non potevano non soccorrere Ungaretti nella chiusa di *Pasqua*. I due versi citati sono estrapolati dal *Canzoniere*, rispettivamente dal sonetto CLXXXIX,1 e XVIII,3. Sia nei corsi universitari sia in occasione di alcune conferenze, il professore Ungaretti farà frequentemente riferimento a questi due versi, in modo particolare al verso del sonetto XVIII, *Quand'io son tutto volto in quella parte*, utile e prezioso faro nel suo *iter* verso la «luce» della memoria. Difatti, in due lezioni brasiliane, in relazione all'«oggetto della passione» di Petrarca, leggiamo:

[...] È una donna che dirà di no, che dirà sempre di no, e per l'amore del Petrarca non potrà essere se non oggetto di memoria, luce rimasta nel pensiero; ma non sarà un ideale; sarà una realtà; un'amara realtà. Non luce fuori di noi, luce sublime e irraggiungibile dalle nostre forze; ma luce rimasta in noi, viva perché vivere è tempo che scorre, e non fissa eternità. [...]³⁷

Antesignano della sensibilità barocca, il poeta dell'oblio e della memoria «soffre per le rovine, ma di più s'esalta per la bellezza che è in esse e che, per merito suo, per merito della memoria, ritornerà nella sua forma intatta»³⁸. In proposito, non appaia incauto richiamare alla memoria le osservazioni di Benjamin circa il motivo delle rovine e il «processo di un inarrestabile decadimento» ritratto nell'arte barocca, la quale armonizza abilmente i frammenti dell'antico in una globalità nuova³⁹. Proprio su questo acervo di macerie si eleva «l'angelo della

brano risulta essere preceduto da un'identica frase introduttiva, che richiama l'esperienza di viaggio pugliese: «Mi trovavo sul finire d'un inverno in un paese di collina; una sera; quella sera ho sentito bene i limiti della fantasia nel *Canzoniere*; limiti d'un uomo maturo, già declinante, e che abbia conservato non so quali speranze d'adolescente»: G. UNGARETTI, *Prima invenzione della poesia moderna [Sul Canzoniere di F. Petrarca [1941 ?]*, in ID., *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, op. cit., p. 752; *Il poeta dell'oblio [1943]*, in ID., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, op. cit., p.415.

³⁷ ID., [*Sui sonetti del Petrarca: Quand'io son tutto volto in quella parte/Or che 'l ciel e la terra e 'l vento tace/Tutta la mia fiorita e verde etate*] [1937], *Lezioni brasiliane*, in *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, op. cit., p. 570.

³⁸ ID., *Prima invenzione della poesia moderna [Sul Canzoniere di F. Petrarca [1941 ?]*, op. cit., p. 736.

³⁹ «Giacché la visione completa di questa nuova totalità è appunto la rovina. A padroneggiare con disinvoltura gli elementi antichi in un edificio che, senza congiungerli in un tutto, si dimostri superiore, distruggendole, alle antiche armonie, servirà una tecnica

storia», rivolto al passato e, nel contempo, proteso, irrefrenabilmente, in direzione del futuro⁴⁰. Similmente come l'angelo di Benjamin, il poeta volge lo sguardo al passato, «un passato ch'è tutto nella nostra memoria, anche in quell'immensa parte di memoria che s'è oscurata, che è diventata oblio, che tutto lo sforzo umano dovrà tendere a riportare in luce»⁴¹, al fine di intendere che il compito della poesia risiede nel «diradare l'oblio dalla memoria»⁴². Non a caso, proprio siffatta idea viene confermata nella chiosa al verso «Et m'è rimasa nel pensier la luce», là dove ricompare la metafora di luce-memoria e tenebra-oblio, e si rispecchia la 'leggerezza' metafisica dell'Idée platonica:

L'infinito era dunque per il Petrarca nel pensiero – un pensiero fatto di passato, di memoria; un pensiero tormentato a farsi sempre più luminoso, a diradare tenebre sempre più dalla memoria: un pensiero non riflesso di luce⁴³.

basata nei suoi dettagli sull'uso degli oggetti, dei fiori retorici, delle regole. La poesia dovrà chiamarsi *Ars inveniendi*. La figura dell'uomo di genio, del maestro nell'*ars inveniendi*, era quella di un uomo capace di giocare sovranamente coi modelli»: W: BENJAMIN, *Allegoria e dramma barocco (I)*, in ID., *Il dramma barocco tedesco. Opere complete. Scritt (1923-1927)*, a cura di R.TIEDEMANN e H. SCHWEPPENÄUSER, Edizione italiana a cura di E. GANNI, traduzione di C. CUNIBERTO, Torino, Einaudi, II, 2001, p. 214.

⁴⁰ «C'è un quadro di Klee che s'intitola *Angelus novus*. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta»: W. BENJAMIN, *Tesi di filosofia 9.*, in ID., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. SOLMI e con un saggio di F. DESIDERI, Torino, Einaudi, 1995², p. 80.

⁴¹ G. UNGARETTI, *Temi leopardiani: la solitudine umana [1942-1943]*, *Lezioni su Leopardi*, in ID., *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, op. cit., p. 812.

⁴² ID., *I due articoli di Lodovico Di Breme [1942-1943]*, *ivi*, p. 838.

⁴³ ID., *Secondo discorso su Leopardi [1950]*, in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, op. cit., p. 451. Per quanto concerne il tema platonico della luce è d'obbligo il rinvio a M. PETRUCCIANI, *L'idea come memoria, la poesia come inizio. Ungaretti e Platone*, in ID., *Poesia come inizio. Altri studi su Ungaretti*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993, pp. 17-36.

4. *Il «chiarore infinito del grano»: il 'fantasma' di Federico II filtrato dall'ombra di Dante*

La visita alla città di Lucera si svolge sotto una duplice guida autorevole, quella reale del direttore della Biblioteca civica, nonché storico di chiara fama, Giambattista Gifuni, e quella ideale di Dante, con alcuni 'fantasmi' della *Commedia*. Delle due tappe lucerine viene posto in rilievo la doppia visuale sacro-imperiale – *Lucera, città di Santa Maria* e *Lucera dei Saraceni*, le cui prose recano la data, rispettivamente, del *15 Maggio* e del *5 Giugno 1934* –, le cui principali testimonianze che la città vanta sono rappresentate dal Duomo e dal *Palatium* federiciano.

Della prima opera architettonica Ungaretti delinea e ritrae il colore del tempo:

[...] In un delta oblungo, e come sposando il silenzio, il Duomo è fermo su una terra a onde.

Duomo della città di Santa Maria. Ma commemora lo scatenamento d'un furore.

La pietra cotta e la cruda, stinte, patinate, penetrate l'una nell'altra, hanno avuto dal tempo un'unità di giallo leggermente ombrato: è una facciata alta, impettita, piallata, orba con quel suo finestrino nel rosone, tagliente, coperta dal tempo di un colore di grido represso.

[...]

Ed ecco per dare il garbo all'abside, che la terra a onde s'è messa a girare come dentro una chiocciola, e i nostri passi con essa; ma presto tutto sembra immutabile e lo stesso colore dell'aria, arrivati come siamo a un punto dove è unico motore l'architettura.

Ora, per l'annodarsi stretto dei contrafforti, la mole fa da sporgenza a sporgenza effetto di galoppare fra altissimi agguati: è un'elegante mole con un nonnulla di calligrafico, pericolosa e anche serena, come s'addice a fabbrica provenzale trecentesca ancora ammaliata d'Oriente, sorta sotto il più largo cielo del mondo sulle rovine fumanti d'una moschea.

Ma appare più di tutto, assediata e presa d'assalto dalle cose così com'è rimasta, nave gonfiata dall'affanno umano, veramente la forza dalla quale nascono o rinascono e vanno alla ventura città. Città di Santa Maria! [...] (pp. 309-10)

Mirabile davvero questo racconto estetico dell'opera d'arte, fermentato di sfavillanti illuminazioni poetiche, sorrette da prodigiose cabrate metaforico-logiche. Spicca nel tessuto della scrittura una serie di

ossimori, antitesi, sintesi, sinestesie concernenti la sfera auditivo-cinetico-visiva⁴⁴.

Non appena il visitatore entra in Duomo, subito è assalito dall'incontro con il Divin Poeta, «primo fantasma»:

[...] Carlo I d'Angiò, Carlo II d'Angiò: il Nasuto, il Ciotto, come Dante li ha crucciato soprannominati per sempre, sono qui nel centro del loro trionfo. Dicono che il Ciotto sia quel giovanotto di marmo dagli occhi pieni di sonnolenza, il cui viso paffuto chiude il grazioso ovale al mento sottile e che giace coi piedi poggiati sui cagnolini in una cappella laggiù in fondo. [...] (p. 311)

Invero, i riferimenti testuali alla *Commedia* risultano puntuali. Difatti, Carlo I d'Angiò al v. 113 del *Purgatorio* viene raffigurato da Dante come «colui dal maschio naso», per il suo naso forte e robusto, perciò appellato «nasuto» («Anche al nasuto vanno mie parole», v. 124). Nell'VIII del *Paradiso*, Dante esprime un giudizio piuttosto severo nei riguardi della «mala signoria» (vv. 73 sgg.). Carlo II d'Angiò, figlio di Carlo I, gli succedette nel regno, con meriti assai minori, tant'è che il regno di Puglia e la contea di Provenza, passati nelle sue mani, già sono afflitti dal suo malgoverno: «onde Puglia e Provenza già si dole./Tant'è del seme suo minor la pianta» (*Purgatorio*, VII, 126-27). Viene denominato da Dante con l'appellativo di il «Ciotto», o lo «Zoppo» nel XIX del *Paradiso*, vv. 127-29: «Vedrassi al Ciotto di Ierusalemme/segnata con un i la sua bontate,/quando 'l contrario segnerà un emme».

Non si esauriscono qui i riferimenti ad *exempla* e/o 'figure' dantesche – per usare una felice, quanto pertinente espressione di Barberi Squarotti⁴⁵ – alle quali Ungaretti ricorre nelle prose. Anzi, nella conclusione di *Lucera, città di Santa Maria* si chiede:

[...] E la Lucera dei Saraceni col Federico e il Manfredi rimpianti da Dante non merita forse un articolo? Starò dunque a Lucera coi miei quattro lettori, anche la prossima volta. [...] (p. 313)

⁴⁴ Cfr. L. PAGLIA, *Il viaggio ungarettiano nel tempo e nello spazio. Le Prose daunie di Giuseppe Ungaretti*, Foggia, C. Grenzi, 2005, p. 77.

⁴⁵ Cfr. G. BARBERI SQUAROTTI, *L'inesistenza del «personaggio»: le figure dantesche*, in ID., *Il tragico cristiano. Da Dante ai moderni*, Firenze, Olschki, 2003, pp. 1-24.

Com'è noto, la figura di Federico II di Svevia domina tutto il secolo XIII, condannato da Dante fra gli epicurei, per la sua convinzione eretica (*Inferno*, X, 119). Tuttavia, Dante lo ammirò per la sua umana grandezza, come appare in *Convivio*, IV, III, 6; *De vulgari eloquentia*, I, XII, 4; *Inferno*, XII, 75 e in *Paradiso*, III, 120 viene ricordato come «l'ultima possanza» della casa di Svevia. Manfredi è rievocato in *Purgatorio*, III, 106-45.

Buona parte della seconda prosa lucerina – *Lucera città dei Saraceni* – è strutturata in forma dialogica; è un dialogo immaginario che Ungaretti intesse con Federico II:

[...] Avvolto nel vento leggero che muove la loro invisibile cavalcata, seduto in fondo a una carrozzella stridula, forse di loro, che per accompagnarti corrono lentissimi, t'accorgerai mentre, a poco a poco vedendo dall'ombra d'un muro la povera bestia attaccata alla tua vettura uscire con tutto il lungo tenebrore del suo corpo, udendola nel sole accrescere la solitudine col suo trotto invalido, andavi pensando che la grande malinconia superstite dell'800 è il cavallo. [...] (p. 315)

Non appaia superfluo rilevare come il significato emblematico del «cavallo», quale indicatore, testimone di una civiltà ormai declinata, ricorra anche in un brano delle *Meraviglie d'Italia* di Gadda, *Dalle specchiere dei laghi*⁴⁶, pubblicato originariamente in «Beltempo», Almanacco delle lettere e delle arti – Roma, 1941, pp. 103-06 – e che nello stesso numero di «Beltempo» appariva una nota di Ungaretti *Sulla narrativa* (pp. 97-98). Mere coincidenze: si chiede, in proposito, Carlo Ossola⁴⁷.

Il dialogo fantastico con Federico II si dipana nello spazio di una pausa di una delle famose battute di caccia a cui partecipava anche l'imperatore svevo, scortato dal suo corteo mitico di cortigiani, favorite, eunuchi, animali esotici. Ungaretti, con abile regia, ricrea e ritrae il corteo regale in un'atmosfera dalle tinte orientalescanti, avvantaggiato in questo dall'essere egli profondo conoscitore di cose arabe. Insomma, vi aleggia la medesima atmosfera, carica di finezza e dilatazione, fissata

⁴⁶ C. E. GADDA, *Dalle specchiere dei laghi*, in ID., *Gli anni, Opere*, III, edizione diretta da D. ISELLA, *Saggi giornali, favole e altri scritti*, I, a cura di L. ORLANDO-C. MARTIGNONI-D. ISELLA, Milano, Garzanti «I libri della spiga», 1998², pp. 225-26.

⁴⁷ C. OSSOLA, *Un indice, un incubo*, in ID., *Figurato e rimosso. Icone e interni del testo*, op. cit., p. 233.

e scolpita nella mente, dei giardini arabi, che avevano caratterizzato tante prose egiziane; in più, qui, il poeta è suffragato dalla confortante, quanto allettante lettura di alcune pagine del Gifuni, in modo particolare allorché lo studioso tratta della Sicilia federiciana, descritta «con le cupole delle bianche moschee tondeggianti», «con le vie affollate di Mori dalle nere lunate scimitarre, dalle armature damaschinate e dai turbanti d'oro» e deliziate «dalle grazie delle almee e delle odalische dell'*harem*» fasciate con «una spuma di veli e guardate a vista dagli abbominevoli eunuchi, glabri e adiposi»⁴⁸. Invece l'affresco-dialogico che vien fuori dalla tavolozza di Ungaretti è di una policroma suggestività:

Ti sembrerà che uno dei fantasmi stia dicendo:

«Ben Abu Zunghi, farete ordinare per ciascuna delle nostre signore un manto foderato di martora, due camicie e due veli di lino, una gonnella colla mazzetta a fibbia... Capito?»

L'altro ha risposto baciandosi la mano e portandosela solennemente alla fronte e al cuore. Ha capito: ha capito la lode indiretta; ma non ve ne accorgete che da segni impercettibili: da vero eunuco ha una pelle senza età, e ora dalla gioia gli s'è tesa sulla faccia più del solito; da vero guardiano di harem ha gli occhi giallastri, che per un momento ora la crudeltà non oscura. [...] (*Ibidem*)

C'è in questo brano anche una personale 'rimembranza' araba del poeta, in particolare riemerge l'immagine dei «neri terribili della nostra Dalmata», gli «ultimi eunuchi» della prosa *Chiaro di luna*⁴⁹ del *Quaderno egiziano*.

Nel cedere la parola all'imperatore svevo, «Poeta e Fautore di Poeti», Ungaretti si riserva una «dolce sorpresa», in quanto ritrova la sua infanzia e la sua prima giovinezza, trascorse in «focosi paesi»:

[...] «Vedi, m'è caro d'essere Cesare ("l'ultimo" Cesare, dirà Dante)⁵⁰ e (saranno ancora, a suo riguardo e del suo bennato figliuolo Manfredi, parole di Dante) m'è caro quindi di seguire in modo eroico e non plebeo la superbia. E per questo alla mia Corte, e dandone io stesso l'esempio, la lingua parlata salirà i primi gradini della poesia colta, e dal luogo del nostro Seggio Regale le prime poesie scritte in italiano si chiameranno

⁴⁸ G. GIFUNI, *Origini del ferragosto lucerino*, Lucera, T. Pesce, 1933.

⁴⁹ Cfr. G. UNGARETTI, *Chiaro di luna*, *Quaderno egiziano*, in ID., *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, op. cit., p. 72.

⁵⁰ Difatti, nel *Convivio*, IV, III, 6, si legge: «Federigo di Soave, ultimo imperatore de li Romani – ultimo dico per rispetto al tempo presente».

per sempre siciliane... Sei sorpreso di trovarti qui fra questi Arabi, di vedere là quei cammelli? Lo so, dolce sorpresa per te, che ti fa ritrovare l'infanzia e la prima giovinezza trascorse nei loro focosi paesi...» . [...] (p. 316)

Nelle sue lezioni universitarie, il professore Ungaretti in più occasioni ritornerà a parlare del fondatore della Scuola poetica siciliana, puntualizzando che:

[...] I Siciliani – così chiamati non perché tutti fossero di Sicilia o vivessero in Sicilia, ma perché dalla corte di Federico II parte il movimento tendente a dare magistero di lingua al volgare italiano – i Siciliani seguono fermamente il proposito d'una scuola poetica di lingua nazionale, ed è ciò che ha indotto anche Dante ad accomunarli sotto il medesimo nome. [...] ⁵¹,

mentre, in veste di conferenziere, ribadirà che Federico II è prediletto da Dante, anzi lo definirà addirittura «l'uomo del *De vulgari eloquentia*», in quanto a lui si deve riconoscere il merito di aver fatto «arrivare la parlata italiana alle prime vette della poesia colta»⁵². Dunque, come di consueto, in Ungaretti c'è una circolarità di figure, di motivi e temi che si ordiscono e si snodano – richiamandosi vicendevolmente – nella intelaiatura fitta della sua opera in versi, in prosa e in riflessioni teoriche.

Ritornando alla seconda prosa lucerina, il poeta non tralascia di accentuare ed esaltare le qualità di magnanimità e di modernità, nonché la sagacia culturale di Federico II, considerandolo quale auspice della grande e fiorente civiltà umanistica:

[...] Federico è quello che è: un uomo grande, e cioè un uomo più che dei suoi tempi, di tempi che aiuterà a nascere. Impersona il Medioevo, la parte epica del Medioevo che è germanica, che è feudale, e nello stesso tempo si dà a promuovere l'Umanesimo, il che è come dire che s'era gettato a capofitto in un'azione contro se stesso. [...] (p. 317)

⁵¹ G. UNGARETTI, *Introduzione alla metrica [1937], Lezioni brasiliane*, in ID., *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, op. cit., p. 546.

⁵² ID., *Prima invenzione della poesia moderna. Sul Canzoniere di F. Petrarca [1941 ?], Conferenze brasiliane*, op. cit., p. 728.

Un altro significativo riscontro intertestuale! Difatti, gli stessi concetti, con espressioni analoghe, saranno estrinsecati nella *Prima invenzione della poesia moderna*:

[...] Si può dire che Federico II è già un uomo dell'Umanesimo, perché è un uomo drammatico, perché ciò che era stato amalgamato dal Medioevo s'è già scisso in lui e in lui contrasta, perché nello stesso tempo impersona la parte epica del Medioevo, che è gotica, che è feudale, e si dà a promuovere una certa indisciplinata e sbandata curiosità dello spirito. E sarà come dire che Federico s'era gettato a capofitto in un'azione contro se stesso. [...] ⁵³

Ora, a Lucera, del *Palatium* federiciano, inserito nel vorticoso paesaggio, «in un volgersi immenso di solitudine», in cui risalta il «chiarore infinito del grano», altro non è sopravvissuto «se non un enorme slancio di pietre come una cappa sbranata» che è resistita alla rovina del tempo per una sorta di «miracolo». Questo ammasso di pietre sembra provocare agli occhi del visitatore un «movimento raccapricciante», paragonabile «solo alla volta della Basilica di Massenzio». Ma ecco, inopinatamente, stagliarsi dal rudere «i 900 metri di cinta della fortezza» eretta dal «Nasuto», simile a una «corona posata». Così, Ungaretti penetrato nella fortezza è attanagliato da un senso esasperato di prostrazione, in quanto:

[...] nessuna rovina produce un maggior effetto di ampiezza disabitata, di piazza morta e senza confine... Nessuna m'ha lasciato un uguale senso d'opacità del destino, un senso così esagerato di scoramento... [...] (p. 319)

Un'altra icona questa del deserto-fortezza, che subito ospita 'fantasmi', poiché «si popolerà dei Provenzali di Giovanni Pipino da Barletta...».

5. «*Il grido sordo del sole*»; «*un effetto assetato e abbagliante*»

L'*iter* pugliese di Ungaretti prosegue; da Lucera il poeta è rientrato a Foggia, da cui riparte per dirigersi a Canosa attraverso la Via Traiana, spingendosi fino a Bari; di qui, il viaggio riprende all'interno ed ha come meta il paese che ha dato i natali ad Orazio, Venosa. Onde il titolo della prosa *Da Foggia a Venosa – 22 Agosto 1934* -. La prima

⁵³ *Ibidem.*

descrizione riguarda la visione del *Piano delle fosse*, la cui piazza ovale appare al poeta «d'una strana potenza», per il suo enorme livello superficiale:

[...] È tutta sparsa di gobbe, sconvolta, secca, accecante di polvere [...]. Mi sono avvicinato a una delle tante gobbe. Dietro aveva come le altre una piccola lapide. Smossa la terra, tolte le assicelle apparse sotto, s'è aperto un pozzo e dentro s'alza un monte di grano. Questa piazza a perdita d'occhio nasconde dunque l'uno accanto all'altro un'infinità di pozzi, conserva il grano della provincia che ne produce 3 milioni di quintali, e più. Altro che grotta di Ali Baba.

Ho visto cose antiche, nessuna m'è sembrata più antica di questa, e non solo perché forse il Piano c'era prima di Foggia stessa, come fa credere la curiosa analogia fra «Foggia» e «fossa», ma questo alveare sotterraneo colmo di grano mi riconduce a tempi patriarcali, quando sopraggiungeva un arcangelo a mostrare a un uomo un incredibile crescere e moltiplicarsi di figli e di beni.

Nessun luogo avrebbe più diritto d'essere dichiarato monumento nazionale. (p. 321)

In riferimento a questo brano, Paglia argomenta che in esso «viene realizzata una nuova, dilatata e pluristratificata figurazione, di sotterranea allusività e di straordinaria suggestione e penetrazione semantica», che compendia con una prospettiva «totalizzante la costellazione tematica e archetipica del libro: la dialettica aridità-fertilità, spostata sul piano della terra nella sua doppia denotazione (la superficie “sconvolta, secca, accecante di polvere” che rinserra nella sua profondità come un tesoro il frutto della terra ferace: il grano ricco del colore della luce solare)»⁵⁴.

Di poi, nel proseguire la visita a Canosa, Ungaretti viene attratto dalla tomba monumentale, in stile bizantino-arabo, di Boemondo d'Altavilla,

⁵⁴ «Essa – prosegue lo studioso – è moltiplicata nella prospettiva della pluri specularità mediante le modalità della transizione temporale (il tempo della semina, della raccolta ed ancora quello della conservazione del grano) e della stratificazione topologica: il livello superficiale della piazza (che rinvia all'orizzontalità del terreno coltivato) e quello sotterraneo delle “fosse” nella cui profondità è avvenuta la discesa del grano conservato, che rispecchia – nella diversità – quella della semina. Tale specularità s'intreccia con l'insinuazione dei motivi latenti di morte-sepolitura e di vita-rinascita, nella prospettiva della riviviscenza del passato nel presente, addensandosi ulteriormente con i motivi della natura (il grano) e dell'arte (la mirabile architettura ipogea delle fosse costruite per la conservazione del prodotto della terra)»: L. PAGLIA, *Il viaggio ungarettiano nel tempo e nello spazio. Le Prose daunie di Giuseppe Ungaretti*, op. cit., pp. 79-80.

figlio di Roberto il Guiscardo, tra i primi fautori della prima Crociata; la tomba è accostata al lato destro della cattedrale in stile romanico del secolo XI, «nel grido sordo del sole», mentre «un sole torturante, come non può essercene un altro» acceca il percorso lungo la via Traiana, che si snoda all'insegna di antichi ricordi storici, quali una velata allusione alla battaglia di Canne, nel corso della seconda guerra punica (216 a. C.), durante la quale Annibale sconfisse i Romani, adottando «uno di quegli inganni [...] che convincevano il nemico a schierarsi contro il vento, il polverone e il sole». È chiara in questa espressione ungarettiana l'allusione alla strategia di accerchiamento, cosiddetta «a tenaglia», la quale divenne, in seguito, stratagemma famoso di astuzia bellica. Questo di Ungaretti è un percorso che gli consente di contemplare «tutta la Puglia in un miracolo d'arte popolare», miracolo rappresentato dalla stupefacente collezione di «vasi apuli d'ogni epoca», ospitati dal Museo archeologico di Bari e, in modo particolare, dall'inattendibile conflagrazione di «barocco» *ante litteram* che il poeta-visitatore coglie nei singolari, quanto estrosi manufatti del «vasaio canosino» impazzito; quest'ultimo, infatti,

[...] Ha mandato in giro tanti mai vasi sui quali il disegno è più o meno vivo, più o meno accademico, ora è sul punto di doversi riposare e diventa naturalmente come un bambino, [...]. I nuovi sono vasi di una cottura incompleta, è abbandonata, come era giusto in Puglia, la cera per la calce: immersi in un bagno di calce, il bianco è lasciato alle figure coprendo il resto d'un rosa acre, e al rosa verranno presto a tenere compagnia altri colori anch'essi dati a fresco: il rosso cupo e il nero per i capelli, l'azzurro, il vermiglio... S'è ottenuto così un effetto assetato e abbagliante, com'è questa natura. [...] (p. 323)

Dunque, «effetto assetato e abbagliante»! «Luce e spazio» era stato coniato da Ungaretti per Dante, mentre qui l'espressione è originata dalla «Piena di luce»⁵⁵ dell'«invadente deserto»⁵⁶ d'Africa, che il poeta-critico recupererà ad ogni riflessione: icona indelebile d'Oriente ed eterno *revenant* del pensiero. Scorgesi l'idea della platonica «metafisica della luce»⁵⁷, filtrata in Dante attraverso l'*abyssus luminis*, della cui

⁵⁵ G. UNGARETTI, *Godimento, L'Allegria*, in ID., *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, op. cit., p.70.

⁵⁶ ID., *Paesaggio, Sentimento del Tempo*, in op. cit., p. 104.

⁵⁷ Sulla scorta del pensiero filosofico – dal mito platonico della caverna e dell'*agatòn* come sole del mondo delle idee alla metafora nietzschiana del sole – di cui vi è rilevante traccia

opera Ungaretti – come è noto – fu assiduo e attento Lettore. Dunque, nella *Repubblica* si legge:

E se ancora lo si obbligasse a rivolgere lo sguardo verso la luce stessa, non proverebbe dolore agli occhi, non si volgerebbe per fuggire verso ciò che può guardare [...]. Ed una volta giunto alla luce, gli occhi abbagliati dal suo splendore, potrebbe vedere una sola delle cose che ora chiamiamo vere?⁵⁸

Il fenomeno dell'abbaglio nel concetto intellettuale di Platone, penetra in una specie di corrispondenza ottica nell'«acceca mete» *Di Luglio*⁵⁹.

Dal *Sentimento del Tempo*, i riflessi di quel «demente fulgore»⁶⁰, pervengono negli *Ultimi cori*, là dove «l'abbaglio della sabbia» che spezza⁶¹, quegli «abbagli che squillano» già del *Dolore*⁶², si concentreranno nel «notturno abbaglio»⁶³, associando «l'abbaglio e l'addentare»⁶⁴.

In occasione della ristampa delle *Stagioni*, Ungaretti, con travolgente convinzione, asseriva:

Quanto alla luce, ogni poeta dovrebbe avere la sua; il Petrarca ha quella della Toscana e della Provenza, una luce che da sonetto a sonetto vuole solo un lieve passaggio di

nella poesia ungarettiana, sarebbe opportuno volgere l'attenzione alla letteratura, forse prendendo spunto da posizioni del tipo di quella proposta da G. STEINER, *Il silenzio e il poeta*, in ID., *Linguaggio e silenzio. Saggi sul linguaggio, la letteratura e l'inumano* [1967], trad. di R. BIANCHI, Milano, Garzanti, 2001, pp. 57-80: «è decisamente il fatto che il linguaggio ha davvero le proprie frontiere, che confina con tre altri modi di esposizione – luce, musica e silenzio – a fornire la prova di una presenza trascendente nell'edificio della parola. E proprio perché non possiamo andar oltre, perché il discorso ci fa difetto in maniera così meravigliosa, che noi sperimentiamo la certezza di un significato divino che ci supera e ci avvolge [...]. Dove vien meno la parola del poeta, ha inizio una grande luce. Tale *topos*, con i suoi antecedenti storici nella dottrina neoplatonica e gnostica, conferisce al *Paradiso* di Dante la sua principale movenza spirituale. Possiamo intendere il *Paradiso* come un esercizio, supremamente controllato e tuttavia ricco di rischi morali e poetici estremi, nel calcolo della possibilità linguistica»: *ivi*, pp. 61-62.

⁵⁸ PLATONE, *La Repubblica*, traduzione e commento a cura di M. VEGETTI, libro VII, 515 e 516, Napoli, Bibliopolis, V, 2003, p. 99.

⁵⁹ G. UNGARETTI, *Di Luglio*, in op. cit., p. 122.

⁶⁰ ID., *Giorno per giorno*, 14, *Il Dolore*, in op. cit., p. 208.

⁶¹ ID., *Tu ti spezzasti*, *ibidem*, p. 215.

⁶² ID., *Giorno per giorno*, 16, in op. cit., 208.

⁶³ ID., *Ultimi cori per la Terra Promessa*, 27, in op. cit., p. 181.

⁶⁴ *Ibidem*, 13, p. 277.

chiaroscuro; se la mia ha molti specchi, se ha sete di acqua e di luna, se è morsa, se ho passato gli anni più impressionabili sulla soglia del deserto, è colpa mia?⁶⁵

Luce assetata, pertanto, come nell'espressione adottata dal poeta nella descrizione de *I vasi dell'ipogeo* nella prosa pugliese: convergenza e aggregazione di complessi immaginari e metaforici diversi, ma, latamente, affini, per la comune urgenza di figurare, per epifanie luminose, l'infigurabile. Al riguardo, basti pensare al *Paradiso* dantesco, il quale s'inarca verso la somma *fons lucis* su una *gradatio* ascendente di occultamenti e svelamenti, di cui cecità e tenebre sono le stazioni iniziatiche di transito.

6. Il «canto dell'acqua»: un 'motivo' che si eleva a 'parola'

Il viaggio del poeta termina a Caposele, così come è descritto nelle ultime due prose pugliesi: *Alle fonti dell'acquedotto* e *L'acquedotto*, datate 9 Settembre 1934. Ungaretti compendia e, nel contempo, innalza ad inno quel motivo che si è andato delineando come capitale nel corso della sua esperienza di viaggio: «poema dell'acqua». Due risultano le metafore dominanti il canto ungarettiano: l'acqua e il deserto che, unitamente alla luce, sono solchi esistenziali, religiosi prima che geografici e autobiografici. Alla metafora equorea viene collegato un significato lustrale. Difatti, – e non appaia superfluo ricordarlo! –, nella *Vita d'un uomo* coesistono due litografie, per così dire, antitetiche: dell'acqua viva e dell'acqua morta. La prima, com'è noto, s'individua sin dalla stagione del *Porto sepolto*, il cui testo esemplare è rappresentato da *I fiumi*, sintesi di un girovagare effettivo. Poi – per restare nell'ambito delle prose pugliesi – Ungaretti si richiama alle icone dell'acqua viva e dell'acqua morta, di poi dell'acqua vitrea e metallica che si rivelano un «errore», uno «scherzo» della vista:

La sete.

Ho conosciuto il deserto. Da lontano, un filo improvviso di acqua chiara e viva faceva nitrire di gioia i cavalli.

⁶⁵ G. UNGARETTI, *Argomento* premesso a *Le stagioni*, «Gazzetta del Popolo», 30 settembre 1931, il testo è riproposto ora in L. REBAY, *Le origini della poesia di Ungaretti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1962, p. 138.

Ho conosciuto Paesi di grandi fiumi.

Ho conosciuto terre più basse del mare.

Ho conosciuto l'acqua che s'insacca, l'acqua che s'ammala, l'acqua colle croste, con fiori orrendamente bianchi, l'acqua venefica, i riflessi metallici dell'acqua, la terra come una tonsura fra rari ciuffi d'erbe idropiche.

Ho conosciuto l'acqua torrenziale, l'acqua rovinosa, l'acqua che bisogna asserragliare.

Ho conosciuto l'acqua nemica.

Ho conosciuto Amsterdam dove si vive come navi ferme collo sguardo sott'acqua. L'architettura delle stesse case, prive di volume, incatramate, non trova lì consistenza se non nello specchiarsi [...]. E [...] guardando dall'alto un tram fuggente con i suoi lumi, nel vederlo giacente nella sua crisalide capovolta sotto le velature e le trasparenze d'un'acqua putrefacente, ho conosciuto la verità di Rembrandt: sogno.

Ora andremo sino alle fonti del Sele. [...] (p. 325)

Il reiterato e, volutamente, rituale «Ho conosciuto» viene qui ad inaugurare una struttura ritmica litanico-tragica, che, in seguito, sortirà l'esito più compiuto nei versi di *Mio fiume anche tu* de *Il Dolore*. Amsterdam e barocco, Escoriale e fonti del Sele, putrefazione e fiamme, acqua e sogno, finiscono, nella scrittura ungarettiana, per ridivenire da *loci a topoi*, da «nomi precisi della geografia e della storia a puri segni letterari»⁶⁶; insomma, sono sì, queste di Ungaretti, prose di viaggio, tuttavia è un'esplorazione nei meandri della «biblioteca» dei propri, assillanti, quanto martellanti, «miti».

Elemento sacrale all'uomo del deserto, l'icona dell'acqua che stempera tutte le terre attraversate, nelle allotropie del fiume, della palude, delle marine, delle fontane, rievoca la liturgia di immersione e di «anamnesi del beduino» («Stamani mi sono disteso/in un'urna d'acqua/e come una reliquia/ho riposato [...]. Ho tirato su/le mie quattr'ossa/e me ne sono andato/come un acrobata/sull'acqua»: *I fiumi*). Il maestoso motivo dell'«acqua», così tipico e costante nella *Vita d'un uomo*, rinvia quasi a una velata poetica della inesauribile ulteriorità anche della parola: si potrebbe dire – sulle orme di Spitzer – che è *motivo* che si eleva a *parola*. Onde, l'inno all'acqua del Sele – *Acquaforte* – :

*Rotolato dall'acqua c'è un macigno
Ancora morso dalla furia
Della sua nascita di fuoco.*

⁶⁶ C. OSSOLA, *Un indice, un incubo*, in ID., *Figurato e rimosso. Icone e interni del testo*, op. cit., p. 235.

*In bilico sul baratro non pecca
 Se non coll'emigrare della luce
 Muovendo ombreggiature a casamenti
 Tenuti sulla frana da bastioni.
 Attinto il vivere segreto,
 Nell'esalarsi della valle a sera
 Sono strazianti le sue cicatrici. (p. 326)*

Non è qui mero gusto per l'acquaforte⁶⁷; «Rotolato dall'acqua c'è un macigno» trova la sua corrispondenza più compiuta nell'espressione «in fondo fra i pietrosi l'acqua scivola sveltestima» della prosa successiva – *L'Acquedotto* – e che conclude l'iter pugliese di Ungaretti, quel suo «correre dietro l'acqua, in su e in giù, dal Gargano a Caposele» (*Il Tavoliere*, p. 294). Dunque, riluce un altro motivo costituente elemento fondante circa la variazione-composizione sul/dal tema: l'emblema dell'«impietramento», al quale il poeta assegna, dalla stagione dei primi versi del *Porto Sepolto* fino ai testi composti in età senile, il compito di scolpire la sua scrittura poetica, attraverso un processo di scavo – onde la cosiddetta «parola scavata» –, che procede dalla «parola sillabata», scarnificata, ridotta all'«essenziale» di *Sono una creatura*, attraverso la «roccia di gridi» di *Tutto ho perduto del Dolore*⁶⁸, fino all'«alambiccare» per echi e folgorazioni improvvisate del «vecchissimo ossesso» dell'*Impietrito e il velluto*. Paola Montefoschi ha colto questo aspetto dell'«impietramento» con una precisione bruciante, allorché ha osservato che «nelle pagine di viaggio di Ungaretti, l'apparizione delle sagome immobili di pietre, sassi, macigni, sullo sfondo di acque correnti», al di là della sua valenza meramente descrittiva, rinvia ai

⁶⁷ Di «atmosfera d'acquaforte» aveva già parlato Ungaretti ne *La pesca delle anguille, Comacchio, il 23 Dicembre 1932*, in G. UNGARETTI, *Il paese dell'acqua*, in ID., *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, op. cit., p. 201.

⁶⁸ Indicativo, al riguardo, quanto annota Ungaretti nel commentare il frammento «Spento il diurno raggio in Occidente» di Leopardi: «[...] [L'interruzione, la mutilazione, lo spazio bianco, l'estrema indeterminatezza e crudeltà che ne deriva alla vaga immagine che si spegne in pietra e ci lascia senza fiato sognanti, è sapienza d'improvviso del Leopardi, scoperta nella tecnica del frammento, in quella tecnica che darà nel 1819 al Romanticismo francese il suo linguaggio, e al Simbolismo, a Mallarmé soprattutto, gli effetti all'infinito del segreto di quella parola poetica che finalmente il Leopardi afferra per primo in Europa, mentre sta per morire]»: G. UNGARETTI, *Sul frammento «Spento il diurno raggio in Occidente» I [1946-1947]*, *Lezioni su Leopardi*, in ID., *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, op. cit., pp. 944-45.

«problemi espressivi del poeta, si accampa come emblema della sua drammatica ricerca di una forma bloccata nel divenire (“pietra, vittoria della forma sopra un immemorabile caos”, *Il Tavoliere*)»⁶⁹.

Così, Ungaretti ha percorso un *iter* che si è dispiegato a ritroso, ascendendo dai luoghi lambiti per ultimi dalle bipartizioni dell’acquedotto sino alle sorgenti del Sele che lo accrescono e alimentano, quand’ecco

[...] davanti a tanti scrosci e fruscii, un vecchio che avrebbe potuto fare da modello a un apostolo caravaggesco mi viene accanto e mi dice all’orecchio: «Non mi vogliono dare nemmeno l’acqua da bere...». Rifletto che se fossi andato in cerca della misura della pazzia non l’avrei trovata più esatta, [...] . (p. 331)

Il richiamo a percezioni visive d’incubo, al dimenarsi di ‘fantasmi’ ed alla «misura della pazzia» rinvia a quella che Ungaretti ha definito ne *La risata dello dginn rull* «una separazione falsificatrice dell’immagine dall’oggetto» (p. 86)⁷⁰. Trattasi di doppiezza astratta della «visione», oscillante – fino al realizzarsi del *Sentimento del Tempo* – tra il discernere e il sembrare, tra apparenza e fantasma, tra memoria e sogno oppressivo. Difatti, proprio a cominciare dalle prose, Ungaretti verificherà che una poetica del «descrivere per mostrare» non sarebbe potuta andare più in là – come avrà modo di affermare anni dopo in occasione d’una sua lezione brasiliana – della straordinaria spettacolarità scenografica, precedentemente realizzata artisticamente dal Manzoni⁷¹; e che sempre più – scrive, in proposito, Ossola –, «nell’inquisire i *revenants* della memoria, l’abbaglio del ricordo» si piegava «alle ossessioni dementi del sogno e dell’allucinazione, quali si

⁶⁹ P. MONTEFOSCHI, *Prosa di un nomade*, in G. UNGARETTI, *Vita d’un uomo. Viaggi e lezioni*, op. cit., p. XXIII.

⁷⁰ Su questa componente si è applicato con frutto P. GUARAGNELLA, *Il viaggio del matto e del povero. Introduzione*, in ID., *Il matto e il povero. Temi e figure in Pirandello, Sbarbaro, Vittorini*, op. cit., pp. 26-33.

⁷¹ Difatti, riferendosi all’*incipit* del romanzo manzoniano, il professore Ungaretti rileva che allo scrittore: «una carta topografica sembra gli sia caduta sotto gli occhi, o la mostri a un amico, e così col dito, il raccoglitore d’oggettini per ricordo, sembra seguire le particolarità geografiche di luoghi come per riconoscerli pian pianino [...]. Ed ecco che quei luoghi non sono più sulla carta, ma si muovono come se uno li percorresse [...]. Quei luoghi vivono per un suo movimento lirico»: G. UNGARETTI, [*Estetica ed etica in Manzoni: il primo capitolo dei «Promessi Sposi»*], in ID., *Vita d’un uomo. Viaggi e lezioni*, op. cit., p. 635.

dilateranno, “nel buio inenarrabile”, dal *Dolore* sino al “Rilucere inveduto d’abbagliati/Spazi” degli *Ultimi cori*, nella desolazione-dismisura di una colpa primordiale “turbinante” in uno spazio infinito, ove invano scrutando “Si va facendo la frattura fonda”⁷². Si macerava così, per avere origine dalle prose, la scissione decisiva della «visione» quale ad Ungaretti affidava la tradizione lirica italiana: non più icona rimediatrice della memoria, bensì trasporto fantasmatico «verso quale altro altrove?»⁷³. «Quell’*altrove* rimane da sondare, nella sua geografia culturale», conclude efficacemente Ossola, «nei suoi fantasmi ed oltranzes testuali; ma ad essi soli, a quell’ *altrove*, a quei *fantasmi*, Ungaretti avrebbe dato il sigillo della durata: “voi soli, forse, siete più che fantasmi, qui, altrove, per sempre”⁷⁴. Il tempo reale e il tempo artificiale percorrono, così, un loro intreccio negli spazi dell’allucinazione e dell’*altrove*, dell’infinito imprigionato, della sospensione di sé, dell’ipotesi miracolosa di una rinascita esplosiva dalle filtranti pareti del *theatrum* della mente, in cui, ansiosi, si aggirano i «fantasmi».

7. Conclusione

Anche il viaggio nelle Puglie – come gli altri – si è svolto verso orizzonti di geografia mitico-lirica, sullo sfondo di paesaggi risolti tutti, tendenzialmente, nella metafora del testo; viaggio inteso quale *iter* della scrittura, amalgamatasi in un processo di osmosi tra poesia e prosa e/o all’inverso, come si è tentato di cogliere in alcuni luoghi nel corso del presente studio. Morfologie, cromatismi, scelta dei luoghi e delle circostanze particolari hanno concorso anche in questa tappa “pugliese” a creare quella che Ossola ha – a ragione – indicato come poetica dell’«accessorio» e del «fulmineo»⁷⁵. Difatti, il viaggio ungarettiano,

⁷² C. OSSOLA, *Un indice, un incubo*, in ID., *Figurato e rimosso. Icone e interni del testo*, op. cit., pp. 244-45; le citazioni riportate dei versi sono rispettivamente da *Nelle vene; Ultimi cori per la Terra Promessa*, 17; *Apocalissi*).

⁷³ È questo il sonno-delirio, il motivo per antonomasia che cirolerà nei *Cori descrittivi di stati d’animo di Didone*, V: «L’ansia ci trasportava lungo il sonno/Verso quale altro altrove?».

⁷⁴ C. OSSOLA, *Un indice, un incubo*, in ID., *Figurato e rimosso. Icone e interni del testo*, op. cit., p. 279.

⁷⁵ *Ivi*, p. 249.

tutto proteso all'insegna delle icone abbacinanti⁷⁶ accolte all'origine della memoria paesaggistica, deserto, tra luce e vento, latria deflagrante dell'acqua, si è trasformato in introiezione totale del segmento orizzontale. Tutto il cosmo ruota intorno all'acqua e alla terra! La svariata *Questio de aqua et terra*, rimembranza dantesca, nonché omaggio ravennate al Divin Maestro, s'innalza, in ispecie, nel viaggio ungarettiano a linea-guida di senso: a significare in qual modo l'acqua e la terra si compartiscano la topografia del mondo, come ricavino, di tanto in tanto, un equivalente elemento di scorrevolezza-solidità di un luogo e, nel contempo, circoscrivano quelle sublimità paesaggistiche di illimitato arcano, dal cui sipario rifulge e riecheggia memorabile l'icona del Nilo.

Non va trascurato, inoltre, come i luoghi eletti da Ungaretti, nomade-girovago, quali mete per i suoi viaggi, siano morfologicamente strutturati dall'orizzontalità delle terre – pianure, tavolieri, distese d'acque e deserti –, reiterazioni tutte della martellante metafora dell'aridità desertica, soglia dell'infinito. Esemplicativi, in tal senso, due emblematici lacerti di prose, per restare nell'ambito del viaggio pugliese; il primo riguarda *Lucera, città di Santa Maria*, il secondo *Lucera dei Saraceni*:

[...] mi fermo nel giardino [...]. È un vasto rettangolo che dà strapiombando nell'infinito della pianura. (313)

Quando sarai arrivato già da dentro Lucera, al Belvedere, e da quell'ameno paesaggio ti sporgerai sul precipizio che va a cadere dove la pianura fugge, la città ti apparirà che si inalbera [...] verso il brusco orrore del vuoto. (pp. 317-18)

Correlativo aereo dell'ora meridiana, ora sconvolgente, inquietante, in cui viene ad allestirsi – inopinatamente – il parco di demoni, il deserto del poeta è, fondamentalmente, manutengolo della luce, ebbrezza dello spazio e, simultaneamente, smarrimento temporaneo della ragione: preludio alla poesia del «delirio», del «miraggio», verso la quale

⁷⁶ Secondo la definizione di «visione» come «irruzione [...] del vedere nel pensare» indicata da M. ZAMBRANO, *I beati*, Milano, Feltrinelli, 1992, p. 10.

Ungaretti si dirigerà per ragioni di poetica personale, correlate al barocco⁷⁷.

Così, anche questo viaggio nelle *Puglie* può dirsi basato sulla esaltazione della balia del vedere, nonché sul suo ancoraggio agli affusolati, fantasmatici margini della sfera allucinatoria.

Come tutte le prose di viaggio, anche queste de *Le Puglie* contribuiscono a comporre un registro lessicale, metaforico, analogico di tutto il dicibile, mirano – come ha convenientemente rilevato Leone Piccioni – «alla misura del mito, a ripercorrere tappe di fantasia esperita»⁷⁸. Ed è proprio da quelle spirali sintattiche, da quegli accumuli di grumi verbali, da quel rampollare di congetture e intrichi barocchi che si alimenterà di nuovo vigore la successiva poesia di Ungaretti.

GIUSEPPE DE MARCO

⁷⁷ In anni seguenti a questi del viaggio in Puglia, Ungaretti sarà impegnato nella traduzione del *Faune* di Mallarmé e spiegherà il significato di «midi» in questi termini all'amico Parronchi: «“Midi” nel testo credo abbia valore di “pienezza” del giorno e “della voluttà”. Pienezza del giorno e dell'essere, nel corso del “trionfo” che il poeta-fauno si va concedendo. C'è, nel pomeriggio evocato, come dici, tutto il delirio di suoni, d'echi, di silenzi, d'ombre, d'approfondimento notturno, d'isolamento notturno, che può offrire uno spettacolo naturale abbagliante di luci alla potenza trasfiguratrice d'uno slancio poetico: c'è quel dare valore cosmico alla propria individuale, intima, segreta realtà, alla propria attiva coscienza facendo sì che le cose ne siano riflesse, acquistandone i limiti: acquistando l'infinito mistero dei limiti d'una persona umana, annientandosi direi quasi in tali limiti per non essere se non l'infinita solitudine d'una persona umana alle prese con i suoi sogni e con i suoi segni»: G. UNGARETTI, *Lettera a Parronchi* del 30 Dicembre 1945, in ID.-A. PARRONCHI, *Carteggio*, a cura di A. PARRONCHI, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992, p. 33.

⁷⁸ L. PICCIONI, *Vita di un poeta. Giuseppe Ungaretti*, Milano, Rizzoli, 1970, p. 126; inoltre, prosegue lo studioso, quella ungarettiana: «Non è prosa quieta, piana, rielaborata sempre, con vulture sintattiche ricorrenti e perfette: è spesso tormentata, cerca ampie strutture strofiche, metriche, più che sintattiche, di misteri: ripropone sempre, o cerca di riproporre, un segreto arduo: non tende a familiarizzare. Tende alla misura del mito, a riproporre tappe di fantasia esperita»: *ivi*.

