

Giuseppe Ungaretti: la Terra promessa o i frammenti dell'Epos

Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur.
Stéphane Mallarmé, *Le Tombeau d'Edgar Poe*

La *Penultima stagione* era il titolo iniziale di un'opera ancora *in fieri* che, nella linea del «biografismo» ungarettiano, designava l'«autunno» dell'uomo. Ma il tempo della sua scrittura, tempo non unitario, fatto di interruzioni, lacune e riprese, modificherà questo progetto in quello d'una poesia dell'inverno e della vecchiaia, dell'«ora tarda» sopravvenuta «in lontananza d'anni».

Le prime quartine, quelle che più tardi, profondamente modificate, daranno forma alla *Canzone*, furono pubblicate nel 1948 sulla rivista «Alfabeto», ma il poeta faceva risalire la loro composizione al 1935, e per il primo embrione del testo, al 1932¹ (*Sentimento del Tempo* esce nel 1933). La pubblicazione della *Terra promessa* in *Vita di un uomo*, nel 1950, è quasi la confessione di un fallimento: un libro il cui «segreto destino», ha scritto Bigongiari, era di «diramarsi, nelle sue figure, tanto più libere quanto più ognuna di esse è una nervatura di quello slancio che s'incenerisce ogni volta per rimanere solo pura nervatura lirica²»; un libro che era l'opposto di un'opera concepita secondo la logica organica propria all'*iter* ungarettiano. Basta confrontare il modo in cui *Il Dolore*, in quegli stessi anni, si organizza *naturalmente* intorno ai temi biografici e fortemente «patetici» della morte del figlioletto e di Roma occupata.

È la prima volta che il pathos autobiografico – da intendere non come semplice identificazione di poesia e vita, ma come tensione tra il dato e il suo superamento nella libera decisione della parola – fa posto a un tentativo di diversa natura, fondato sull'eminenza delle figure e sull'insistenza allegorica del loro rapporto. *La Terra promessa* è un progetto che rivela in Ungaretti il desiderio di convocare in un luogo poetico unitario, secondo un ben preciso disegno, i motivi fondatori della nostra tradizione poetica e religiosa.

Ma questo luogo unitario non riuscirà a costituirsi, e l'esito poetico sarà come dis-localato, disarticolato in una pluralità di luoghi: *La Terra promessa*, del 1950, *Il taccuino del vecchio*, del 1960; in composizioni di stile differente: il petrarchi-

¹ Vedi lo studio sulle varianti di Leone Piccioni, in G. UNGARETTI, *La Terra promessa*, in *Vita di un uomo. Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1990, p. 785, e l'articolo dello stesso autore *Le origini de «La Terra promessa»*, *ibid.*, pp. 427-464.

² P. BIGONGIARI, *La Terra promessa o la visione interiore*, in *La poesia italiana del Novecento*, vol. 2, Mondadori, Milano 1980, p. 251.

simo della *Canzone* e del *Recitativo di Palinuro*, lo stile madrigalesco dei *Cori descrittivi di stati d'animo di Didone* e degli *Ultimi cori per la Terra promessa*. L'opera è «differita» secondo un'articolazione temporale fundamentalmente discontinua. Il frammento pare essere il suo destino.

Frammento non nel senso della scrittura frammentaria che evoca Blanchot a proposito di Nietzsche, cioè quella scrittura che dà congedo al pensiero del Tutto³, ma come stato ineluttabile della parola esiliata dalla possibilità del Tutto, esposta qui nella metafora dell'Epos, la grande forma poetica e fondatrice. In questo senso l'«*échec utile*»⁴ di Ungaretti è vicino all'esperienza del poeta di *Hérodiade*. È significativo a questo riguardo che i quaderni di traduzioni da Mallarmé e da Góngora siano stati pubblicati nel 1948, e che in quegli stessi anni il poeta affrontasse anche la *Fedra* di Racine.

Il confronto con le figure fondatrici va dunque pensato in relazione a due orizzonti distinti: da un lato l'epica e la tragedia come le grandi forme dell'Antichità, dall'altro la coscienza moderna del declino di tali forme, le cui manifestazioni più alte nella storia dell'Europa moderna corrispondono meno a un rinnovamento che a una *morte sublime*.

Nella sua *Prima lezione* sulla *Terra promessa*, Ungaretti scrive:

La Terra promessa è un libro scritto con estrema lentezza perché continuamente interrotto, anche da altra poesia come quella del *Dolore*. [...] Quella che pubblicai nel 1950 è dunque un'opera frammentaria; la pubblicazione di un'opera completa, organica, non avverrà forse mai. Tali frammenti possono però dare nel loro complesso un'idea di quello che il poeta intendeva fare e che non è riuscito a fare: nessun poeta è mai riuscito a fare quello che ambiva di fare⁵.

Questo passo ci propone due idee essenziali: la constatazione dello stato frammentario dell'opera, imposta dai fatti, porta il poeta alla previsione, in un primo momento dubitativa, che l'opera non vedrà mai la luce. Ciò che caratterizza l'opera secondo Ungaretti, e in particolare quel *progetto d'opera* che è *La Terra promessa*, è la possibilità di una compiutezza futura, il suo carattere organico. Ma ciò, scrive il poeta, «non avverrà forse mai». Tuttavia, ai frammenti residui è affidato un compito, quello di fare apparire, nel fallimento del disegno, che conduce all'incompiutezza e alla dispersione, l'intenzione che lo guidava. Questa intenzione non è vista come una direzione di senso ma come un volere che viene a scontrarsi con un non-potere, al di là della congiuntura storica: «nessun

³ Cfr. M. BLANCHOT, *L'entretien infini*, Gallimard, Paris 1969, pp. 227-255.

⁴ Espressione usata da Piero Bigongiari per designare il senso radicale dell'esperienza mallarmea (*Poesia francese del Novecento*, Vallecchi, Firenze 1968, p. 31).

⁵ G. UNGARETTI, *Vita di un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 549.

poeta è mai riuscito a fare quello che ambiva di fare». Ciò che potrebbe apparire come una giustificazione, fa segno in realtà verso una discrepanza irriducibile fra intenzione e opera. Ascoltiamo ancora Ungaretti:

Certo noi sappiamo che il linguaggio mediante il quale l'uomo tenta di afferrare la poesia dandole una qualche forma, è, come del resto il nostro passaggio sulla terra, in sé precario, da istante ad istante mutabile, sempre troppo materiale, opaco, pesante, sempre con troppa misura definito per essere atto ad aderire pienamente all'infinito della poesia⁶.

L'opera è dunque, come il *Livre* di Mallarmé, ciò che sta al di là di ogni scrittura, disposizione suprema nella quale trova posto ogni scrittura, tesa verso la sua «ossessiva mira». Opera e Terra promessa sono quindi due figure correlate di un luogo inaccessibile, sempre futuro. L'incompiutezza si accorda all'essenza stessa del tema mitico e fondatore, aspetto necessario della legge dell'opera nel suo «oltre», nella sua mira ultima. In questo senso, la Terra promessa è la promessa di un'opera ancora da venire, come suolo ritrovato e terra sottratta allo sguardo e all'insediamento perché sempre promessa, sempre davanti, non disponibile ma davanti a sé in quanto si sottrae al *qui-e-ora* del presente: passato o avvenire.

Mi sia consentito di interpretare in questo senso le parole di Ungaretti quando dice che la *Canzone* «giustifica l'incompiuto poema», non solo perché essa ne rappresenta l'*ouverture*, ma in quanto il suo movimento corrisponde a un «lentissimo smemoramento», lenta dissoluzione nelle acque del Lete. La Terra promessa sembra essere, per il poeta, quel luogo – terra o opera – oltre la soglia, che esige il superamento delle apparenze e delle esperienze sensuali:

Poi è il rinascere ad altro grado della realtà: è per reminiscenza il nascere della realtà di secondo grado, è, esaurita l'esperienza sensuale, il varcare la soglia d'un'altra esperienza, è l'inoltrarsi nella nuova esperienza, illusoriamente e non illusoriamente raggiunta – è il conoscersi essere dal non essere, essere dal nulla, è il conoscersi pascalianamente essere dal nulla⁷.

La *Canzone* giustifica il poema nella misura in cui ne abbozza l'intero movimento intenzionale, nel corso del quale la «sfera della realtà dei sensi» deve essere trascesa verso un'altra realtà, mentale o intellettuale. La poesia ungarettiana si trova qui a una svolta. Svolta che sarà lunga a effettuarsi e non perverrà a una rottura decisiva con il fondo autobiografico dell'opera del poeta, né con la sfera dell'esperienza sensoriale, ma porterà a creare una tensione sempre più alta fra

⁶ *Vita di un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 855-856.

⁷ Nota a *La Terra promessa*, in *Vita di un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 546.

queste due sfere, che Ungaretti riconoscerà essere indissociabili: «Non che fra l'una e l'altra sfera, a dire il vero, ci sia una parete che non sia fluida, e non che l'una e l'altra sfera non si compenetrino⁸».

Il distacco, che in un primo tempo è un addio all'«ultimo segno di giovinezza, [...] l'ultimo appetito carnale⁹», deve essenzialmente fare la prova pascaliana del non-essere come origine, entrare in un movimento, che nulla garantisce, di pensiero come allegoresi, interminabile ermeneutica.

Ma torniamo agli aspetti più considerevoli del progetto iniziale. Secondo le informazioni che Ungaretti stesso ci ha lasciate, questo libro, «per apparire un po' meno incompiuto», doveva comportare, oltre ai testi e frammenti pubblicati con il titolo *La Terra promessa*, anche i cori di Enea, di cui gli *Ultimi cori e Il taccuino del vecchio* «potrebbero in qualche modo rappresenta[re] l'abbozzo». Così Didone, di cui i «cori descrittivi» esponevano gli stati d'animo, doveva apparire come oggetto della ricordanza di Enea:

Toccata Enea la Terra promessa, tra le visioni della sua memoria che gli prefigureranno l'avvenire, si leveranno anche i cori seguenti, descrittivi di stati d'animo di Didone¹⁰.

Tuttavia, non solo questa parte è la più tardiva e la meno compiuta dell'opera, ma la figura di Enea è la più evanescente («questa figura che ancora Ungaretti non ha saputo precisare», dirà Bigongiari). In altri termini, il centro tematico dell'*epos* virgiliano non può apparire se non nel crollo di ogni tensione epica, e il rilievo del personaggio si risolve in pura latenza, fonte e insieme assenza, figura «presupposta», come dice ancora Bigongiari: «I cori presuppongono l'«altra» figura entro cui riversarsi [...]». È innanzi tutto attraverso la separazione che si effettua l'opera, in cammino verso un non-luogo, mettendo in scena un'evanescenza. E mediante un ribaltamento dell'*epos* in diffrazione a tematica, in dispersione del senso laddove il poema epico indicava la possibilità della sua totalizzazione, Ungaretti verifica l'impossibilità moderna dell'epica. Ma ciò non significa che Ungaretti abbia avuto l'ambizione di quella totalità. Se si paragona il suo tentativo con quello di Hölderlin all'epoca della composizione dell'*Empedocle*, appare chiaro che non si tratta dello stesso «fallimento»: laddove Hölderlin ha il presentimento, al momento di quella che si è convenuto di chiamare la sua «svolta», dell'impossibile fusione con l'*en kai pan*, lasciandoci pur sempre una «tragedia drammatica», certo frammentaria, più volte rimaneggiata, nella quale l'aspirazione all'unità con la «divina Natura» è

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Frase riferita da P. BIGONGIARI, *Op. cit.*, p. 252.

il motivo centrale e fondatore, Ungaretti si situa immediatamente nel campo di una coscienza storica, lucida e penetrante, di tale impossibilità. Il Tutto non è più per Ungaretti qualcosa da ritrovare, benché ne provi dolorosamente l'inaccessibilità. È già forma del passato, totalità perduta. Questo potrebbe spiegare perché il tentativo ungarettiano riprenda figure già preesistenti nella storia dell'Epos occidentale e della sua grande tradizione, mentre Hölderlin pone al centro della sua azione tragica un filosofo, un «eroe» del pensiero.

Il compimento dell'opera come poema drammatico non è nemmeno ricercata. Attraverso di esso, il poeta sembra cercare un'altra unità, meno apparente: quella di una voce «mentalmente alta», modulata secondo registri differenti da *dramatis personae* che non sono che le «ombre» del mondo epico. Tali figure, presupposte dal quadro e dai riferimenti all'*Eneide* e all'*Odisea*, da una parte, alla *Bibbia* dall'altra, cristallizzano i motivi lirici e operano in tal modo il trasporto dalla «scena» del poema drammatico verso l'interiorità descritta dagli «stati d'animo», per poi oggettivarli in una nuova esteriorità. La psicologia poetica è immediatamente allegorizzata, non nella forma di una figura stabile e netta nei suoi contorni, ma in quella della rovina o del deserto.

Questo divenire storico dell'allegoria è stato mirabilmente analizzato da Walter Benjamin ne *Il dramma barocco tedesco*. Per primo Benjamin ha colto il nesso tra l'allegoria barocca e la rovina, in pagine ormai celebri:

La fisionomia allegorica della storia-natura, che il dramma [barocco] porta sul palcoscenico, è realmente presente nella forma della rovina. Con essa, la storia si è tangibilmente ridotta a palcoscenico. Più precisamente: così conformata, la storia si costituisce non come il dispiegarsi di un'eterna vita bensì come il processo di un inarrestabile decadimento. Con ciò l'allegoria si pone al di là della bellezza. Le allegorie sono, nel regno del pensiero, quello che sono le rovine nel regno delle cose. Da ciò il culto barocco della rovina¹¹.

Questo non si deve intendere esclusivamente come gusto del pittoresco dei «paesaggi con rovine», ma, più profondamente, come un movimento che contamina l'opera, la sua concezione e, in ultima istanza, il linguaggio stesso:

Nel campo dell'intuizione allegorica l'immagine è frammento [...]. La falsa apparenza della totalità si spegne. Perché l'eidos si oscura, la similitudine vien meno, e il cosmo, in ciò, s'inaridisce¹².

E più in là: «[...] l'opera si afferma in quanto rovina».

¹¹ Walter BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1971, p. 188.

¹² *Ibid.*, p. 186.

Tuttavia, è questo movimento stesso che conduce, secondo Benjamin, a una percezione radicale della problematica dell'arte, preludio alla coscienza moderna quale si esprime in Baudelaire, sul quale il filosofo berlinese ha scritto pagine memorabili.

Non stupisce quindi che, in questo tentativo radicale, Ungaretti sia portato ad approfondire la sua meditazione sul Barocco, che data degli anni di *Sentimento del tempo*, nutrita inoltre dalle sue traduzioni di Góngora. Per Ungaretti il Barocco non è una mera definizione estetica, ma una crisi che rende visibile nella trama della storia e della cultura umanistica le crepe del tempo, il «sentimento di precarietà» dell'umana condizione.

Attraverso la sua tendenza alla proliferazione delle forme, il Barocco appare come l'esperienza più acuta della morte e del vuoto. In esso si iscrive il dramma temporale del corpo che perisce, delle sue estasi e illusioni. Scavare il sentire barocco corrisponde, per Ungaretti, a purificare il suo eccesso al fine di risalire, come dice Bigongiari, al suo «nudo schema petrarchesco»: quello di una poesia dell'assenza e dell'oblio, insistente nel lavoro stesso della memoria e del lutto. Una bella pagina di Leone Piccioni traduce questo «sentimento del perire» nella stagione ungarettiana de *La Terra promessa*:

È il sentimento del perire che colora ogni esistenza e le offre con la misura della durata i segni evocativi delle figure; è sentirsi perire che muove la memoria ed il suo recupero, che protrae affetti, che muove disperanza a previsioni. [...] Solo a porre poeticamente le cose sotto la luce d'una imminenza mortale (la bellezza non contemplata in sé ma legata al tempo con la riflessione del suo certo decadere; l'esistenza colorita e, nella sua ombra, in agguato l'ombra della morte; [...] l'autunnale minaccia alla splendida estate): solo così si dà intrepida esistenza al sentimento: in tali cadenze, raffronti, riflessioni, sgomenti¹³.

Sul cammino di questa presa di coscienza, mi pare essenziale l'influsso di Mallarmé, di cui Ungaretti traduce in quegli anni *L'après-midi d'un faune*. Il poeta di Alessandria aveva di certo in mente il lungo lavoro mallarmeano, il suo sforzo di «*adapter son vers même au drame*», il fallimento di tali tentativi e la folgoranza dei suoi «*déchets*», come il poeta francese chiamava i frammenti e i diversi abbozzi di *Igitur*, e poi di *Hérodiade*. Il progetto della *Terra promessa* sembra essersi formato nelle vicinanze del «*désastre obscur*» di Mallarmé: traduzione, meditazione sull'opera e su ciò che Ungaretti chiamava, sin dal 1929, «l'aura petrarchesca di Mallarmé».

Come per i *déchets* mallarmeani, i frammenti ungarettiani, esiliati dalla totalità, corrispondono ai «barlumi» attraverso i quali il poeta ha l'intuizione della Terra promessa. L'impossibilità in cui si trova il linguaggio a raggiungere un'espe-

¹³ L. PICCIONI, «*Le origini della Terra promessa*», in *op. cit.*, p. 463.

rienza piena della trascendenza, e perfino il suo mancare, è il solo sostegno del poeta. Così questa poesia non si darà nella forma dell'espressione compiuta della fede, ma secondo la disposizione interrogante dell'inquietudine, che si riflette anche, naturalmente, sul piano formale, come già riconosceva De Robertis per la poesia del primo Ungaretti: «[...] una poesia, insomma, fondata sulla distruzione. I temi essenziali sembrano riferirsi costantemente a un discorso segreto o, al massimo, costituire una linea sinuosa e frammentaria. Accordi subito spezzati, modulazioni isolate e improvvise [...]»¹⁴.

Alla severa e oscura Canzone iniziale fanno seguito i diciannove frammenti che compongono i *Cori descrittivi*, i testi che più corrispondono a questa poetica dell'incompiuto e che fanno risuonare quella «vibrazione a-tematica» di cui parlava Bigongiari per certa poesia leopardiana. Poesia dell'allontanamento, essa dà congedo, attraverso la figura allegorica di Didone, agli slanci e alle promesse della gioventù, congedo che riconosce ormai la vanità, l'inutilità delle immagini («le immagini a che pro' / per me dimenticata?»). Didone è il nome, che solo il titolo evoca, di quest'allegoria della giovinezza perduta, abbandonata: ora voce elegiaca, di essenza musicale e altamente evocatrice, quella del frammento II, ora voce severa della devastazione, come nel frammento III:

Ora il vento s'è fatto silenzioso
E silenzioso il mare;
Tutto tace: ma il grido
Il grido, sola, del mio cuore.
Grido d'amore, grido di vergogna
Del mio cuore che brucia
Da quando ti mirai e m'hai guardata
E più non sono che un oggetto debole.

Grido e brucia il mio cuore senza pace
Da quando più non sono
Se non cosa in rovina e abbandonata¹⁵.

Qui la *combustione* del cuore preannuncia il rogo su cui s'immolerà Didone e la distruzione del tempo affinché il mito, «splendido resto», come dice Bigongiari, sopravviva.

Attraverso l'oscillazione dei tempi verbali: presente, passato remoto, futuro, imperfetto, condizionale; attraverso l'esitazione tra l'*io* della maggior parte dei cori e il *tu* di alcuni di essi, il *noi* dell'evocazione amorosa o la terza persona del poema

¹⁴ Giuseppe DE ROBERTIS, *Cronache letterarie. Ungaretti e Folgore*, «Il Progresso», 27 dicembre 1919 (citato da G. MARIANI, *Pour une histoire de la critique ungarettienne*, Cahiers de «L'Herne», p. 213.

¹⁵ G. UNGARETTI, *La Terra promessa*, in *op. cit.*, p. 245.

oggettivato in quadro o sentenza, si esprime, più che il gioco delle variazioni del presente di un personaggio fra memoria e declino, il gioco delle tonalità della poesia restituita alla sua essenza non psicologica e non drammatica. Più che moti del personaggio, si tratta qui di *moti dell'essere* attraverso la rifrazione prismatica degli «stati d'animo», trascesi per accedere al senso più generale, veramente universale, del declino e del perire di una civiltà, «poiché anche le civiltà nascono, crescono e muoiono», come scrive il poeta, seguendo la celebre formula di Paul Valéry.

I diciannove cori sono già delle «variazioni su nulla» (titolo di un'altra poesia del libro), «delirare di una passione che si guarda perire» fino all'annientamento. Carlo Ossola ha ben colto il nesso fra questa «passione che si guarda perire» e la parola poetica, soprattutto nella sua dimensione retorica, di cui Ossola esplora tutta la complessità entro una problematica petrarchista che attraversa, appunto, il Barocco e Mallarmé. Le «figure letterarie più care alla tradizione petrarchista» si «dissolvono», si «oscurano», come gli occhi di Didone, «opachi, senza raggi¹⁶». Ma quello che Ossola interpreta come un movimento di distruzione della retorica che non va fino in fondo e «arretra davanti alle conseguenze estreme», mi sembra meno un modo di salvare la retorica, che la scoperta, già baudelairiana, del nesso più essenziale fra declino e bellezza: infatti si concentrano qui il senso dell'autunno e del decadere delle cose, l'artificio quasi funebre dell'«abbellirò stasera» nell'imminenza della morte, e il «bagliore roseo», che è insieme il trucco che aiuta a simulare le «gote odorose» della prima giovinezza e il fuoco che brucia le foglie disseccate, per esaurirsi poi nell'ultimo «barlume» di cui parla il poeta nel suo commento.

Il cammino verso la Terra promessa non conduce dunque a un «oblio pacificato» (Ossola), ma a un confronto teso fra la figura come punto nodale di ogni linguaggio e la sua consumazione: luogo del poetico e destino moderno della poesia. Le figure – Didone, Palinuro, Enea – sono le inquiete tracce di una «strenua fedeltà» a un suolo fecondo e mortale della tradizione, alle sue vestigia disperse. E questi vestigi, viventi e mortali, rimandano anche alla presenza ambigua di Petrarca nella carne della poesia ungarettiana. Petrarca di cui Ungaretti dice, in un suo studio su Leopardi:

«Or tutt'intorno una ruina involge». È modo petrarchesco che troviamo nella canzone *All'Italia*. È del Petrarca anche la visione delle rovine, del valore poetico che è implicito nella rovina. Dalla rovina nasce lo stimolo alla poesia, cui è fonte di meditazione. Si potrebbe costruire una storia dello sviluppo e dell'evoluzione delle fonti poetiche dal Petrarca in poi attraverso l'idea della rovina nel corso della poesia europea¹⁷.

¹⁶ Carlo OSSOLA, *Giuseppe Ungaretti*, Mursia, Milano 1982.

¹⁷ G. UNGARETTI, *Le lezioni sul Leopardi*, Corso universitario dell'anno accademico 1950-51, citato in C. OSSOLA, *op. cit.*, p. 418.

Il senso di questa rovina si radicalizza nel corso della poesia europea, fino all'indicazione di un rivolgimento decisivo che Ungaretti riconosce nelle posizioni di Leopardi e di Mallarmé. Infatti, Leopardi è per Ungaretti il poeta che «nella sua poesia ha manifestato con disperazione il sentimento della decadenza», avendo compreso «che la durata di una civiltà, della civiltà alla quale si sentiva legato, era giunta al suo ultimo punto, quando una civiltà sta per trasformarsi da cima a fondo. Qualche cosa periva; forme, nello stesso tempo, perivano. Una lingua assumeva coscienza del proprio invecchiamento¹⁸.»

E Mallarmé verrà ad aggravare questa diagnosi, fino all'idea della sterilità, quella delle «*années effrayantes*», come solo modo di rivelazione della Bellezza, il cui residuo allegorico sarà la figura di Hérodiade: «*Oui, c'est pour moi, c'est pour moi, que je fleuris, déserte*» sarà il suo grido. E quel grido riecheggia ancora nell'ultima poesia ungarettiana, eco di un mondo che cerca una sua verità, una sua consistenza «al di là dell'inconsistenza dei sogni» (Bigongiari).

Il taccuino del vecchio e i pochi versi di *Apocalissi*, che si possono riconnettere tematicamente all'ispirazione della *Terra promessa*, ci introducono all'ultima stagione della poesia di Ungaretti, quella degli «anni vecchi». Il titolo stesso – *Ultimi cori per la Terra promessa* – suona come l'annuncio di una meditazione più estrema sul proprio mito interiore, quello della *promessa*, che si può qui condensare nella dantesca «speranza dell'altezza» a cui Ungaretti allude in una breve allocuzione del 1952, anno liminare della composizione del *Taccuino*.

La speranza, che è in Dante minacciata dall'apparizione della lupa¹⁹, è il sito instabile, aperto della promessa, quella che dà senso al tempo, che vi iscrive la possibilità ambigua del naufragio e la luce più alta, il dramma del tempo umano e l'insensata libertà che lo fonda, e che il poeta chiama «eterno» o «nulla».

A considerare il cammino percorso, ci si accorge che, nello scavo di una distanza formale, morale, storica, viene alla luce l'unità fondamentale di un'esperienza: esperienza di esilio e di ricerca, di annuncio e di perdita. L'impossibilità della bella totalità «morale» dell'allegoria, testimonianza ormai di un mondo remoto, lascia la verità nuda di un percorso che è ricognizione di vestigia:

Si percorre il deserto con residui
Di quel che immagine di prima in mente²⁰.

¹⁸ G. UNGARETTI, Nota a *Sentimento del tempo*, in *op. cit.*, p. 531.

¹⁹ D. ALIGHIERI, *La Divina commedia*, *Inferno*, canto I, vv. 52-54.

Questa mi porse tanto di gravezza,
Con la paura ch'uscita di sua vista
Ch'io perdei la speranza dell'altezza.

²⁰ G. UNGARETTI, *Ultimi cori per la Terra promessa*, in *op. cit.*, p. 275.

I residui di immagini qui evocati sono quelli che tramano tutto il percorso de *La Terra promessa*. Ma lo stesso deserto, che altro è se non frammento di un'immagine di «prima»? E il viaggio, il percorso stesso? Così l'opera può mettersi in cammino solo decomponendosi, parla sotto la minaccia del silenzio, giunge al suo culmine nell'opera luminosa della morte:

Somiglia a luce in crescita,
Od al colmo, l'amore.
Se solo d'un momento
Essa dal Sud si parte,
Già puoi chiamarla morte²¹.

È qui in gioco l'ultima, e forse unica verità, quella di una figura abissale, che nessuna allegoria potrà ormai rendere visibile, e che trascendendo il pathos della bellezza a cui soccombeva Mallarmé, espone la «frattura fonda»:

La verità, per crescita di buio
più a volarle vicino s'alza l'uomo
si fa facendo la frattura fonda²².

Fra altezza e profondità, «crescita» di luce e «crescita» di buio, nell'orizzonte di un'interrogazione sempre aperta all'«oltre» senza nome e senza volto ma priva di risposte consolanti, si avvia l'uomo ungarettiano, l'uomo della *pietas*, verso quel punto in cui il mondo con le sue figure e le sue vestigia cessa di essere, diceva Rilke, «rivolto verso di noi».

Saggio pubblicato in francese, nel volume *Emblèmes épars*, Ed. Théétète, Montpellier 1997, poi ripreso in italiano e parzialmente modificato con il titolo attuale in *Forme e modi dell'allegoria, tra medioevo e modernità*, Università di Trento 2010.

²¹ *Ibid.*, p. 277.

²² *Apocalissi, ibid.*, p. 289.