

MANUELE MARINONI

La musica, il nulla e l'evanescente
Ungaretti e la poetica del «suono infranto»: appunti sulla Terra promessa

In

L'Italianistica oggi: ricerca e didattica, Atti del XIX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015),
a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon,
Roma, Adi editore, 2017
Isbn: 978-884675137-9

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

MANUELE MARINONI

La musica, il nulla e l'evanescente
Ungaretti e la poetica del «suono infranto»: appunti sulla Terra promessa

Estrema aspirazione della poesia, è di compiere il miracolo nelle parole, d'un mondo risuscitato nella sua purezza originaria e splendido di felicità.
Giuseppe Ungaretti

L'intervento mira a intrecciare la sintesi teorica ungarettiana su senso e destino della parola con le sperimentazioni compositive di Schönberg, alla luce della più attenta riflessione filosofico-musicale. Da qui il discorso prende alcune diramazioni riguardanti il nesso fra la percezione del reale secondo Ungaretti e i temi del nulla e del mito, in particolare nella raccolta Terra promessa, laddove, fra altre specifiche letture e interpretazioni di singoli componimenti, viene indagato il senso ontologico della parola nei «Cori descrittivi di stati d'animo di Didone».

«La poesia – nell'umana espressione almeno – rimane sempre in cantiere. Sempre allo stato imperfetto, sempre in continua sollecitazione di ritocchi». Così Ungaretti esordisce in una lettera inviata da Roma il 7 dicembre 1958 ad Enzo Paci.¹ Il principio del «mutevole», della «variazione continua di una permanenza», del perpetuo «lavoro in corso», sono ciò che avvicina in prima istanza il pensiero fenomenologico del filosofo milanese all'esperienza poetica ungarettiana.

Nel 1958 (Settembre/Dicembre, n. 35-36) compare su «Letteratura» un denso saggio di Paci dal titolo *Ungaretti e l'esperienza della poesia*. Fu il poeta stesso a chiedere, sulla scorta dello Heidegger lettore di Höelderlin, Trakl e Nietzsche, un lavoro ermeneutico, di specifica disposizione filosofica (fenomenologica), a partire dalle poesie della *Terra promessa*² che egli considerava, come si legge dalla lettera, ove è incluso il riferimento ad Heidegger, del 30 novembre 1958, «forse [...] il suo testamento».

Il legame con Paci evidenzia una dimensione della *praxis* poetica ungarettiana che nel Novecento ha una sua storia ben precisa; e che attraversa da un lato le fasi di una «immagine filosofica» dell'*Einführung*, dall'altra il magma variantistico che (al di là di strutturalismo e filiazioni varie) esprime con chiarezza, nell'immediato, l'orizzonte di una precisa «esperienza fenomenologica» del mondo poetico (un esempio notevole, in proposito, è quello del *Libro di poesie* di Vittorio Sereni).

Nel saggio Paci non tarda a esporre i nuclei centrali della poesia ungarettiana: la «sazietà dell'oblio», l'inabissarsi dello «mnestico», lo statuto ontologico dell'«originario», le «forme» mutabili, fragili e multiformi di ciò che «non è eterno» e, naturalmente, la questione del «nulla». Prenderò le mosse da qui per fare alcune rapide osservazioni sulla poetica ungarettiana degli ultimi anni, specie in relazioni ai temi del mito, del nulla e della musica.

Partiamo dalla *Terra promessa*. A proposito della poesia *Di persona morta divenutami cara sentendone parlare*, che precede i *Cori descrittivi di stati d'animo di Didone*, nell'autocommento Ungaretti discute del «tema del passato, dell'assenza», della «morte in relazione con l'esistere» e, di particolare importanza per il nostro discorso, del «senso della frattura» che «permane» e che si cristallizza

¹ Cfr. G. UNGARETTI, *Lettere a un fenomenologo*, con un saggio di Enzo Paci e 16 fotografie di Paola Mattioli, Milano, All'insegna del Pesce d'oro, 1972. Per un agile, sintetico e aggiornato profilo del pensiero filosofico di Paci cfr. il recente C. SINI, *Enzo Paci*, Milano, Feltrinelli, 2015.

² Tutte le citazioni poetiche provengono da G. UNGARETTI, *Vita di un uomo. Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di C. Ossola, Milano, Mondadori, «I meridiani», 2009; per scritti e interventi teorici: G. UNGARETTI, *Vita di un uomo. Saggi e interventi*, a cura di Mario Diacono e Luciano Rebay, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1974 e Id., *Vita di un uomo. Viaggi e lezioni*, a cura di Paola Montefoschi, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2000.

in un «canto d'un'esperienza consumata».³ Siamo nel cuore della raccolta che, dopo l'*Allegria* e il *Sentimento del tempo*, avrebbe dovuto offrire le «immagini della meta», dell'ultima tappa del perpetuo esilio, la «terra promessa»; ma che in realtà non fa che iterare il senso di «frattura» di un universo poetico incapace di sentire la sintesi e l'immobile.⁴

Si tratta, con questa raccolta, del tessuto magmatico della «frammentarietà» che contraddistingue la visione ungarettiana del profondo «lirico e tragico», dopo i drammatici avvenimenti biografici e storici che colpiscono il poeta negli anni '40. L'imperscrutabile *vanità* del reale, nella prospettiva nichilistica di un Novecento tanto instabile quanto inquieto, indebolisce ancor più a fondo la, già di per sé, fragile solidità lirica di Ungaretti, nel momento in cui lega la memoria a potenti figurazioni della fine.⁵ Tale memoria, nel suo duplice dinamismo «storico» ed «esistenziale», nel silenzio che circonda il «grido» e accoglie l'«assenza» (in sostituzione di ogni «attesa»), si metamorfizza nella «polverizzazione» del linguaggio. Ma ancor prima che di «frammento»,⁶ come è stato ampiamente fatto, credo si debba discutere di «frammentizzazione» della parola, del suo significato, delle sue potenzialità semantiche e sintattiche. Scrive Ungaretti nei *Temi leopardiani: la solitudine umana*:⁷

In Virgilio era la descrizione naturale d'un disperato momento, d'un momento climaterico; le parole erano attaccate alla vicenda fisica dell'uomo, e il grido poteva risuonare indicibilmente straziante, quando tutto dormiva, quando solo vegliava, ma così silente e armonioso, il corso degli astri.⁸

Ungaretti sta parlando del «silenzio cosmico», e con esso del percorso di ri-generazione del tutto, da cui perdura l'insondabile nulla che dalle pietre, luoghi «senza mondo» (*weltlos* avrebbe detto Heidegger), cerca di uscire verso la «formazione di mondo» (*weltbilden*), finendo col restituire esclusivamente un linguaggio descrittivo della sola propria originaria debolezza, del proprio fragile motivo della fattualità. Il silenzio è d'altronde, come lo definiva André Neher, una «gemma del nulla», è il luogo metaforico – ma allo stesso tempo dotato di realtà assoluta – del nevralgico movimento originario del cangiante.⁹

³ UNGARETTI, *Vita di un uomo. Tutte le poesie...*, 566.

⁴ Per molte di queste riflessioni sono, naturalmente, debitori dell'imprescindibile lavoro di C. OSSOLA, *Giuseppe Ungaretti*, Milano, Mursia, 1975 (1982²).

⁵ Che la memoria si nutra di immagini è un'idea studiata da tempo anche dall'antropologia culturale. Partendo dall'ambito fenomenologico sarebbe assai interessante sondare il legame sussistente fra la dimensione epistemica e la superficie visiva nelle specifiche planimetrie degli spazi mitici tematizzati da Ungaretti (e non solo). Per uno sguardo teorico d'insieme cfr. C. SEVERI, *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*, Torino, Einaudi, 2004.

⁶ Il *frammento* sperimentato, per esempio, agli inizi del Novecento, dagli scrittori vicini alla «Voce» non implica affatto – o comunque non necessariamente – una visione, o una percezione, del reale, e così della parola, 'frammentata', parcellizzata. Né dal punto di vista esistenziale né da quello compositivo, strutturale. Basti solo ricordare la vocazione 'poematica' insita nei *Frammenti lirici* di Rebora. Cfr. almeno F. BANDINI, *Frammento e disegno poematico in Clemente Rebora*, in *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea*, a cura di G. Beschin, G. De Santi, E. Grandesso, Roma, Editori Riuniti, 1993, pp. 59-68. Questa specificazione credo permetta di capire meglio perché insisto sull'allontanamento, per quanto riguarda la scrittura ungarettiana in questione, del termine 'frammento', notevolmente implicato in questioni estetiche (talvolta anche etiche), esistenziali e, più genericamente, letterarie.

⁷ Sulla crisi dei linguaggi contemporanei (nell'ambito espressivo dell'estetica), specie per quanto concerne la dimensione figurativa, ma con ottimi risvolti su tutto il panorama del 'moderno' cfr. V. VITIELLO, *L'immagine infranta. Linguaggio e mondo da Vico a Pollock*, Milano, Bompiani, 2014. Per l'ambito strettamente poetico cfr. V. COLETTI, *Dietro la parola. Miti e ossessioni del Novecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002 (soprattutto il primo capitolo) e G. L. BECCARIA, *Poesia del Novecento: il detto e il non-detto*, in *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, a cura di Marco Antonio Bazzocchi e Fausto Curi, Bologna, Pendragon, 2003, 45-67.

⁸ UNGARETTI, *Vita di un uomo. Viaggi e lezioni...*, 812.

⁹ Intendo qui il silenzio nel suo paradigma ontologico. È noto, dai risultati di una ricchissima bibliografia, l'esistenza di un *molteplice* anche nella fenomenologia del silenzio e come, tramite l'apporto di differenti

E per quanto riguarda Ungaretti c'è ancora da chiedersi se sia sufficiente discorrere del «nulla» in senso, come si è detto, ontologico o esistenziale, oppure se si debba ingrandire la lente verso il nichilismo e le sue forme, nell'orizzonte storico e ideologico europeo novecentesco. Com'è noto, la quintessenza della poesia ungarettiana sta nel divenire e nelle fragilità del transitorio. Quando il nulla si presenta lo fa sotto le sembianze di una chimera dialetticamente effimera e concreta allo stesso tempo. E resta una domanda: il destino, come suggerisce Mario Petrucciani, nella grammatica simbolica di Ungaretti, recita l'ultimo atto e poi sprofonda nel nulla?¹⁰ questo nulla è l'esito del destino di tutti? Solo della materia o anche dell'uomo? L'unica certezza è la coincidenza, tutta platonica (e, in parte, pascaliana),¹¹ del peregrinare indefinito vissuto nell'oscillazione del possibile fra tre poli estremi: 1) la nascita dal nulla, ma con le potenzialità della vita («Come prima di nascere,/ come dopo la morte/ ho vissuto il mio tempo africano/ come sotterra un seme»), potenzialità insite in una memoria profonda, storica e cosmica; 2) in mezzo l'inevitabile *nostos* per ciò che si è perduto prima del tempo; 3) e infine la morte che cancella, a cui, secondo Ungaretti, si contrappone storicamente (tenendo ben presente i contesti culturali da cui proviene la voce del poeta) la ricerca propria delle sperimentazioni artistiche primo-novecentesche (pittura e musica in *primis*), dunque dalla solidificazione «eterna» dell'evanescente: «non più l'ora rincorsa come semplice vibrare della luce. Ma l'ora trattenuta per sempre, l'ora ricordo di una rara commozione, l'ora – alba, tramonto o mezzodì, – l'ora che cercheremo per sempre in tutte le ore, che a tutte le ore sempre ritroveremo».¹²

Ma veniamo alla riduzione specifica, nella *Terra promessa*, dei *Cori descrittivi di stato d'animo di Didone* e recuperiamo per un istante quanto scriveva Paci nel saggio sopra ricordato. Il filosofo considerava a fondo la «condizione umana» presente nella «*poiesis* mai raggiunta» e nello «smemoramento che non può trasformarsi in totale oblio del mondo»: è quanto dicevamo a proposito del tragico che s'insinua nella memoria palpabile e che lascia indelebile traccia di sé, nonostante i tentativi di materializzazione dell'oblio. Prosegue Paci: «la crudeltà del distacco, per chi resta sul piano mondano, o nella natura, in quello che Husserl indica come 'atteggiamento naturale', è espressa nei *Cori di Didone*».¹³ Non si può non correre alle parole di Ungaretti medesimo in proposito (sempre nelle *note* dell'auto-commento):

I *Cori di Didone* [...] vogliono descrivere drammaticamente il distacco degli ultimi barlumi di giovinezza di una persona, oppure da una civiltà, poiché anche le civiltà nascono, crescono, declinano e muoiono. Qui si è voluto dare l'esperienza fisica del dramma con riappropriazione di momenti felici, con trasognante incertezza, con pudori allarmanti, in mezzo al delirare di una passione che si guarda perire e farsi ripugnante, desolante,

discipline, sia pensabile a una serie interminabile di relazioni, dal filosofico al teologico, dal musicale al linguistico al poetico, entro cui viene districandosi una semantica dell'interrotto (del 'prima' e del 'dopo'). Cfr. (solo per indicare prospettive ed ermeneutiche culturalmente differenti – anche per ambito disciplinare) J. CAGE, *Silenzio*, Milano, Feltrinelli, 1971 e P. VALESIO, *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria*, Bologna, Il Mulino, 1986.

¹⁰ Cfr. M. PETRUCCIANI, *Il condizionale di Didone. Studi su Ungaretti*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1985.

¹¹ L'intero discorso ontologico da cui siamo partiti, specificato da Paci nella natura diveniente, ha, come è noto, e già ben studiato, il suo fondamento primario nella lezione di Bergson. Aggiungo solo l'idea centrale, di cui l'intera parabola ungarettiana sembra esserne l'effetto fenomenologico, di un superamento intenzionale dei margini del reale, delle figure *prime* che emergono da un immediato rapporto dei sensi, verso il profondo originario costituito da «materia» e «memoria». Su questi temi resta tutt'ora insuperata la lettura di M. MARLEAU-PONTY, *Éloge de la philosophie*, Paris, Gallimard, 1973. Per i rapporti tra la poesia di Ungaretti, la metafisica di Bergson e Pascal, cfr. il già citato lavoro di Ossola.

¹² G. UNGARETTI, *Caratteri dell'arte moderna*, in Id., *Vita di un uomo. Saggi e interventi...*, 277. Sui problemi di tempo e memoria cfr. le efficaci sintesi, nel capitolo dedicato a Ungaretti, di R. BODEI, *Piramidi di tempo. Storie e teoria del Déjà vu*, Bologna, Il Mulino, 2006, 81-94.

¹³ UNGARETTI, *Lettere a un fenomenologo...*, 34.

deserta.¹⁴

Dal planisfero concettuale della diade ossoliana di «figurato» e «rimosso» si coglie un forte dissidio legato all'esperienza del nulla, tenendo così ferma l'idea di Guido Guglielmi di un'ontologia ungerettiana di tipo «esistenziale» («la sua 'patria' è una patria delle forme, una patria ritrovata nella memoria, ed insieme il luogo di un rischio mortale»).¹⁵ Ed è proprio nelle vicinissime lezioni brasiliane, tra il '38 e il '42, che Ungaretti affronta, a livello teorico, la questione nichilistica. La stessa trasportata nei versi di *Variazioni su nulla*.

Sulle lezioni brasiliane, specie in riferimento al *nulla-infinito* leopardiano, è stato scritto molto. Occorrono invece alcune ulteriori considerazioni sui rapporti, nelle dimensioni ontologiche, fra il tempo e il nulla tematizzati nella poesia indicata. Tra le riflessioni critiche più recenti abbiamo da un lato l'idea di Antonio Saccone¹⁶ che, nei versi in questione, sia presente e percepibile il «tempo del nulla»; dall'altro la contrapposizione di Maria Carla Papini che pensa un «tempo» contrapposto a «quel 'nulla'» e che «lo nega proprio nell'insistenza della sua pur minimale durata». ¹⁷ Che il «nonnulla» della poesia ungerettiana sia l'esito di una «minimale» percezione dell'istante, del vacuo e dell'irraggiungibile, credo non sia del tutto soddisfacente. Tanto meno l'impensabile nesso, inevitabilmente ossimorico, di un nulla capace di movimento temporale. È, semmai, un movimento pseudo-ontologico¹⁸ che sta sullo sfondo: che «trascorre/ silente, è unica cosa che ormai s'oda/ e, essendo udita, in buio non scompaia». Il «nulla» si protrae nel/dal tempo, silenziosamente, e col reale, sonoro, si muove all'unisono: «il tempo nudo e astratto» - scriveva Jankélévitch - «è [...] un tempo silenzioso, mentre il divenire riempito di eventi e circostanze, corredato di concreti contenuti, fa rumore». ¹⁹

Non è facile scovare entro quale orizzonte culturale vada situandosi, tra i percorsi di una suggestione del «cagionevole», il *nulla* della poesia ungerettiana. Vengono, come è ovvio, subito alla mente i nomi di Leopardi e di Sartre. Ma bisogna tener conto anche dell'immagine, ben nota a Ungaretti, del non-essere che, con l'essere, crea il limite entro cui oscillano le parvenze, di origine platonica.

Paci parla dell'«istante» che è, appunto platonicamente, «momento del passaggio dall'essere al non essere e dal non essere all'essere: un istante che può essere infinito ma che, "secondo l'ordine del tempo", è sempre "interrotto"». Allora non potremmo forse trovare nelle *Variazioni su nulla* la sintesi delle stagioni cosmiche? Della storia fuori dall'eterno, di cui il nulla è uno dei due esiti? Il figurato di quel «nonnulla di sabbia che trascorre» e le «impronte sul carnato che muore, d'una nube» e, ciclicamente, la mano che «rovescia la clessidra», il «ritorno per muoversi», e questo gigantesco movimento delle forme che termina nel «nonnulla che trascorre/ silente»? In fondo, le esperienze della memoria, in un progetto ontologico variabile su di una dimensione invariabile, sono, per l'appunto, «variazioni su nulla».

Ci aiuta molto – lascio solo il suggerimento sullo sfondo –, in tale direzione, l'idea di «nulla»

¹⁴ Id., *Vita di un uomo. Tutte le poesie...*, 797.

¹⁵ Cfr. G. GUGLIELMI, *Interpretazione di Ungaretti*, Bologna, Il Mulino, 1989, 83 ssG. E di una «polarizzazione molto significativa, nella quale si celebra ancora una volta lo sdoppiamento ungerettiano fra uomo di pena e clown delle forme, o se si vuole fra "persona" e "maschere» parla Pier Vincenzo Mengaldo (cfr. *Giuseppe Ungaretti*, in *Poeti italiani del Novecento*, a cura di P. V. Mengaldo, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1978, 391).

¹⁶ Cfr. A. SACCONI, *Ungaretti*, Roma, Salerno Editrice, 2012, 226 e ssg.

¹⁷ Cfr. M. C. PAPINI, *Giuseppe Ungaretti: "variazioni su nulla"*, «La modernità letteraria», 7, 2014, 91-100; Ead. *Ungaretti e Virgilio. I «Cori descrittivi di stati d'animo di Didone»*, in *Il Commento. Riflessioni e analisi sulla poesia del Novecento*, a cura di A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 171-186 e Ead., *La Canzone: Ungaretti da Plaise Pascal a Giacomo Leopardi*, in *La scrittura e il suo doppio. Studi di letteratura italiana contemporanea*, Roma, Bulzoni, 2005, 199-219.

¹⁸ Il piano del discorso, come suggeriva Carnap, oscilla tra l'ontologico (in senso lato) e il linguistico. Per la complessità del problema cfr. R. CARNAP, *La costruzione logica del mondo. Pseudoproblemi nella filosofia*, Torino, UTET, 1997.

¹⁹ Cfr. V. JANKÉLÉVITCH, *La musica e l'ineffabile*, a cura di E. L. Petrini, Milano, Bompiani, 1998, 112,

discussa da Franz Rosenzweig, il quale proponeva un «non-qualcosa» come fondamento del nesso Uomo-mondo-Dio. Nel peregrinare della redenzione è il nulla che distribuisce i sensi della «rivelazione» in quanto «orientamento»: ²⁰ ed ecco dunque i calchi del vuoto su cui si materializza il soggetto del divenire: i silenzi entro i quali si insinuano i movimenti della sintassi del segno: il bianco della pagina su cui si scatenano le parole di un *pathos* vitale, come già i primi «lampi» dei versicoli dell'*Allegria*.

Resta la materia. Restano le iridescenze di una realtà sempre più frangibile, polverizzabile; restano l'ontogenesi del *Partito preso delle cose* (1942) di Ponge (di cui Ungaretti fu traduttore); i «segni dolorosi» di Fautrier (da vedersi il carteggio con Leone Piccioni); la memoria perduta della materia in cui s'è trasformata la pittura di Burri; i micro-universi acustici di Schönberg, ecc. ²¹

Ed è lo stesso poeta, alla mano saggi e carteggi, a fornire questo enorme ingranaggio della «memoria moderna» di cui parlava Paul Faussel. E più che una rivisitazione del tempo, e delle sue forme, siamo in presenza di quella che Adorno definiva la totale perdita di consistenza di ogni ordine temporale. La memoria si trova allo stato puro; ha perso ciò che era presente e deve, secondo Ungaretti, ritrovare il perduto. È questo il tema dell'«irrecuperabilità del tempo» affrontato nel *Secondo discorso su Leopardi* (datato 1950):

il passato è passato e non torna mai più, sebbene intatto vegli ed agisca nel nostro presente e dalle nostre parole possa distenersi alla nostra immaginazione. ²²

²⁰ Citando il nome di Rosenzweig si pensa il tema del nulla anzitutto connesso all'esperienza della morte. Negando, attraverso l'idea di una concretezza del nulla nella morte, ogni forma di idealismo, Rosenzweig prospettava una metafisica del «qualcosa del nulla», specie nella *Stella della redenzione* (con non poche contraddizioni concettuali dall'interno). Da un'altra prospettiva il nulla di Sartre viene invece identificato come prodotto della coscienza: «Il nulla» - scrive Sartre nell'*Essere e il nulla* - «essendo nulla d'essere, non può venire alla luce che in virtù dell'essere stesso. [...] La realtà umana [...] nel suo essere e per il suo essere, è il fondamento unico del nulla nel senso dell'essere». Si stanno giocando, in tutti i fenomeni pensabili, le possibilità attributive e ontologiche di questo mutevole nulla. E credo fermamente, nonostante molti dettagli del pensiero ungarettiano abbiano debiti espliciti con la teoresi sartriana (e si dovrebbe ampliare il discorso anche all'ambito etico), che il nulla nella visione del secondo (o comunque tardo) Ungaretti di cui ci stiamo occupando, sia vicino alla percezione di Rosenzweig. Anche per un ulteriore aspetto, talvolta posto ai margini: quello della religiosità. Per un prospetto preciso e dettagliato sulla storia filosofica del nulla cfr. G. KAHL-FURTHMANN, *Das Problem des Nicht. Kritisch-Historische und Systematische Untersuchungen*, Meisenheim am Glan, Anton Hain, 1968. Sul pensiero di Rosenzweig cfr. L. BERTOLINO, *Il nulla e la filosofia. Idealismo critico e esperienza religiosa in Franz Rosenzweig*, Torino, Trauben, 2005. Accanto a questa parentesi proveniente dalla dimensione filosofica è bene anche ricordare lo sviluppo del tema del nulla (dell'«elogio del nulla» nello specifico) nella cultura barocca; cfr. C. OSSOLA, *Le antiche memorie del nulla*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007. Riferisco qui una suggestione di riscritture sonore e tematiche allo stesso tempo: si è parlato, dall'ambito dell'estetica musicale, di certe riscritture barocche di Schönberg e quindi della centralità dei temi del contingente e del caduco. L'infinitesima prospettiva del possibile, dell'inspiegabile, del districarsi dell'inatteso, così nella vita – come per Schönberg nella composizione musicale – come nella ricchezza delle espressioni, lega i processi dell'ineffabile ai dispositivi metafisici barocchi di Baltasar Gracian. E connetterei, con un passo ulteriore, la «percezione dell'ambiguo», tipicamente rappresentata da Gracian, con il sostrato barocco del reale tipico (ma non statico) di Ungaretti. Un nome, quello di Gracian, da aggiungere alla precisa disamina di Daniela Baroncini, *Barocco moderno*, Roma, Carocci, 2008. Sul pensiero di Gracian cfr. R. BODEI, *Geometria delle passioni. Paura, speranza, felicità: filosofia e uso politico*, Milano, Feltrinelli, 2003.

²¹ Insomma un orizzonte tematico assai denso e ampio rispetto alle note riduttive di un periodo poetico ungarettiano interpretato come vittima di «una flessione culturale», nel senso di una «energia» «propriamente poetica» che si «inalvea in termini intellettuali piuttosto poveri» di cui parlava Fortini; Cfr. F. Fortini, *I poeti del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 81-83. Sul rapporto fra Ungaretti e il mondo delle avanguardie (tra pittura informale, musica e oltre) cfr. ora T. SPIGNOLI, *Giuseppe Ungaretti. Poesia, musica, pittura*, Pisa, ETS, 2014.

²² UNGARETTI, *Vita di un uomo. Saggi e interventi...*, 458.

E poi il tema centrale del mito:

Un poeta potrebbe comunque ricorrere anche i miti antichi [...], ma in tale caso per avere autentico valore espressivo, quei miti usati dal poeta moderno dovrebbero [...] segnare quanto i suoi tempi siano diversi di quelli antichi, quanto lunga durata storica sia trascorsa dai quei tempi.²³

Il *mithos* prende così le distanze dal *logos*. La narrazione ha perso l'ultima possibilità di offrirsi in forma necessaria e necessitante. Il luogo desiderato coincide con quello di una compattezza mitica, di una solidità semantica della parola, non più riproponibile, il cui effetto non è che una monolitica persistenza dell'ineffabile. Ma che cos'è il Mito se non parola in atto? Se non radice di un processo cosmologico assoluto, distribuito nel tempo, e origine del tempo stesso? Se non il tentativo ultimo, così come scrive Ungaretti nella *Difficoltà della poesia*, di sottoporre la parola poetica all'«intensificazione», al «dilatamento», alla «moltiplicazione dei valori semantici [...] per portarla a superarsi in atto di poesia»? E, agglutinando un'ulteriore domanda, cosa resta dell'immagine mitica e del suono da cui si generano i sensi, storico ed esistenziale? Si tratta di registrare le pieghe semantiche di un intero passaggio: in una sorta di amplificazione del precetto cosmico leopardiano, Ungaretti mitizza, attraverso la polverizzazione del verbo, il trasformarsi della memoria del mondo (così di una civiltà come di un individuo). Nei *Cori* è decisiva l'impossibilità di «abbandonare il mondo», «l'oblio nel mondo e, quindi» - con le parole di Paci - «la memoria del mondo». C'è una scommessa persa con l'assoluto e con la totalità. È Ungaretti stesso a parlare nelle *Note* alla *Terra promessa* di un progetto che vuole «suscitare una realtà mitica, una realtà che trasfiguri il linguaggio per profondità di memoria». E nella indistruttibile parabola di Storia e Natura è da leggersi un ulteriore passaggio del senso profondo della tragicità dei *Cori*. Difatti, in una lettera a Paci del 16 gennaio 1959, Ungaretti connette esplicitamente, per quanto riguarda il percorso auto-distruttivo di una civiltà, il *pathos* dei *Cori* alla «visione di massacro cui s'è votato l'Occidente, (Russia compresa) la visione di ciò che è sorto d'implacabile da questa nostra civiltà dei numeri e che ha invaso ogni punto del mondo, impaziente d'uniformarsi da un polo all'altro al nostro destino tragico. [...] E in essi, nei cori, c'è anche il richiamo della natura»²⁴. E la successiva delineazione di una natura «perenne» di contro ad una natura «terribile» (Ungaretti fa il nome di Heisenberg) sembra portarci nel cuore della *Crisi delle scienze europee* di Husserl (che tre anni più tardi Paci farà tradurre per la prima volta in Italia) e, in una successione ancor più universale e drammatica, assai più vicina all'irrazionale che non ai progetti dialogici husserliani, al *Tramonto dell'Occidente* di Spengler.

Ma c'è un livello ulteriore, nella stratigrafia ontologica del fare-poetico ungarettiano, all'altezza della *Terra promessa*, che non possiamo dimenticare: ed è quello che lega, ancora in un'atmosfera mitica, con densa compenetrazione, parola e suono, nella comune ricerca di un percorso oltre il transitorio.

Dalla prospettiva puramente stilistica i sondaggi di Emerico Giachery, di Petrucciani e Franco Musarra hanno chiarito come la *Terra promessa* sia «un laboratorio [...] metrico e ritmico senza eguali».²⁵ Anche l'effetto stilistico (strutture, ritmi, specularità, ecc.) significa la vanificazione del percepito; la tecnica compositiva segue il tentativo di fermare (in una lotta fra contingente e necessario) ciò che in modo assoluto scorre. In questo caso si tratta di una dimensione apparente troppo legata alla risultanza espressiva per non crollare nell'«effimero» (parola tema dei *Cori*) - basti pensare alla «quantità propria del sonetto *frantumata* dall'interno», o all'ossessione «morfosintattica», tutta barocca, della sestina del *Recitativo di Palinuro*.²⁶

Ma se, dal punto di vista tematico, c'è una *sostanza* che presiede al vagabondaggio eterno (una

²³ Ivi, 460.

²⁴ UNGARETTI, *Lettere a un fenomenologo...*, 61.

²⁵ Cfr. E. GIACHERY, *Nostro Ungaretti*, Roma, Edizioni Studium, 1988 (da cui proviene la citazione); F. MUSARRA, *Risillabare Ungaretti*, Roma, Bulzoni, 1992 e PETRUCCIANI, *Il condizionale di Didone. Studi su Ungaretti...*

²⁶ Cfr. MUSARRA, *Risillabare Ungaretti...*, 128-141.

materia che tiene ferma la spirale dell'oblio), non è dalla sua semantica che proviene, ma dal movimento che produce; dall'effetto dell'ente che, sartrianamente, non intacca nulla dell'essente sottostante. E così, nel IX Coro: «Non più m'attraggono i paesaggi *erranti*/ Del mare, né *dell'alba il lacerante*/ pallore sopra *queste* o *quelle* foglie; [...]// Le immagini a che prò/ Per me dimenticata?». L'effimero si specchia, ma non risulta da una compenetrazione ontologica, né psichica, né da un'etica del sentimento: forse dalla terribile necessità di scegliere, dal/nel nulla (ancora Sartre); certo è un reale che si approssima all'evanescente.

Ed è da qui che vorrei costruire un piccolo ponte verso gli sperimentalismi del «suono incrinato» (dal titolo del bello e denso studio di Enrica Lisciani Petri)²⁷ che regolano una filosofia della musica del rispecchiamento, nell'idea di un suono che dura in se stesso e solo in tale dimensione è in grado, ossimoricamente, di figurare l'infigurabile e di, citando Lisciani Petri, «costruire le parole “rovesciate” per *dire* quell'Indicibile». Non c'è ordine, ma c'è un nuovo spazio per il silenzio che raccoglie tutte le durate, vivificandole in eterno; così come eterna dura la parabola del dolore di Didone dinanzi al mondo.

Anche il nome di Schönberg, su cui voglio insistere, è lo stesso Ungaretti a farlo.²⁸ Ricordo anche che Luigi Rognoni, in un denso saggio sulle *Analogie musicali nella poesia di Ungaretti*, ha insistito a fondo sui parallelismi fra la sperimentazione ungarettiana e quella schönberghiana.²⁹ E anche il rapporto, personale, culturale e di collaborazione, con Luigi Nono conferma questa direzione.³⁰

In modo assai sintetico, il poeta, nel 1956, parla dello spirito rivoluzionario che presiede all'espressione musicale progettata dal compositore viennese. Tra le numerose facce del prisma sonoro schönberghiano due sono quelle che ci possono aiutare per una visione parallela di distinte processualità descrittive della materia (per il sonoro basti ricordare la splendida suggestione di Ernst Bloch che intendeva la musica come materia prima dell'identità umana).

Il primo punto riguarda l'arco dello sperimentalismo compositivo che regge da un lato sulla «tonalità sospesa» e dall'altro sull'«emancipazione della dissonanza» (nel grande teatro, così definito da Charles Rosen, della «sensazione di crisi»)³¹ Nel primo caso Schönberg intende una grammatica musicale non atonale, bensì (cosa di per sé, come dichiara il compositore stesso nel *Manuale di armonia*, irrealizzabile) una musica – nelle parole di Webern - «senza una tonalità precisa». È in atto il principio di «polverizzazione» del linguaggio musicale (lo abbiamo trovato in Ungaretti per il linguaggio della poesia): tale per cui non sono più le singole note a generare, a livello compositivo, il contesto musicale, ma le pause, gli intervalli, insomma l'intero sistema relazionale di cui fa parte anche il silenzio. Adorno chiarisce il punto: è «criticamente dissolta l'idea dell'opera rotonda e compatta».³² Di qui, chiosa splendidamente Lisciani Petri, «il

²⁷ E. LISCIANI PETRINI, *Il suono incrinato. Musica e filosofia nel primo Novecento*, Torino, Einaudi, 2001.

²⁸ Cfr. G. UNGARETTI, *Intervention à la 1^{re} rencontre est-ouest* [1956], in *Vita di un uomo. Saggi e interventi...*, 867-869.

²⁹ In «Letteratura. Rivista di lettere e di arte contemporanea», a. V, 35-36, 1958, 230-235.

³⁰ Mentre termino questo lavoro esce l'importante carteggio tra Ungaretti e Luigi Nono, ricco di informazioni precise sulla riduzione musicale dei *Cori* ungarettiani. Il mio discorso però fa leva su un altro principio che vuole tenere disgiunti i rapporti tra l'ontologia musicale sottesa alla tensione verbale di quest'ultimo Ungaretti e l'eventuale rivestimento, o riscrittura, o accompagnamento, o – forse meglio – involucro musicale. Cfr. L. NONO e G. UNGARETTI, *Per un sospiro fuoco. Lettere 1950-1969*, a cura di P. Dal Molin, M. C. Papini, Milano, Il Saggiatore, 2016.

³¹ Cfr. C. ROSEN, *Schönberg*, Milano, Mondadori, 1984.

³² Il nome di Adorno non può che essere centrale per qualsiasi discussione sugli sviluppi del pensiero musicale novecentesco. Ciò non toglie il riconoscimento di una troppo spesso perentoria classificazione da lui operata nei sistemi estetici del sonoro. Non è possibile pensare il Novecento in musica senza, per esempio, il nome di Debussy (e lo stesso Ungaretti, per tutt'altre vie, ne era ben consapevole), e così, per la teoria estetica, la disamina della *musica e l'ineffabile* di Jankélévitch. Le varie citazioni e riflessioni di Adorno si ricavano da *Filosofia della musica moderna*, Torino, Einaudi, 1959 (cfr. il denso saggio introduttivo di Luigi Rognoni), da *Impromptus. Saggi musicali 1922-1968*, Milano, Feltrinelli, 1973 e da *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino, Einaudi, 1972. Cfr. F. PERI, *Da Weimar a Francoforte: Adorno e la cultura musicale degli anni Venti*, Milano, Mimesis, 2005.

condensarsi vertiginoso dell'opera 'moderna' dentro 'piccole forme', di una assoluta brevità, in folgorazioni quasi istantanee, dove è drasticamente eliminato, lacerato ogni 'sviluppo, ogni evoluzione'».

Ungaretti, affermando l'impossibilità di percepire «le mutazioni della realtà» a causa della «fretta eccessiva nelle quali esse avvengono fuori e dentro di noi», negava ogni espressione che non fosse costituito da «minime particole di frammenti», «espressioni mutile». Ecco la descrizione del processo di polverizzazione del tessuto, in questo caso, linguistico (da *Difficoltà della poesia* – siamo tra il '52 e il '63):

l'intensificazione, il dilatamento, la moltiplicazione dei valori semantici della parola per portarla a superarsi in atto di poesia è, nel tentativo di conseguire da parte del poeta la concentrazione di tutta la realtà nella particola di essa che gli è stata possibile di percepire è l'unica tecnica [...] che rimanga oggi al poeta.³³

In perfetta sintonia, Adorno, a proposito di Schönberg, scriveva che «la musica traccia l'immagine di una costituzione del mondo che [...] non conosce più la storia» (direbbe forse Ungaretti, che «non vuole più conoscere la storia»). Da un punto di vista compositivo l'atteggiamento di Schönberg è il medesimo nei confronti di quello che è stato il postulato acustico (e sonoro) della tradizione (dunque della storia musicale). Rosen parlava, in proposito, della «rivolta artistica» che «all'inizio del [XIX secolo] è accolta come una liberazione tanto dalle leggi della natura quanto da quelle delle convenzioni». Il silenzio stesso, all'interno della fenomenologia di cui discutevamo, subisce un'imperterrita ri-semantizzazione: si avvicina agli interstizi sonori del «quasi-niente», alle risonanze ossimoriche dell'evento discusse da Jankélévitch nella più ampia immagine della musica «avverbio di modo del pensiero».³⁴

Da una parte, dunque, un'etica dell'umano, che si muove tra Natura e movimenti della Storia, dall'altro il secondo tema schönberghiano, più legato agli aspetti estetico-compositivi, che vogliamo richiamare per capire meglio questo tardo Ungaretti: quello della tecnica della *Sprechstimme*. Una sorta di polimorfico espressionismo della voce che in Schönberg ha a che fare con differenti modulazioni della voce cantata e della voce parlata. C'è una costrizione di visioni alterne, contraddizioni del senso che si tramutano in contraddizioni verticali del sonoro, secondo leggi, più o meno organiche, del tempo. E come non pensare allo stratificarsi della voce di Didone con la voce della solitudine, con la voce della fine; alle onde sonoro tra grido e canto, tra angoscia e perdizione; tra memoria e destino.

Luigi Rognoni ci aiuta a capire la *Sprechstimme*, concomitante alla *Klangfarbenmelodie*, come «principio di 'eccesso' nella somiglianza col linguaggio parlato, o meglio come individuazione profonda del linguaggio che 'parla' nella diretta interiorità»:³⁵ dalla prospettiva poetica abbiamo voci, dai *Cori* ungarettiani, del profondo individuale e voci dell'interiore cosmico; e voci che scaturiscono dal silenzio: «Ora il vento s'è fatto silenzioso/ e silenzioso il mare;/ tutto tace, ma grido/ il grido, sola, del mio cuore,/ grido d'amore, grido di vergogna» (Coro III). Dunque questo straziante «recitar-cantando» di Didone è alla ricerca (vana) della parola che possa esprimere l'indicibile, l'apparenza delle forme.

Il secondo punto si intreccia inevitabilmente al *Die Jakobsleiter*, ossia il progetto dell'impotenza di dire il tutto e il conseguente silenzio che gravita prima (il detto e non detto che Contini

³³ UNGARETTI, *Vita di un uomo. Saggi e interventi...*, 811.

³⁴ Su questi temi, nella linea (di per sé ossimorica) Adorno-Jankélévitch, cfr. A. ARBO, *Riflessioni sul silenzio: fra Adorno e Jankélévitch*, in *Il suono instabile. Saggi sulla filosofia della musica nel Novecento*, Torino, Trauben, 2000, 85-102.

³⁵ Cfr. L. ROGNONI, *Schönberg e Stravinsky nella problematica filosofica della musica moderna*, in *Musica e filosofia. Problemi e momenti dell'interpretazione filosofica della musica*, a cura di A. Caracciolo, Bologna, Il Mulino, 1973, pp. 181-202 e Id., *La scuola musicale di Vienna*, Torino, Einaudi, 1974. Fondamentale il saggio di E. MATASSI, *Schönberg e la filosofia del Novecento*, «MicroMega», 5, 2001, pp. 199-210. Di Matassi mi piace ricordare anche lo splendido *Musica*, Napoli, Guida, 2004.

suggeriva per Pascoli e che ha avuto enorme fortuna negli sviluppi poetici novecenteschi)³⁶, durante e dopo il suono. Schönberg si rassegna all'idea che *dopo* Mahler non restano che il «gelo» e il «deserto». Gelo e deserto dell'espressione; dell'espressione di un'angoscia (intesa, secondo Adorno, come *Vorgefühle* - «presentimenti») che cattura la consapevolezza dell'impotenza di ogni materiale espressivo. Una circolarità dunque vuota che riduce a un silenzio di natura ontologica ogni rumore, ogni suono e ogni grido.

La ferita per la perdita è indelebile e non c'è alcuna possibilità di risanarla. Il silenzio che si scinde per aprire la via al grido finisce col riconnetterlo a sé, rinunciando a qualsiasi speranza e salvezza. Il piano comune tra questo livello del verbo, tra Schönberg e Ungaretti, è «la Parola che manca», ossia, nella lettura di Cacciari del *Mosè* schönberghiano, il «Nome, quel Suono – manca la Parola capace di dire il Silenzio senza tradirlo, di dire il Silenzio come Silenzio, di udire l'Inudibile, di udirlo davvero in quanto davvero Inudibile».³⁷

Il campo di battaglia, così per Ungaretti come per Schönberg, è costituito dalle forme del linguaggio. È nel linguaggio stesso che avvengono le scoperte, che crollano le illusioni e le perdite. L'assenza è prima di tutto assenza della parola/dalla parola. L'esperienza del nulla (ontologica od esistenziale che sia) trova, prima di tutto, nel linguaggio la sua efficacia maggiore.

L'infrangersi del tessuto musicale ha, come si è visto, in modo assai generico, un chiaro sottofondo filosofico; un presupposto di crisi che non è solo un difficile rapporto con la tradizione, ma la consapevolezza di non potersi opporre al passato coi medesimi mezzi di prima. Occorre registrare il crollo; raccogliere la polvere delle macerie e dar vita a una nuova grammatica del fragile e dell'effimero. Abbiamo già ricordato la definizione Blochiana della musica come materia dell'identità umana. Spezzandosi e stratificandosi, questa musica produce il celebre «suono incrinato» annunciando così la fatale scomposizione ontologica essenziale della coscienza moderna.

Il tragico e l'eterno, secondo Ungaretti, prendono così voce, dalla stazione delle macerie, in modo occasionale e irripetibile, attraverso un «grido»: «grido e brucia il mio cuore senza pace/ da quanto più non sono/ se non cosa in rovina e abbandonata».

³⁶ Il tema è molto complesso; per un'analisi acuta del problema nella poesia italiana del Novecento cfr. E. TESTA, *Il testo inoperoso. Discontinuità e non finito in poesia*, in «La lingua italiana», 2, 2006, pp. 27-40. Cfr. anche G. L. BECCARIA, *Le forme della lontananza. La variazione e l'identico nella letteratura colta e popolare: poesia del Novecento, fiaba, canto, romanzo*, Milano, Garzanti, 1989.

³⁷ Cfr. M. CACCIARI, *Icone della legge*, Milano, Adelphi, 1985, 152-170. Cacciari evidenzia, in quella che a parere di chi scrive è una delle maggiori indagini sul tema del silenzio nell'opera di Schönberg, la «tragica dialettica della [sua] musica»: la «lotta di Mosè con la *sua propria* parola e quella di Aronne nel distogliere, nel dover dislocare, ogni volta, questa stessa parola dal *suo proprio* silenzio, diviene, nell'opera, autentico problema musicale, *pensiero musicale*»; aggiungerei, problema ontologico del linguaggio musicale.