

Teresa Spignoli

La funzione del pianto nell’opera di Ungaretti

I risultati dello spoglio del *corpus* poetico ungarettiano, effettuato in base al volume delle *Concordanze* curato da Giuseppe Savoca,¹ mostrano un numero tutto sommato basso di occorrenze della parola ‘pianto’ e dei lemmi ad essa collegati rispetto invece a quanto ci si sarebbe potuti aspettare perlomeno in raccolte come *L’Allegria* e *Il Dolore*, variamente connesse, rispettivamente, alla Prima e alla Seconda guerra mondiale. Eppure, il lemma, nella forma del sostantivo maschile ‘pianto’, compare solo nove volte, cui si sommano le occorrenze di ‘piangente’ (1) e ‘piangere’ (2), nonché le scarse ricorrenze di parole legate all’ambito semantico del lamento e della lacrima (‘lamento’, ‘lacrima’, ‘lamentare’, ‘lamentoso’). Tra l’altro la parola ‘pianto’ è presente solo una volta nel *Dolore*, dove sarebbe stato lecito attendersi una frequenza più alta, dovuta anche al rapporto della raccolta, oltre che con la guerra, con i tragici eventi biografici della morte del figlio e del fratello. Diversa la questione se si osserva invece la produzione in prosa di Ungaretti, dove la parola ‘pianto’ appare in connessione al ‘lamento’ nella rievocazione delle pratiche rituali arabe per la sepoltura dei morti, e costituisce un bacino tematico assai significativo.²

Si veda la seguente tabella:³

Pianto, sm, 9		Lacrima, sf, 2	
AL	<i>Lindoro di deserto</i> : “Il sole spegne il pianto” <i>Sono una creatura</i> : “È il mio pianto” <i>Nostalgia</i> : “di pianto”	DO	<i>Folli i miei passi</i> : “Disfatti da dissimulate lacrime” <i>Cori di Didone</i> : “Od una sola lacrima”

1 Savoca (1993).
2 Mi riferisco in particolare al *Lamento contro i vivi e nenie per i morti*, contenuto nella prosa *Pianto nella notte* (Ungaretti 2000, 52–54).
3 Si indicano di seguito le abbreviazioni presenti nella tabella, utilizzate nel volume delle *Concordanze* (Savoca 1993): AL = *L’Allegria*; DI = *Dialogo*; DO = *Il Dolore*; PD = *Poesie disperse*; PR = *Poesie ritrovate*; ST = *Sentimento del Tempo*; TP = *La Terra Promessa*; TV = *Il Taccuino del Vecchio*. Le raccolte poetiche sono consultabili in Ungaretti (2009).

Teresa Spignoli, Università degli Studi di Firenze

(continua)

DO	<i>Mio fiume anche tu</i> : “D’un pianto solo mio non piango più”	AL	Lamento, sm, 3 <i>Agonia</i> : “Ma non vivere di lamento”
DI	<i>È ora famelica</i> : “Lo fanno, tanti pianti”; “Frutto di tanti pianti quel tuo cuore”	ST	<i>O notte</i> : “Vi ascolto nel lamento”
PD	<i>Noia</i> : “un gocciolo di pianto”	TV	<i>Rosa segreta</i> : “Mentre si alza il lamento”
PR	<i>Viavai</i> : “il pianto mi si gela nel cuore”		
Piangente, sm, 1		Lamentare, ve, 2	
ST	<i>La pietà romana</i> : “Rinfrescò i piangenti”	AL	<i>Destino</i> : “perché ci lamentiamo noi?”
		DO	<i>Giorno per giorno</i> : “Cadendo si lamenta appena, meno”
Piangere, ve, 2		Lamentoso, ag, 1	
ST	<i>Quale grido</i> : “E piange, essendo madre”	ST	<i>Inno alla morte</i> : “Che pari alla tortora lamentosa”
DO	<i>Mio fiume anche tu</i> : “D’un pianto solo mio non piango più”		

A partire da questa breve ricognizione, si possono individuare due differenti filoni di indagine che coincidono con il diverso significato assunto dal pianto e dalle lacrime. Il primo riguarda la produzione poetica, nella quale, come vedremo, l'assenza del pianto e delle lacrime conduce all'afasia e al silenzio, rappresentati simbolicamente dalla pietra, che a sua volta rimanda al valore mnestico dell'iscrizione e della tomba (in linea con una tradizione che deriva dai *Sepolcri* di Foscolo). Il secondo riguarda invece soprattutto la produzione prosastica (ma con significative intersezioni con i testi poetici), dove il pianto appare in connessione con il processo di ritualizzazione del lamento funebre e quindi con poetiche 'primitive' caratterizzate da litanie e ripetizioni come, appunto, il lamento e le nenie, che rimandano ad una dizione ancestrale e primigenia della parola.

Il 'pianto impietrato' del *Porto sepolto*

Partiamo dal primo punto, ovvero dall'analisi del 'pianto-pietra' nei testi poetici. La scarsità quantitativa della parola 'pianto' e di altri lemmi riconducibili all'area semantica delle 'lacrime' e del 'lamento', soprattutto in raccolte come *l'Allegria* e *il Dolore*, è di per sé stessa questione significativa che vale la pena di approfondire. Tradizionalmente il pianto è infatti associato al lutto come espressione del dolore per la perdita di una persona cara. L'assenza del pianto indica un'incapacità nell'elaborazione del lutto e una sostanziale afasia che si traduce nella incapacità di espressione. Afferma infatti Ernesto De Martino:

La crisi del cordoglio si presenta [...] come il rischio di non poter trascendere il momento critico della situazione luttuosa. La perdita della persona cara è [...] l'esperienza di ciò che passa senza e contro di noi: ed in corrispondenza a questo patire noi siamo chiamati nel modo più perentorio all'aspra fatica di farci coraggiosamente procuratori di morte, in noi e con noi, dei nostri morti, sollevandoci dallo strazio per cui "tutti piangono ad un modo" a quel sapere piangere che mediante l'oggettivazione asciuga il pianto e dischiude la vita al valore.⁴

Tale elaborazione è del tutto preclusa nella celeberrima poesia *Sono una creatura del Porto sepolto*, nella quale il pianto è per l'appunto negato ed è assimilato alla pietra carsica di San Michele, che rappresenta la condizione di morte e dolore della vita in trincea sperimentata dal soggetto poetico.

Sono una creatura

Come questa pietra
del S. Michele
così fredda
così dura
così prosciugata
così refrattaria
così totalmente
disanimata

Come questa pietra
è il mio pianto
che non si vede

La morte si sconta vivendo
(Ungaretti 2009, 79)

Alla pietra sono associati nel testo una serie di attributi che rimandano alla dimensione di immobilità e aridità propria della morte: la pietra è 'fredda', 'dura', 'prosciugata', 'refrattaria', 'disanimata'. E per questo motivo è assimilata e contrapposta al pianto / canto ("Come questa pietra / è il mio pianto / che non si vede"), inibito nelle sue potenzialità rigenerative anche in una prosa di poco successiva come *Zona di guerra*: "La ritirata ci ha ucciso il canto. Quando ci scoppierà questo pianto impietrato?".⁵ Concetto del resto già espresso in una lettera a Giovanni Papini che precede di pochi mesi la composizione della poesia:

⁴ De Martino (2000 [1958], 46).

⁵ Pubblicata sul quotidiano *Il Tempo* il 4 gennaio 1918, la prosa "Zona di guerra. Vivendo con il popolo" è adesso consultabile in Ungaretti (1974, 8).

Papini, stasera si parte. Ti ho scritto ieri, amaro, non per nessuno, per me che non mi posso sciogliere in qualche modo; mi contraggo in un pianto ch'è di pietra, e dei lunghi giorni così è terribile.⁶

La negazione del pianto è uno dei fenomeni presi in considerazione da De Martino, che lo definisce come “crisi del cordoglio” (2000 [1958], 44). Tale crisi si manifesta per l'appunto con l'impossibilità di elaborazione del lutto, talvolta coincidente con uno stato di ‘ebetudine stuporosa’ designato proprio con l'espressione ‘impietrito’:

L'assenza totale rappresenta il limite estremo della crisi del cordoglio. [...] Sulla linea di tale recessione [...] si trova uno stato psichico che in concreto può manifestarsi con varie sfumature individuali, ma che tipologicamente resta definito da una ebetudine stuporosa senza parola e senza gesto, e senza anamnesi della situazione luttuosa: uno stato simile designato dal comune linguaggio con l'espressione “impietrito (o folgorato o raggelato) dal dolore”, si riflette come noto nel mito di Niobe.⁷

La figura dell'impietramento rappresenta anche nei versi di Ungaretti l'impossibilità a sciogliere il “canto” dell’“abbandono”,⁸ tramutandosi nella poesia *In memoria* nella condanna all'afasia che conduce Moammed Sceab – *alter ego* dell'autore – alla scelta tragica del suicidio. La pietra come emblema della negazione del pianto e della parola compare anche nel *Dolore*, dove la verbalizzazione dell'emozione – rappresentata dal “grido” – è negata dal processo di ‘impietramento’, in poesie come *Tutto ho perduto* (“La vita non mi è più, / Arrestata in fondo alla gola, / Che una roccia di gridi”)⁹ e *Mio fiume anche tu* (“E pietà in grido si contrae di pietra”)¹⁰, nelle quali la “contrazione” in pietra del “grido” sigilla nel silenzio il “grido unanime” di *Italia*¹¹ e soprattutto quel “giovane giorno al primo grido” di *Preghiera*¹², poesia che concludeva *L'Allegria* con l'allusione ad una parola primigenia ed innocente.¹³ In virtù del suo carattere “solenne, [...] immutabile e [...] estremo, di impe-

6 Ungaretti (1988, 42).

7 De Martino (2000 [1958], 44).

8 Ungaretti (2009, 59).

9 Ungaretti (2009, 241).

10 Ungaretti (2009, 269). A questo proposito si vedano anche la “galoppante brama” che si tramuta nel “gelo” del “sasso” in *Nelle vene* (“Nelle vene già quasi vuote tombe L'ancora galoppante brama, / Nelle mie ossa che si gelano il sasso”, Ungaretti 2009, 265) e la “rabbia / Convertita” in “roccia” di *Defunti su montagne* (“Mentre l'equestre rabbia / Convertita giù in roccia ammutoliva”, Ungaretti 2009, 267).

11 Cfr. Ungaretti (2009, 95): “Sono un poeta / un grido unanime di sogni”.

12 Cfr. Ungaretti (2009, 135).

13 A questo proposito si veda anche l'analisi di Antonio Saccone della poesia *Tutto ho perduto* (Saccone 2012, 213).

rituro o di già perito”,¹⁴ la pietra diviene dunque emblema della morte; il fascino che emana da esse, secondo Caillois, si basa difatti “sull’assenza di vita, sull’immobilità visibile della morte”.¹⁵ Una caratteristica, questa, presente sin dalla classicità, basti pensare al mito di Medusa, l’unica delle tre Gorgoni non immortali, ma capace di dare con il suo sguardo il rigore immortale della pietra. La pietra, infatti, è tradizionalmente connessa alle sepolture, di cui costituisce il sigillo, spesso in associazione a immagini o a parole scolpite che ricordano il defunto, e che hanno la funzione di conservare memoria dell’assenza, opponendo alla dialettica finito/infinito la dilatazione indefinita della testimonianza mnestica. Hans Belting, nel suo studio *Antropologia delle immagini*, sottolinea il legame tra “immagine” e scrittura mediante l’“iscrizione”,¹⁶ spesso presente nei monumenti funerari, che svolgono la funzione di tramandare “un’idea [quella del defunto] che si materializza simmetricamente in una *rappresentazione*”,¹⁷ e si radica in un luogo ben preciso – la tomba – dove “vita e morte si incontrano”.¹⁸ Ciò è particolarmente evidente nelle piramidi, su cui, non a caso, si sofferma Ungaretti nella prosa *Una grande avventura*, rilevando come gli egiziani “nel lavorare le pietre dure dei loro deserti”¹⁹ abbiano inteso “assicurare l’eternità della tomba”²⁰ ai loro defunti: “[e] anche quel loro nominalismo [...] certo non ha in vista, ponendo ogni cura nella resistenza d’un nome scolpito e nella sua durata evocatrice tra i vivi, se non la morte, soglia d’eterno”.²¹

In questo contesto teorico occorre leggere la dichiarazione di Ungaretti nella lettera a De Robertis del 1942, nella quale il poeta associa le poesie del *Porto Sepolto* alle epigrafi:

14 Caillois (2013 [1970], 11).

15 Si riporta per intero la citazione: “Una tale perfezione quasi minacciosa, giacché si basa sull’assenza di vita, sull’immobilità visibile della morte, traspare nelle pietre in infiniti modi diversi”. (Caillois 2013 [1970], 13)

16 Belting (2011 [2002], 14).

17 Belting (2011 [2002], 178–179) [in corsivo nell’originale].

18 Si riporta per intero la citazione: “La tomba innalza una barriera che separa e protegge l’una dall’altra vita e morte. Ma è anche il luogo dove vita e morte si incontrano. La tomba mostra un’iscrizione che interagisce con il visitatore e un’immagine con la quale lo scruta. È un luogo del ricordo, [...] attraverso l’immagine il defunto esortava i viventi a dargli un luogo nel loro ricordo, laddove il concetto di luogo si era completamente sublimato”. (Belting 2011 [2002], 189).

19 La prosa, pubblicata sulla rivista *La Gazzetta del Popolo* l’11 luglio 1931, è ora consultabile in Ungaretti (2000, 38).

20 Ungaretti (2000, 38).

21 Ungaretti (2000, 38–39).

Quelle poesie “nate dal cuore”, mi si scolpivano nella mente, parola per parola, come epigrafi, e come in un granito durissimo. E da principio pensai anche con Serra di stamparle in forma epigrafica.²²

È dunque nel “granito” della scrittura poetica che si imprime l’epigrafe per i “tanti / che mi corrispondevano”²³ ed è attraverso il *medium* del testo che si conserva la memoria degli assenti, così come avviene in *San Martino del Carso*, dove è il “cuore” del poeta a divenire luogo di ‘sepoltura’ e di memoria al pari dei monumenti funebri: “Ma nel cuore nessuna croce manca / è il mio cuore il paese più straziato”.²⁴

Il richiamo alla natura epigrafica della scrittura trova inoltre corrispondenza nel paesaggio desolato di San Martino del Carso, costellato dalle numerose iscrizioni incise sulla pietra dai soldati, che costituivano la traccia e la memoria tangibile dei caduti. A questo proposito si segnala il censimento delle iscrizioni compiuto dal “Gruppo Ricerche e Studi della Grande Guerra 1915–1918”, che comprende un migliaio di testimonianze costituite per la gran parte da lapidi e cippi dedicati ai caduti, fregi, targhe e iscrizioni incise sulle pietre, di cui è offerta una presentazione nel catalogo *“Le pietre parlano”. Graffiti e iscrizioni della Grande Guerra. Dal Carso alle Alpi Giulie – Carniche*.²⁵ Luigi Emilio Longo, nella *Prefazione*, sottolinea la rilevanza del fenomeno e la notevole presenza di testimonianze di questo tipo lungo tutto il fronte bellico:

Sul fronte italiano, tra il 1915 ed il 1918, si può dire che fosse nata una vera e propria esigenza di “codificazione” della morte, quasi a volersi attribuire da parte dei combattenti, la garanzia di non essere uccisi due volte: dal fuoco del nemico e, negli anni che sarebbero venuti, dall’oblio del proprio Paese. Ed ecco, allora, il nascere dei graffiti, l’affermazione indelebile di un’identità, la testimonianza tangibile di una presenza, l’orgoglio di un’appartenenza.²⁶

La natura epigrafica del *Porto sepolto* è evidente sin dal testo di esordio, dedicato a comporre nel “canto” il ricordo di Moammed Sceab – “E forse io solo / so ancora / che visse”²⁷ – quasi fosse un epitaffio per l’amico suicida; aspetto, questo, prima sottolineato mediante la dedica (“In memoria di Moammed Sceab”) che al modo delle iscrizioni funebri introduce il testo, e poi ripreso nella nuova titolazione (*In memoria*) che ne evidenzia il carattere mnestico. Il pianto si compone

²² Ungaretti/De Robertis (1984, 30).

²³ Si tratta della poesia *San Martino del Carso* del *Porto sepolto*, di cui si riporta integralmente il testo: “Di queste case / non è rimasto / che qualche / brandello di muro // Di tanti / che mi corrispondevano / non è rimasto neppure tanto // Ma nel cuore / nessuna croce manca // È il mio cuore / il paese più straziato” (Ungaretti 2009, 89).

²⁴ Ungaretti (2009, 89).

²⁵ Scrimali (2007).

²⁶ Scrimali (2007, [7]).

²⁷ Si tratta della poesia *In memoria* (Ungaretti 2009, 59).

quindi nell'iscrizione funebre del 'libro-pietra', laddove la parola è incisa e scavata nel bianco della pagina come un epitaffio che ricorda le "croci dei tanti che mi corrispondevano",²⁸ e si coagula nel *monumentum* testuale che compone la "cantilena" araba nel "canto" della tradizione occidentale del poeta 'novello Orfeo' della lirica eponima²⁹:

Fu Marcel
ma non era francese
e non sapeva più
vivere
nella tenda dei suoi
dove si ascolta la cantilena
del Corano
gustando un caffè

E non sapeva
sciogliere
il canto
del suo abbandono³⁰

Il lamento rituale e la cantilena: *Pianto nella notte e Cantetto senza parole*

Il versante della cantilena ci conduce al secondo filone di indagine che intendo proporre e che si interseca dialetticamente con il primo. Se finora abbiamo analizzato la connessione tra pianto e pietra, che è veicolo all'immagine iconica della lapide funeraria e all'idea del testo come epigrafe, adesso invece ci concentriamo sulla valenza della poesia come cantilena e lamento, legata alla dizione originaria e primigenia della parola in rapporto non tanto con il mito (come abbiamo visto con il riferimento a Orfeo) quanto con il rito, nella accentuazione del valore sonoro della parola come significante. Ciò caratterizza una serie di testi 'africani' che poi andranno a comporre il volume delle prose *Il deserto e dopo*,³¹ ed è presente in particolare nella prosa *Viaggio in Egitto / Pianto nella notte*, nella quale è

²⁸ Ungaretti (2009, 89).

²⁹ Mi riferisco alla poesia *Il porto sepolto*, nella quale è adombrato un riferimento al mito di Orfeo: "Vi arriva il poeta / e poi torna alla luce con i suoi canti / e li disperde" (Ungaretti 2009, 61).

³⁰ Ungaretti (2009, 60).

³¹ Ungaretti (1961).

compreso il *Lamento contro i vivi e nenie per i morti*,³² che si sviluppa come lamento funebre intonato dalle prefiche. In questo caso, il dolore per il lutto – come osserva De Martino – è ritualizzato attraverso una “determinata tecnica del piangere”, che spesso prevede l’impiego di voceratrici o prefiche: “il lamento rituale è sempre cantato – o almeno recitato con un ritmo o una cadenza che lo distinguono dalla parlata comune” ed “è contesto di ritornelli emotivi periodici, talora con incidenza corale”.³³ In molti casi le voceratrici accompagnano il pianto con l’oscillazione ritmica del busto che “ben si addice alla melopea del lamento, e allo stato di concentrazione sognante che caratterizza la presenza rituale del pianto: è il moto che accompagna il ritmo della ninna-nanna, ed ha al pari di esso una funzione ipnogenica”.³⁴ È interessante notare come De Martino ravvisi una similitudine nello schema rituale della lamentazione e delle ninnenanne, in virtù della funzione incantatoria e ipnogenica di entrambe. Ma torniamo alla prosa *Pianto nella notte* e in particolare all’ultimo brano di essa, intitolato *Lamento contro i vivi e nenie per i morti*, nel quale compare il rito funebre dell’accompagnamento del morto verso la sepoltura, celebrato dalla vedova e dalle donne che “rispondono” al lamento.

Ci avviciniamo verso il Nilo. [...] Udiamo un urlo, sovrumano, come di donna, nelle doglie del parto. Alla porta del muro di cinta dell’ospedale, vediamo la donna urlante, ritta, più alta di sé, radicata lì, ma come inseguita. Accanto al muro, in circolo, aspettano con lei l’ora dell’accompagnamento, altre donne, sedute per terra; le braccia abbandonate; il viso scoperto, impietrato, e le rispondono.³⁵

Da notare come il viso delle voceratrici sia descritto con l’utilizzo del termine ‘impietrato’ in continuità con quanto abbiamo visto finora, ovvero con l’equazione pietra-morte, qui utilizzato per definire la solennità e il dolore del rito funebre. Il lamento intonato dalle donne è basato sulla ripetizione di moduli ritmici, che conferiscono al testo un carattere melopoetico, evidente nell’alternanza delle voci:

Una: I vermi, mandò a dire, ah! Le guance,
Mi mangiano le guance

Tutte: Ah! Le guance al rossore delle rose
Ti siano preservate

³² Ungaretti (2000, 52–54).

³³ De Martino (2000 [1958], 65).

³⁴ De Martino (2000 [1958], 105).

³⁵ Ungaretti (2000, 53–54).

Una: I vermi, mandò a dire
Ah! Gli occhi mi mangiano³⁶

La valenza iterativa del canto è sottolineata dallo stesso Ungaretti nella *Nota introduttiva* al volume di *Tutte le poesie*:

Quel vociare piano che torna, e torna a tornare, nel canto arabo, mi colpiva. Nell'accompagnamento d'un morto, quella sorta di costanza monotona che si differenzia quasi insensibilmente per quarti di tono, quel borbottio lento, quella scoperta di quanto potesse una persona commuoversi a un discorso dissimulato: non avrò ritenuto altro insegnamento orientale, ma vi pare davvero poco? In quel salmodiare s'insediava il valore d'Essenza e ne divenivo quasi inconsapevolmente consapevole. Il mio sentimento del nulla s'era andato costituendo in tale modo.³⁷

La poesia araba – prosegue Ungaretti – è “poesia di musica, non di colore”,³⁸ nenia monotona intonata durante le processioni funebri, capace di veicolare, attraverso l'iterazione fonica, le rime e le assonanze, l'idea del nulla, ottenuta con una progressiva dissoluzione di ogni significato della parola nel ritmo originario e incantatorio di una musica che precede il processo verbale. Si pensi ad esempio allo schema ritmico a rime bacciate di *Canto beduino* – pubblicata tra l'altro nel 1932 sulla *Gazzetta del Popolo*, a ridosso della prosa *Pianto nella notte* – in cui la valenza incantatoria della parola poetica,³⁹ sottolineata dalla rima ‘canta/incanta’, sancisce l'equivalenza tra sogno e morte⁴⁰.

Una donna s'alza e canta
La segue il vento e l'incanta
E sulla terra stende
E il sogno vero la prende.
Questa terra è nuda
Questa donna è druda

³⁶ Ungaretti (2000, 54).

³⁷ Ungaretti (2009, 738).

³⁸ Ungaretti (2009, 738).

³⁹ Lo stesso Ungaretti nella nota che accompagna la pubblicazione della poesia sulla *Gazzetta del Popolo* (2 marzo 1932) ne rileva l'intima struttura musicale: “concerta il motivo amore-morte in un sottile gioco di rime e di parole” (Ungaretti 2009, 975). Le due quartine sono composte da ottonari e senari, che si alternano secondo uno schema a rime bacciate AABB CCDD, in particolare nella seconda quartina l'anafora iniziale di verso (*Questa e Questo*), contribuisce ad aumentare l'effetto cantilenante ed ecolalico.

⁴⁰ Si veda anche *Inno alla Morte* (Ungaretti 2009, 157): “Immemore sorella, morte, / L'uguale mi farai del sogno / Baciandomi”.

Questo vento è forte
Questo sogno è morte.⁴¹

Secondo l'analisi di Julia Kristeva contenuta in *Materia e senso*,⁴² la ripetizione sonora ha una funzione presintattica, che si sviluppa attraverso l'intonazione e il ritmo, e si viene a configurare come uno stadio, per usare le parole di Piero Bigongiari, prelinguistico: "Il prelinguaggio fa parte del fondamentale mutismo dell'uomo, e si ripete, come nel respiro le due fasi di inspirazione ed espirazione, ogni volta che la poesia parla".⁴³

Secondo Kristeva le prime emissioni sonore del bambino scaturiscono da un processo biologico, che ha a che fare con i ritmi naturali della vita e – freudiana-mente – con i concetti di vuoto e mancanza. I primi vocalizzi sono determinati "da una privazione o da una rottura di equilibrio: la voce risponde al seno mancante, oppure si scatena man mano che l'accesso al sonno sembra riempire di vuoti la tensione e l'attenzione del risveglio".⁴⁴ "L'emissione sonora" determinata da tali mancanze si caratterizza dunque come un "tentativo di rimediarsi: la voce sostituirà il vuoto (nella bocca e nel tubo digerente) e il venir meno del controllo (del sistema nervoso e cervicale); sarà risposta e sostituto della mancanza".⁴⁵ L'ecolalia e la ripetizione sono quindi intrinsecamente legate alla mancanza e al "dispiacere",⁴⁶ di cui costituiscono una sorta di arcaica compensazione: "[è] la ripetizione che si impossessa dell'emissione sonora del dispiacere e la articola in una regolarità, struttura o figura che è la prima e la sola a indurre la distensione, o il piacere, nel vocalizzante".⁴⁷

Secondo questa prospettiva, dunque, la ripetizione nel lamento funebre, come nelle ninnenanne, si configura quale composizione sonora del dolore, del vuoto, della mancanza:

I fenomeni sonori che ci sono parsi, in sé, come segni del vuoto, della privazione, e come portatori di contrazioni e di dispiacere, ripetuti, costituiscono una nuova unità, al posto della continuità corpo-ambiente la cui rottura ha provocato l'emissione sonora.⁴⁸

⁴¹ Ungaretti (2009, 229).

⁴² Kristeva (1980 [1968]).

⁴³ Bigongiari (1972, 27–28).

⁴⁴ Kristeva (1980 [1968], 114).

⁴⁵ Kristeva (1980 [1968], 114).

⁴⁶ Cfr. Kristeva (1980 [1968], 115): "A quanto sembra, in questo periodo prefonologico delle emissioni sonore, qualsiasi ritmo di emissione viene provocato o accompagnato dal dispiacere. Mancanza, rigetto, soffocamento, sottendono l'inizio di una ecolalia: copia arcaica e, forse, incancellabile per la memoria, dell'esperienza vocalica, e, quindi, dell'esperienza linguistica".

⁴⁷ Kristeva (1980 [1968], 116).

⁴⁸ Kristeva (1980 [1968], 116).

Questi aspetti sono presenti in una poesia *extravagante* che fa parte del *Taccuino del vecchio* – il *Cantetto senza parole* –⁴⁹ nella quale la struttura della ninnananna, basata su un ritmo musicale iterativo, si coniuga al dolore del lutto per il figlio Antonietto. D'altronde, come abbiamo visto, lo stesso De Martino evidenzia nella ripetizione incantatoria, definita come “ipnogenica”,⁵⁰ il comun denominatore tra la “melopea del lamento” funebre, la “concentrazione sognante” del rito e “il moto che accompagna il ritmo della ninnananna”. Per comprendere il nesso tra questi elementi è utile richiamare un'osservazione di Northrop Frye, nella quale il critico istituisce una relazione tra il “canto” e l’“incanto” in connessione con l'ambito del sonno/sogno, come abbiamo già visto in *Canto beduino* a proposito della rima “canta” e “incanta”.⁵¹

il radicale di *melos* è *charm* [incantesimo]: cioè la suggestione ipnotica che, con il suo palpitante ritmo di danza, chiede e provoca un'involontaria reazione fisica corrispondente, e quindi non lontana dalla magia, o potere a cui non si può fisicamente opporre resistenza. Si noti la derivazione etimologica di *charm* da *carmen*, cioè *canto*. Gli incantesimi veri e propri hanno una qualità che viene imitata nella letteratura popolare da vari tipi di cantilene, specialmente dalle ninne nanne, dove la ripetizione monotona che induce al sonno rivela chiaramente la struttura di carattere profetico o onirico di tali canti.⁵²

La dimensione onirica è protagonista nel *Cantetto*, che sviluppa il tema del sogno di libertà del bambino. Composta inizialmente tra il 1955 e il 1957 come una ninnananna, inviata, con questa titolazione in diverse redazioni all'amico Piero Bigongiari,⁵³ la poesia è uscita con titolo *Se dormi* nel 1957 per le edizioni Ricordi (testo e disco) con musica di Schmerel,⁵⁴ ed è stata rielaborata nel medesimo anno per la pubblicazione su *Officina*, con il titolo definitivo di *Cantetto senza parole*, con cui infine è inserita nel *Taccuino del Vecchio*. Il componimento, come sottolinea Piero Bigongiari, testimonia un periodo di particolare crisi della “fantasia ungarettiana” “tra sogno e musica sognata, che ha lasciato scarse tracce nella vita d'un uomo”.⁵⁵ Tralasciando il complesso rapporto del testo con Rimbaud e Verlaine, nonché con la musica d'opera di Gluck,⁵⁶ occorre qui sottolineare come

⁴⁹ Ungaretti (2009, 322–323).

⁵⁰ De Martino (2000 [1958], 105).

⁵¹ Ungaretti (2009, 229).

⁵² Frye (1965 [1957], 373–374).

⁵³ Le fasi elaborative della poesia sono documentate dal carteggio Ungaretti/Bigongiari (2008, 209–216, 229–234, 338–341). La redazione della *Ninnananna* è consultabile in Ungaretti (2009, 478–479).

⁵⁴ Ungaretti (1957).

⁵⁵ Bigongiari (1995, 34).

⁵⁶ Per un approfondimento mi permetto di rimandare a Spignoli (2014, 85–94).

la poesia condensi i due motivi che abbiamo finora individuato: ovvero il tema del lutto e il ritmo iterativo della ninnananna, sottolineato dal “senza parole” della titolazione. Il motivo, come dichiara lo stesso Ungaretti nella nota che accompagna il *Cantetto* sulla rivista *Officina*, è il dolore per la morte del figlio Antonietto:

Cari amici / Le cose che ho sono forse molte, ma tutte ancora “informi”, e sono, preso da mille scocciature, nell'impossibilità di lavorarci. Eccovi il *Cantetto*. Ci penso da qualche anno, ripensando per la struttura, a quelle poesie nate a Rimbaud e a Verlaine nel viaggio da Parigi al Belgio a Londra. Non so che roba sia, forse nulla. Il motivo mio è quel motivo che è dentro la mia poesia dai tempi del *Dolore*, e che ha dettato il *Dolore*, e che sarà ormai il mio motivo sempre.⁵⁷

La poesia si configura dunque come una ninnananna che accompagna il sonno eterno del bambino, proponendo ancora una volta – come in *Canto beduino* – l'equivalenza tra lo spazio onirico del sogno e la morte.

1

A colomba il sole
Cedette la luce ...

Tubando verrà,
Se dormi, nel sogno ...

La luce verrà,
In segreto vivrà ...

Si saprà signora
D'un grande mare
Al primo tuo sospiro ...

Già va rilucendo
Mosso, quel mare,
Aspetto per chi sogna ...

2

Non ha solo incanti
La luce che carceri ...

Ti parve domestica,
Ad altro mirava ...

Dismisura subito,
Volle quel mare abisso ...

57 Ungaretti (2009, 1107).

Titubasti, il volo
In te smarri,
Per eco si cercò ...

L'ira in quel chiamare
Ti sciupa l'anima
La luce torna al giorno ...⁵⁸

I valori fonici, l'insistenza delle ripetizioni, e l'incanto melodico compongono il dolore del lutto in un nuovo "equilibrio" che consente di colmare la mancanza, seppur per un breve ed effimero momento. Ricordo a tale proposito le parole di Julia Kristeva, richiamate poco sopra, secondo cui la ripetizione dei fenomeni sonori, proprio in virtù dell'iterazione, dà luogo a una "nuova unità", sanando la lacerazione e la lacerazione dolorosa che "ha provocato l'emissione sonora".⁵⁹

L'organizzazione metrica della poesia è infatti basata su una rigida struttura, composta da due sezioni di uguale misura, ciascuna formata da cinque strofe, organizzate in simmetria: tre strofe di due versi a cui seguono due strofe di tre versi, articolate in senari, quinari e settenari.⁶⁰ L'equilibrio metrico è però continuamente minacciato dall'irruzione del 'dolore', laddove la 'dismisura' incrina la fragile unità della 'misura' versuale. Se infatti nella prima parte della poesia predomina l'area semantica del sonno/sogno cui si associano i termini positivi di "sole", "luce", "mare", nella seconda parte prevale invece l'area del giorno/alba connessa ai termini negativi "carceri", "dismisura", "titubasti", "smarri".⁶¹ Il sogno si trasforma dunque in incubo perturbante e la rigida geometria dello schema metrico non riesce a contrastare la "dismisura del mare" che diviene "abisso" ("dismisura subito volle quel mare abisso"), così come l'"incanto" si trasforma in dolore che per sempre si riattiva, nella 'carcerazione' del giorno: "non ha solo incanti / la luce che carceri".⁶²

⁵⁸ Ungaretti (2009, 322–323).

⁵⁹ Kristeva (1980 [1968], 116).

⁶⁰ Per l'analisi metrica della poesia si rimanda a Agosti (1972, 24–26) e Musarra (2007, 103–104). In particolare, Franco Musarra rileva come la versione definitiva del *Cantetto* sia costruita su un'alternanza di tre strofe composte di due versi a cui ne seguono due di tre versi (3 strofe di 2 versi = 6 e 2 strofe di 3 versi = 6), secondo il seguente schema: "I parte: Senario + senario; Senario tronco + senario; Senario tronco + settenario tronco; Senario + quinario + settenario; Senario + quinario + settenario. II parte: senario + senario sdrucchiolo; senario sdrucchiolo + senario; senario sdrucchiolo + settenario; senario + quinario sdrucchiolo + settenario tronco; senario + quinario sdrucchiolo + settenario".

⁶¹ Ungaretti (2009, 322–323).

⁶² Ungaretti (2009, 322–323).

In sintesi, nelle due macro-aree prese in considerazione, la funzione del pianto si rivela per assenza, laddove il dolore si rapprende nell'aridità della pietra e trasforma la parola in epigrafe funeraria, oppure, per converso, si scioglie nell'incanto del suono che però si dimostra incapace di sanare la mancanza e il vuoto originati dal lutto, se non attraverso labili quanto transeunti immagini oniriche, destinate a svanire con la luce del giorno: "Titubasti il volo / In te si smarri / Per eco si cercò ... // L'ira in quel chiamar / Ti sciupa l'anima, / La luce torna al giorno ...".⁶³

Bibliografia

- Agosti, Stefano. *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*. Milano: Rizzoli 1972.
- Belting, Hans. *Antropologia delle immagini*. A cura e con traduzione di Salvatore Incardona. Roma: Carocci 2011 [2002].
- Bigongiari, Piero. *La poesia come funzione simbolica del linguaggio*. Milano: Rizzoli 1972.
- Bigongiari, Piero. "Ungaretti tra Rimbaud e Gluck. La crisi del '55-'57 (con una poesia e cinque lettere inedite)". *Giuseppe Ungaretti 1888-1970*. A cura di Alexandra Zingone. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane 1995, 29-48.
- Bigongiari, Piero/Ungaretti, Giuseppe. *"La certezza della poesia". Lettere (1942-1970)*. A cura di Teresa Spignoli. Firenze: Polistampa 2008.
- Caillou, Roger. *La scrittura delle pietre*. Trad. it. di Angelica Tizzo. Milano: Abscondita 2013 [1970].
- De Martino, Ernesto. *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*. Torino: Bollati-Boringhieri 2000 [1958].
- Frye, Northrop. *Anatomia della critica. Quattro saggi*. Traduzione it. di Paola Rosa-Clot e Sandro Satta. Torino: Einaudi 1965 [1957].
- Kristeva, Julia. *Materia e senso. Pratiche significanti e teoria del linguaggio*. Traduzione it di Daniela De Agostini e Bruno Bellotto. Torino: Einaudi 1980 [1968].
- Musarra, Franco. "Ritmo e musicalità in Ungaretti". *Tra note e parole. Musica, lingua, letteratura*. A cura di Michela Meschini, Carla Carotenuto. Ravenna: Longo 2007, 83-108.
- Saccone, Antonio. *Ungaretti*. Roma: Salerno Editrice 2012.
- Savoca, Giuseppe. *Concordanza delle poesie di Giuseppe Ungaretti. Testo, Concordanza, Liste di frequenza, Indici*. Firenze: Olschki 1993.
- Scrimali, Antonio/Scrimali Furio (a cura di). *"Le pietre parlano". Graffiti e iscrizioni della Grande Guerra. Dal Carso alle Alpi Giulie - Carniche*. Roma: Stato Maggiore dell'Esercito Italiano, Ufficio Storico 2007.
- Spignoli, Teresa. *Giuseppe Ungaretti. Poesia, musica, pittura*. Pisa: ETS 2014.
- Ungaretti, Giuseppe. *Se dormi ... (Gute Nacht! ...) (Good night! ...)*. Testo italiano di Giuseppe Ungaretti, versi tedeschi e musica di Enrico Schmerel. Traduzione inglese di Margot Levary. Milano: Edizioni Musicali Fono Film Ricordi 1957.
- Ungaretti, Giuseppe. *Vita d'un uomo. Il Deserto e dopo*. Milano: Mondadori 1961.

63 Ungaretti (2009, 323).

Ungaretti, Giuseppe/De Robertis, Giuseppe. *Carteggio 1931–1962, con un'appendice di redazioni inedite di poesie di Ungaretti*. A cura di Domenico De Robertis. Milano: il Saggiatore 1984.

Ungaretti, Giuseppe. *Lettere a Giovanni Papini 1915–1948*. A cura di Maria Antonietta Terzoli, Milano: Mondadori 1988.

Ungaretti, Giuseppe. *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*. A cura di Paola Montefoschi. Milano: Mondadori 2000.

Ungaretti, Giuseppe. *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*. A cura di Carlo Ossola. Milano: Mondadori 2009.

