

FRANCESCA LATINI

Letture di Agonia di Giuseppe Ungaretti

«à la terre sacrée des oiseaux, à la bonne, hospitalière et plantureuse
Egypte, où tous sont épargnés, nourris, bénis et bien reçus»

Jules Michelet, *L'oiseau*

Agonia

Morire come le allodole assetate
sul miraggio
O come la quaglia
passato il mare
nei primi cespugli
perché di volare
non ha più voglia

Ma non vivere di lamento
come un cardellino accecato

Di fronte alla chiarezza cartesiana di *Agonia*, convenienza vorrebbe che neppure avessimo pensato ad affrontare un esercizio di lettura, quasi la lingua netta e oggettuale della lirica, la sua piana sintassi, la trina enunciazione per analogia esplicita, non sostenessero il tedio di fumee interiori, o mal acconsentissero all'investigazione fina, a una mania d'analisi su cui incomba lo spettro del ridicolo; ciò nondimeno non a tutti è dato possedere un «invidiabile carattere aspeculativo». Nitore prosastico che potrebbe essere erroneamente scambiato per un «urgere nel verso dell'impeto biografico», su cui da tempo ormai ha messo in guardia Carlo Ossola, il quale, affrontando proprio nel suo studio monografico *Agonia*, ne ha negato il carattere di diretto annuncio di un programma esistenziale, e ha riconnesso piuttosto il sentimento di un tempo non in atto che contrassegna la lirica a certa concezione bergsoniana, di cui si impregna il pensiero del giovane uditore delle lezioni tenute dal filosofo a Parigi: «[...] come l'augurio iniziale non si esprime in un'opzione precisa ma evita, col paragone (“morire come...”), di definirsi, così il rifiuto finale (“Ma non vivere...”) non equivale in realtà a un *cupio dissolvi*, all'auspicato morire iniziale, ma piuttosto, senza uscire dalla vita, nega *quella* condizione; “sans sortir du premier” (vivere), indica “un contraste entre le possible et l'actuel”, senza però che questo “possible” alternativo sia accennato. Rimane così più forte l'ac-

cento vitalistico sul primo termine, affermato e insieme giudicato negativo, ma non sostituito: «Ma non vivere...»; esso risulta doppiamente rilevato, come condizione data, *attuale*, del vivere, ma anche come alternativa *possibile* (contigua all'iniziale "morire")¹, «[...] l'ideologia complessiva dell'*Allegria*, lungi dall'esprimere – come spesso si è detto – immediatezza, urgere nel verso dell'impe- to biografico, è già ben radicata nella denegazione del presente, per reduplicarlo nell'"assenza" mitopoietica, per sfondarne i confini: nessuna conoscenza aggiuntiva, nessun progetto formula Ungaretti attraverso il suo "dire", che non sia la ricerca, la sete d'includervi, nel vocabolo, il massimo d'assenza, d'indicibile. Nessun *remplaçant* c'è da attendersi dalla sua poesia, ma l'infinito rinfrangersi del *remplacé* su una sostituzione, su una "Terra promessa" che non verrà mai (la negazione del vocabolo riportando al vocabolo)»². Comportando l'analogia, quantunque nella sua limpida formulazione³, un espressivo codice mediato, viene da sola a costituire la ragione capitale per intraprendere una lettura della lirica, affrontata con l'ausilio di tutti quegli strumenti interpretativi che possono risultare utili a intendere i poetici come gli effettuali moventi del testo: precedenti prove critiche, traduzioni, presunte fonti e reimpieghi letterari... non ultimi, constatata l'unicità del tema, diatriba tutta uccellina, saggi, epitomi e schedule dei proseliti di Linneo.

Concorrono a fare di *Agonia*, pur nell'innegabile suo tendere alla prosa, un testo di non diretta stesura, i segni primi della scrittura poetica: cura del ritmo e studio dell'ordito fonico.

Non ascrivibile al novero di liriche tra cui Giuseppe De Robertis condusse la sua 'scandalosa' indagine alla ricerca di misure metriche nascoste entro più ampi versi, o rilevabili tramite ricongiunzione di frammenti disgregati⁴, il sesto capitolo delle *Ultime* permette comunque di individuare almeno due fenomeni rispondenti a un'esigenza ritmica, che può perfino essere ricondotta a una finalità imitativa. Se il melodico novenario alla Chiabrera, con accento di quarta, contenuto nell'incipit – «come le allodole assetate» – è svelato e rinnegato nel contempo dal ben più prosastico novenario con accento di quinta da cui è interamente costituito l'explicit – «come un cardellino accecato» (perché anche questo suoni quale verso canonico dovremmo ammettere un accento ausiliario sulla seconda sillaba, così da ottenere un vero e proprio novenario dattilico) –, l'alternanza, per di più irregolare, tra senario e quinario della seconda strofa⁵, parrebbe quasi chiamata ad emulare il basculante trepicchio della goffa coturnice, «*exilée sur le sol*», tanto più che l'unità metrica minore, il quinario, non altro è che l'unità maggiore, il senario, il cui dattilo centrale venga privato di una delle due sillabe atone.

Percezione ancor più forte quella delle rispondenze foniche, investite di ulteriore ruolo segnico. Spicca fra tutte la ricorrenza della consonante iniziale dell'infinito su cui attacca la lirica, vera *consonne dominante*, quella **m** di «*Morire*» (verbo non riscritto, ma implicitamente ripetibile anche in apertura della seconda strofa), che si ritrova in «*come*», altra parola-chiave di *Agonia*, testo precedente su tre analogie cadenzate proprio sulla ripetizione dell'avverbio comparativo (nel quale, oltretutto, si inverte la successione dei primi elementi sillabici dell'infinito: **mo** - **om**). All'apposto, come la nasale-labiale risuona

nell'ossessivo avverbio che palesa il procedere per identico sistema della lirica, così puntualmente la ritroviamo in quell'indicatore linguistico, la congiunzione avversativa, volto a segnare la frattura nel complesso, a proporre l'inverso *exemplum* di costumi uccellini, l'ipotesi ultima e inaccettabile: «**ma**». La reiterazione della **m** coinvolge, d'altra parte, non solo i gangli della sintassi (il verbo impersonale, usato all'infinito – anomalia che scardina il classico racconto dell'io –, l'elemento che «rivela il rapporto fatale delle cose»⁶; il segnale che ne predica, al contrario, l'inconciliabile natura). Compromette altresì tre termini (passando pertanto dal latente piano sintattico al più scoperto piano semantico) fra loro indubbiamente legati, riferendo ciascuno la 'causa' di morte dei tre uccelli: il «**miraggio**» che abbacina le allodole, il «**mare**» la cui vasta distesa prostra le forze della quaglia nei tempi della migrazione, l'assiduo «**lamento**» che fa dell'esistenza solitaria del cardello una continua pena. Mi si obietterà che alla funzione spazio-causale del miraggio, luogo e strumento dove e per cui le allodole periscono, corrispondono, con tale identica valenza, i «primi cespugli» terreni, un naturale intrico dove l'alato stanco, pensando di trovar riparo, trova la morte. Può in questo, come in altri casi, venire in soccorso all'analisi, la lettura riservata al capitolo ungarettiano da Jacques Brault, che nel suo romanzo breve, *Agonie* – scandito proprio sui nove versi della lirica dell'*Allegria* – per bocca del personaggio principale, il professore di filosofia scolastica, nonché tramite le riflessioni intime dell'allievo, il soggetto narrante –, fornisce un'interpretazione comunque pregevole del testo poetico, argomento su cui il professore, prima di votarsi alla *clochardise* e di trovarvi la morte, tiene le sue ultime lezioni universitarie⁷. Se non possiamo negare che la lirica sia 'piegata' ai fini del racconto di Brault e della visione esistenziale del suo protagonista, il quale, rifugiandosi in una vita di vagabondaggio⁸, sembra 'non avere più voglia di volare', finendo così per affrontare il proprio trapasso al riparo dagli occhi della civile società, per una sorta di tolstoiano riserbo quasi in risposta all'indecenza della morte, le osservazioni rilasciate da Brault su questi versi appaiono suggestive quantomeno: «[...] c'est une façon de se choisir une mort décente [...] Se cacher pour mourir, suprême discrétion [...] Rien de plus naturel, après tout, que de faire une fin. En beauté. À l'abri des regards et des questions muettes, des prévenances et des consolations»⁹. Evidente rimane ad ogni modo l'idea di 'casualità' comunicata dall'attributo del sintagma, quei «primi cespugli»¹⁰, vilucchioni tra cui la quaglia rimane vittima (per successivo, fortuito intervento umano, come dirò oltre, al pari delle consorelle allodole anch'esse sì attirate «sul miraggio», ma poi freddate ignobilmente da colpo assassino), già tuttavia stremata dal viaggio troppo audace, vera o almeno causa prima del tragico approdo.

Altri echi fonici, che caratterizzano la seconda strofa, sembrano rivestire una carica fonoespressiva: come l'aritmia giocata sull'alternanza irregolare di senario–quinario, anche l'insistente ricorrere dell'esplosiva-labiale **p** e del nesso **gli**, glomo che pare drittamente figurare l'impaccio delle forme piene del corpo della bestia, fiaccato in aggiunta dal recente transito – «**quaglia**» «**passato**» «**primi cespugli**» «**perché**» «**più voglia**» –, concorrono appunto a porgere un'idea degli ultimi incerti passi dell'alato. Altrettanto percepibile il nodo che

congiunge l'infinito del secondo *exemplum* uccellino, «volare», alle altre due essenziali parole relative alla condotta della quaglia, venendo a contenerle in sé, la «grande aspirazione» a traversare il pelago che rappresenta appunto la prima causa di morte di tali migratori: «voglia» e «mare»¹¹.

Ma vince tuttavia ogni altra affinità uditiva il nesso che incatena con la clausola dell'incipit la clausola dell'explicit, entrambe sedi di rilievo, costituite da conformi partecipi, l'uno echeggiante l'altro non solo per allitterazione (ovvero autentica, mallarmiana *initiale patronymique*), ma anche per assonanza-consonanza, fonici rapporti tesi a rilevare sintattica equivalenza, identità semantica. Torna utile citare ancora una volta lo studio di Ossola, che ha giustamente riconnesso la condizione delle allodole «assetate» al tipico stato del nomade del deserto, privato di un bene primario quale l'acqua che l'estrema luce di queste dune fa per inganno comparire agli occhi abbacinati dal «miraggio»: «Allo stesso modo l'assenza d'acqua è principio mortale, negativo, è condizione tipica dell'«Agonia»: «Morire come le *allodole assetate* / sul miraggio»¹². Niente da eccepire sull'opportunità di evocare la terra «nuda» e i suoi lucenti errori (paesaggio africano che, non vi è dubbio, sarà il caso di sollecitare agli occhi e alla memoria per il quadro della morte della quaglia, e forse, tornando in seguito ad apprezzare in pieno tale intuizione di Ossola, poiché avvalorabile da testimonianze scientifiche, anche proprio per le allodole)¹³; ma varrebbe la pena chiedersi se la brama che induce le sirene del cielo a morire sul miraggio non sia piuttosto avidità cupida di sole che non d'acqua. Ce lo conferma l'essenza stessa di questo alato, il suo istintivo, incoercibile costume che oltre a farne un caso singolare in natura è da sempre stato celebrato quale suo abito specifico: l'innato impulso ad elevarsi al cielo con volo a perpendicolo, dunque parendo andare incontro al sole stesso. L'osservazione del fenomeno è fatto antico, visto che a tale scena davano già poetico decoro Bernart de Ventadorn e Dante (riservando nel contempo attenzione anche al dispiegarsi del canto dolcissimo e al conseguente ricadere a terra dell'alato, vinto dalla soavità del suo verso medesimo): «Can vei la lauzeta mover / de joi sas alas contra'l rai, / que s'oblid'e:s laissa chazer / per la doussor c'al cor li vai» – «Quale allodetta che 'n aere si spazia / prima cantando, e poi tace contenta / de l'ultima dolcezza che la sazia» (*Par.*, XX, vv. 73-75). Puntuale la ripresa del motivo in Shelley, nel celebre inno *Tò a Skylark*, là dove il quadro dal vero muta in simbolica visione. Ancor più interessante l'ultimo anello di questa ideale catena lirica, un Pascoli che, se riserva all'allodola tante sue pagine poetiche (a cominciare dalla *myrica Di lassù*, strettamente legata ai due primi archetipi), col *Fringuello cieco* (*Canti di Castelvecchio*) si appropria di quel folklore contadino, che, ingenuamente interpretando ogni dato naturale, attribuisce ragione 'umana' a tale impulso della bestia. Come ricorda Pascoli nelle note stesse della raccolta, è il popolo che, giocando evidentemente sul nome, assegna all'allodola l'intento di lodare il Signore¹⁴, cosicché per il poeta i mattutini slanci verso il cielo di questa divengono espressione di una ricerca ansiosa dell'allodola, che vola a sincerarsi della presenza del sole¹⁵. Appare comunque evidente, dato l'affine tema uccellino, dati i medesimi o conformi protagonisti (allodola e volatile accecato, sia questi un fringuello o un cardellino), dato soprattutto il motivo di fon-

do, un confronto tra due opposte condotte esistenziali effigiate sotto specie animale, l'opportunità di leggere *Agonia* in stretto raffronto col canto pascoliano, che finisce pertanto per offrire il fianco e dimostrarsi forte supporto alla proposta interpretativa avanzata. Sulla scorta del fenomeno naturale, nonché della sua rielaborazione poetica, che, con Pascoli, vira in aperta confessione della ragione di tale costume dell'alato, diviene gioco facile riconoscere nella luce dell'astro diurno l'oggetto della brama dell'allodola. Prova ne sia quello scambio semantico, più e più volte riproposto nella tradizionale lingua metaforica della poesia, che, piegando termini concreti quali 'sete' ed il consequenziale verbo 'bere' al loro valore traslato, vi ricorre per dire proprio il desiderio di questa realtà terrena, presupposto stesso che comprova uno stato di vita contro le tenebre eterne. Vari gli esempi che si possono menzionare, ma fra tutti spiccano, forse non a caso, due luoghi dei due poeti, il cui dialogo a distanza appare sempre più dato tangibile: Pascoli - Ungaretti. La filiazione di un tropo quale quello del *Giorno dei morti* (*Myrica*) - «o miei fratelli, che bevete ancora / la luce, a cui mi mancano in eterno / gli occhi, assetati della dolce aurora» (vv. 40-42) - in *Memoria d'Ofelia D'Alba* (*Sentimento del Tempo*) - «Da voi, pensosi innanzi tempo, / Troppo presto / tutta la luce vana fu bevuta, / Begli occhi sazi nelle chiuse palpebre / Ormai prive di peso» (1-5)¹⁶ -, se non fa che confermare il ricorrere nella tradizione di tale cataresi, preceduta da altri celebri modelli, Virgilio, Dante, Manzoni, d'Annunzio¹⁷, soccorre appunto anche nell'avvalorare il postulato iniziale. Identificato l'oggetto del desiderio con la luce del sole, se ne conclude che i partecipi in clausola, riguardanti lodole e carderugio, denunciano entrambi la mancanza dell'identico elemento, bene di cui «uomini crudeli» hanno privato per sempre l'uccellini di gabbia, facendo della vita sua una lenta continua 'agonia'.

Non resta adesso che precisare la fortuita circostanza della morte delle allodole, che non rimangono vittime, per certo, nel mentre che si elevano ai culmini celesti - non di un peccato di dedaleo orgoglio si tratta -, bensì, proprio perché sedotte, per istinto, dalla luce, divengono facile preda di un fraudolento apparato di caccia, disposto ad allettare i sensi delle sventurate. Senza bisogno di ipotizzare la lettura degli specifici manuali ornitologici, frugati, inquisiti, chiosati e poi mandati a mente dal Pascoli di certi capitoli 'uccellini' - visto che oltretutto si tratta di diffusa usanza venatoria al punto di essere divenuta comune formula figurata - credo ammissibile l'intento da parte di Ungaretti di alludere a una cattura delle allodole per mezzo di specchietti fatali¹⁸, riservati proprio agli alati più facilmente ingannabili dall'illusoria fonte di riverbero. Di questo avviso, anche Jacques Brault, il quale, non sfruttando, come potrebbe essere prevedibile, l'occasione delle lezioni del proprio alterego romanzesco, ma dando in ogni caso un'anima 'divina' allo studente, zelo nonché di scrupoloso lettore di vocabolari, disvela così la sua consona opinione. Se il sogno ad occhi aperti del giovane universitario, che sembra rampollare dalle profonde scaturigini di una cultura neolatina ben posseduta dall'autore, testimonia la consapevolezza di Brault circa l'ideale sequenza letteraria del *topos* - questa la fantastica visione del ragazzo: «Je sombrais doucement dans un rêve éveillé où une alouette ruiselante s'élançait vers le soleil plus haut que le nuages

et, brûlée vive, se renversait et tombait en chantant»¹⁹ – , il puntuale suo consulto del calepino alla voce ‘miraggio’ non lascia adito a dubbi, rilevando il latente rapporto che sussiste tra l’ingannevole fenomeno ottico e l’abbagliante apparato di caccia: «Mirage, phénomène d’optique, courant dans les pays chauds, et qui est cause que les objets éloignés produisent une image renversée comme s’ils se reflétaient dans une marre d’eau. C’est ce qu’on appelle l’effet de miroir. D’où le miroir aux alouettes: instrument monté sur un pivot et garni de morceaux de vitre étamée, qu’on fait tourner au soleil pour attirer les alouettes et d’autres petits oiseaux. Le sens figuré donne: ce qui fascine par une apparence trompeuse»²⁰. Il tutto, potremmo dire, è giocato sulla scorta di un’assonanza di termini, che se non trova rilievo nella lingua originale di *Agonia*, non poteva certo sfuggire all’orecchio di un ‘affricano a Parigi’: inevitabile ripercorrere a ritroso la catena etimologica che dal francesismo ‘miraggio’ (derivato dal verbo *mirer*) conduce all’altro sostantivo deverbale, vero termine francese: *miroir*.

Ben apprezzabile (perché comunque prova di un intendimento pieno dell’opera) anche la soluzione adottata dal traduttore ungarrettiano, Jean Lescure, la cui versione francese costituisce appunto il testo su cui si svolgono le lezioni del professore di *Agonie*. Lescure volge significativamente «assettate» in «altérées», a dire, tramite tale attributo anfibologico, tanto lo stato di povere bestie sizienti, quanto la loro, successiva condizione di abbacinamento, venendo pertanto a condensare in un’unica voce due concetti che neppure stanno sullo stesso piano semantico-temporale, come se, tra l’originale versione ungarrettiana e la traduzione francese, si fosse verificato un intermedio passaggio non scritto, teso a unire in una dittologia tutt’altro che sinonimica, bensì composta da un *proteron* e un *hysteron*, la coppia di attributi poi divenuti un unico elemento à *double entendre* (sulla indovinata soluzione, si sofferma anche Brault: alla domanda di una studentessa circa l’attributo prescelto, il professore offre una replica magistrale: «Une étudiante, alors qu’il allait se rasseoir, lui demanda si “assoiffées” n’eût pas été d’un meilleur effet (elle disait: un meilleur “rendu”) que ce curieux “altérées” [...] Être altéré, c’est devenir autre [...] La soif creuse un besoin, un désir de changement. D’où il s’ensuivait qu’“altérées” était plus fort et plus évocateur qu’“assoiffées”»)»²¹.

Veniamo adesso a osservare da vicino i tre esemplari uccellini, appartenenti a tre diverse specie, caratterizzate da differenti contrassegni fisici, nonché eterogenee abitudini. Se è innegabile la peculiarità di ciascuno, non possiamo non rilevare – non fosse altro in nome della loro distinta funzione simbolica, per la quale il terzo alato è nettamente contrapposto ai primi due modelli – come alodole e quaglia siano accomunate da un identico destino di morte, seppur morte provocata da contingenze dissimili: per inganno dei sensi l’una, quanto per dispendio di forze l’altra. Più opportuno sarebbe parlare di una conforme istintuale predisposizione a cadere vittime di tali accidenti, non vero libero arbitrio con cui l’alato determina la propria fine, ma, tuttavia, connaturato tendere a questa sorta di rovina. Non sfuggirà l’uso del plurale, impiegato per alodole e quaglie ancora al livello di *Allegria di Naufragi*: «o come le quaglie / traversato il mare / nei primi cespugli incontrati / perché di vivere / non ne

hanno più voglia»²². Ammettendo, con Genot, che la variante si renda necessaria, per finalità stilistiche, a distinguere ulteriormente il caso della quaglia dal caso delle allodole, così da ottenere tre distinti enunciati per ciascun modello²³, le carte paiono testimoniare apertamente tale più forte accordo tra i due primi esempi. Il plurale ben si giustifica dato il vivere in branchi di questi due alati, vita in comunità che, in natura, è pur quella dell'opposto esemplare uccellino, qui visto nel suo starsene isolato, proprio perché sottratto a tale *societas* animale, fatto prigioniero nonché privato della vista, doppia sciagura che non solo lo rapisce ai propri simili, ma gli impedisce anche la stagionale usanza migratoria (altra abitudine che unisce i due primi esemplari²⁴, a maggior ragione veduti nel loro *habitare in unum*, fattore di vitale importanza negli esodi ricorrenti); inconsueta *solitudo*, tutt'altro che *beata*, di cui possiamo intendere tutto il suo essere contro natura, se solo rammentiamo che segregazione e accecamento rispondono a fini precisi quanto malvagi: quelli di fare del cardello un logoro vivo, per mezzo del quale dare la caccia ai suoi liberi fratelli. Da un'ottica diversa, quel plurale fa intendere altresì come l'andare delle allodole agli specchietti e il morire delle quaglie dopo l'improbabile viaggio siano non episodiche evenienze di singoli esemplari, ma la comune infelice sorte di un'intera specie, per naturale impulso 'responsabile' dei propri danni, quasi una *dira cupid*o spingesse equanimente lodole e coturnici, per soverchio amor di luce le une a cader vittime di un ingannevole bagliore, le altre ad affrontare un folle volo, a cui non basti la vigoria congenita.

Stabilita la convenienza di leggere *Agonia* in rapporto col capitolo dei *Canti di Castelvecchio*, ai fini della comprensione di certi 'antefatti' naturali e letterari insieme del laconico testo ungarettiano, appare quanto meno suggestivo anche il raffronto tra le non dette ragioni della lirica delle *Ultime*, rintracciabili nel *Fringuello cieco* – qui illustrate a mo' d'apologo, non poi così diverso dalla tradizionale favola didascalica che ha per protagonista il mondo animale –, e l'esposizione a carattere 'filosofico' delle medesime cause che è dato rintracciare nella fonte pascoliana. Da tempo è stata sottolineata l'importanza di una lettura come quella dell'*Oiseau* di Michelet per il dotto conoscitore di Nubuculia, paese battuto con alle mani, appunto, non tanto un hammerless d'ottima fattura, quanto piuttosto dei baedeker che più non si consultano, dall'antica commedia aristofanesca dedicata al regno degli uccelli, ai già rammentati capisaldi della scienza ornitologica. Ora, nella sua ricca briccola Pascoli non dimentica di riporre anche il saggio di Michelet, evocabile quale esempio di ispirazione per più capitoli poetici. Si deve ad Antonio Girardi in particolare la segnalazione di quei passi dell'*Oiseau*, libro ben squadernato sul tavolo adibito, tra i tre scritti della bicocca sita sul Colle di Caprona, alla lirica italiana, di cui si fa tesoro nel capitolo dei *Canti*²⁵. Dall'opera di Michelet deriva infatti l'identico motivo del misero fringuello privato dagli uomini del bene della vista²⁶. Fatuo sarebbe immaginare un identico fardello nel più essenziale tascape del nomade Ungaretti, al tempo non ancora fante semplice. E tuttavia, alla lettura sempre del saggio, saltano agli occhi brani, là dove lo storico francese si sofferma a osservare eguali pratiche degli alati, ma, cosa ancor più notevole, a dare loro una motivazione umana, in tutto simile alle implicite ragioni

che governano «usi e costumi» degli uccelli ungarettiani. La periodica propensione a migrare, che accomuna tutti gli appartenenti a una specie medesima, se ovviamente risponde a ereditarie attitudini del gruppo, che va cercando paesi più caldi dove trovar riparo, è riconnessa da Michelet a una più romantica ragione, una struggente, goethiana voglia, che induce a mettersi in cammino, alla ricerca della luce perduta: «[...] l'oiseau, dont l'oeil est si sensible, s'attriste des jours abrégés, des brouillards de l'automne. Cette diminution de lumière, que nous aimons parfois pour telles causes morales, elle est pour lui une tristesse, une mort... “de la lumière! Plus de lumière! ... plutôt mourir que de ne plus voir le jour!” c'est le vrai sens du dernier chant d'automne, du dernier cri, à leur départ d'octobre. Je l'entendais dans leurs adieux. / Résolution vraiment hardie et courageuse quand on songe à la route immense qu'il leur faut faire deux fois par an, par-delà les montagnes, les mers et les déserts, sous des climats si différents, par des vents variables, à travers tant de périls et de tragiques aventures. Pour les voiliers légers, hardis, pour le martinet des églises, pour la vive hirondelle qui défie le faucon, l'entreprise est légère peut-être. Mais les autres tribus n'ont nullement cette force et ces ailes [...]»²⁷. Così non sfugge neppure al filosofico osservatore della natura uccellina, come siano spesso gli alati più goffi e pesi a essere vinti da questa brama irresistibile. Curioso che l'esempio che Michelet riporta (proseguendo poi con un doppio raffronto, il primo con altro alato anch'esso sempre in balia del viaggio, l'allodola, il secondo con ben altro lamentoso augello, il solitario e piangente usignolo, la più debole creatura della triade, destinata a essere tradita dal suo accorato verso medesimo)²⁸ è proprio quello della quaglia: «Les plus lourds sont les plus ardents. La caille française franchira la Méditerranée, dépassera l'Atlas; par-dessus le Zaarah, elle plonge aux royaumes noirs, les passe encore; enfin, si elle stationne au Cap, est qu'au-delà commence l'infinie mer australe, qui ne lui promet plus abri que les glaçons du pôle et l'hiver qui l'exila d'Europe. / Qui les rassure pour de telles entreprises? Tels se fient à leurs armes, les plus faibles à leur nombre, et s'abandonnent au sort; le ramier se dit: “sur dix mille ou cent mille, l'assassin n'en prendra pas dix... et sans doute je n'en serai pas”. Il prend son temps; la nue volante passe la nuit; si la lune se lève, sur sa blanche lumière les blanches ailes se détachent peu: ils échappent confondus dans le pâle rayon. La vaillante alouette, l'oiseau national de notre Gaule antique et de l'invincible espérance, se fie au nombre aussi; elle passe de jour (plutôt, elle erre de province en province); décimée, poursuivie, elle n'en chante pas moins sa chanson. / Mais celui qui n'a pas le nombre et qui n'a pas la force, le solitaire, que fera-t-il? Que feras-tu, pauvre rossignol isolé, qui dois, comme les autres, mais sans appui, sans camarades, affronter la grande aventure? Toi, qu'es-tu, ami? une voix. Nulle puissance en toi que celle qui te dénoncerait»²⁹.

Decisi a non varcare il *limen* che condurrebbe al mondo vano del non probabile, là dove senza profitto cercheremmo i segni netti di tale relazione tra i due estremi anelli dell'ideale catena, Michelet-(Pascoli)-Ungaretti, non possiamo d'altronde astenerci dal dare l'ultimo affondo: il sistema testuale del *Fringuello cieco* agisce così intensamente su *Agonia* da rendere possibile da parte di Ungaretti persino l'inconsapevole recupero di materiale di scarto, quasi che le

analogie tematiche dei due capitoli comportassero una poligenia *sui generis*, sconfessione medesima, per tali affinità elettive, della propria essenza accidentale. Se il mesto fringuello del canto finisce per vivere una vita piena di pascolianissimo risentimento – così si conclude appunto l'apologo: «Ma il dì ch'io persi cieli e nidi, / ahimè che fu vero, e s'è spento! / Sentii gli occhi pungermi, e vidi / che s'annerava lento lento / Ed ora perciò mi risento: / — O sol sol sol sol... sole mio? — » (vv. 25-30) –, la lirica, nata dalla costola di quell'astruso esperimento teatrale lasciato poi a mezzo che è *Nell'Anno Mille*, in una bella copia dedicata alla sorella Mariù, recitava discorde lezione, quella che metterà a testo Ungaretti, occulto e inconsapevole richiamo al proprio modello che solo si spiega in nome di una siffatta conformità di *topoi*: «→ Ed ora perciò mi *lamento*»³⁰.

Non si invochi neppure l'identità diversa a confutare questo stretto rapporto tra l'apologo pascoliano e la lirica dell'*Allegria*: sì, nel canto si parla, sull'esempio di Michelet, di un fringuello, laddove Ungaretti consegna valenza emblematica conforme a un cardellino; ma al di là dell'indubbia consonanza di ruoli, i due alati non sono poi così diversi anche in natura. Il carderugio non è che un fringillide; tanto che l'appartenenza a questa famiglia è dichiarata nel nome inglese dell'alato, *goldfinch*, appellativo che, oltre a fare riferimento alle sgargianti macchie gialle delle ali (o, forse, pure all'esclusiva maschera roggia della testa) ne dichiara appunto tale appartenenza; nome che da solo costituisce il titolo con cui è noto il celebre ritratto dell'uccellino di gabbia dipinto dal Fabritius³¹, soggetto pittorico che Brault non manca di ricordare, non tramite le dotte lezioni del professore di filosofia, ma ancora una volta nelle meditazioni dell'allievo³².

E neppure si giochi la carta della difformità del genere letterario: alla favoletta, che pare uscita dalle pagine del Clasio, si contrappone la disadorna e schietta triplice similitudine su cui procede *Agonia* con tanto di impiego del verbo all'infinito, stilema che sembra compiacere alle fanfare più squillanti di una poetica 'nova'. Giustamente Ossola ha evidenziato l'uso impersonale del verbo, riconnettendolo a certi noti dettami del *Manifesto futurista*, e avanzando un confronto (tale vuol essere e non di più, escludendo il critico derivazione alcuna della lirica ungarettiana dal testo che conformemente procede) con una lirica di Gesualdo Manzella-Frontini: «[...] “SI DEVE USARE IL VERBO ALL'INFINITO, perché si adatti elasticamente al sostantivo e non lo sottoponga all'*io* dello scrittore che osserva e immagina [...]” [...] seppure con esiti poetici differenti, la strutturazione infinitiva di *Agonia* è assai simile alle sequenze sintattiche di molte liriche raccolte nell'antologia *I poeti futuristi* (scelgo a caso, per il confronto, un puntiglioso omaggio al manifesto tecnico, la *Convalescenza* di Manzella-Frontini)»³³.

Agonia

MORIRE come le allodole *assetate*
sul miraggio

o come le quaglie
traversato il mare
nei primi cespugli *incontrati*
perché di VOLARE
non ne hanno più voglia

ma non MORIRE di lamento
come un cardellino *accecato*

Convalescenza

Solo così VIVERE!
E VEDERE gli uomini e le cose
come da un lontano montuoso lido,
MUOVERSI, AGIRE, CONFONDERSI,
ma non UDIRNE lo strepito, –
SOFFRIRE, AMARE, GIOIRE,
– ma non ne GIUNGERE che un riflesso
incolore – .³⁴

A parte il fatto che non sarà verosimilmente sfuggito a Ungaretti che, sotto le muffite scorze dell'apologo, la lirica va letta quale metafora personale di un poeta che, volendo essere un'allodola, finisce per vivere di lamento al pari del suo accecato Tiresia da voliera³⁵, tuttavia, pur procedente su infiniti categorici³⁶, nonché per apodittici paragoni, con una profondità di pensiero che va ben oltre la comoda scelta prospettata in *Convalescenza*³⁷, *Agonia* sembra poter essere ancor legata a doppio refe sì con le moderne istanze della lirica novecentesca, ma pure con una classica tradizione insospettabile. Se da una parte il capitolo risponde infatti alle esigenze della sua anima nuova, quella di una parola scavata nell'esistenza che solo in grazia di una lingua vergine può divenire davvero 'perlustrabile', dall'altra, pare ascoltare ancora le sirene di un genere remoto, alluso già nel titolo. Il termine 'agonia' può essere inteso tanto nel suo valore metonimico di 'morte', quanto, in base all'etimo, quale lotta affrontata per opporsi alla morte stessa. Pure vi si ode il congiunto grecismo 'agone'. Che altro è, infine, questo confronto tra i tre esemplari alati? La stessa loro natura uccellina riporta alla memoria tradizionali 'battibecchi', rivalità tra alati, o uomini e alati, sfide a designare un vincitore universale: ché se non più si svolgono gare canore tra i campioni dell'aereo e del terreno regno, non più si narra una favola antica di suonatori e di pennuti tenorini³⁸, in fondo la triplice analogia invoglia per un attimo a comparare i tre soggetti, a riconoscersi in uno dei tre modelli esistenziali, pur rimandando ad un non prossimo futuro il compimento della vera scelta. Soggetti uccellini i cui accoppiamenti giudiziosi (se non altro ponderati), da cui prendono avvio le tre analogie, potrebbero quantomeno essere suggeriti da desueti strumenti di un mestiere artigianale, tutt'altro che diletta alla Musa futurista, quei vecchi arnesi di vocabolari, come il Tommaseo Bellini, che possono appunto aver ispirato anche al giovane Ungaretti canonici abbinamenti, quali quello di allodole e cardellino, o ancor più quello di allodole e quaglia. Questo quanto si legge alla voce cardellino: «S. m. Dim. di CARDELLO. Salvin Teocr. Idill. 7. (M.) L'allodoletta e 'l cardellin cantavano, Gemebonda la tortora tubava. E Annot. F. B. 4. 4. 20. (Mt.) Cardellini, lat. Cardueles, poi per trasposizion di lettere e diminutivamente Calderini» (esempio tratto da un genere antico come l'idillio, praticato da Teocrito e tra-

dotto da un grecista cruscante come il Salvini, che appunto potrebbe benissimo funzionare come stimolo a creare la prima coppia suddetta); ancor più interessante l'esempio dal *Libro d'Amore*, riportato alla voce quaglia, già di per sé impostato sul modulo del confronto, e in cui si dichiara la nota goffaggine del volo (non quello ardito della migrazione, ma la diritta e semplice traiettoria dei giorni stanziali), del pennuto da cortile: «Lib. Am. G. Torn. 24. Più bella cosa è allo sparviere allodola prendere nel suo volare ingegnosa, che prender pigra quaglia nel suo diritto volare».

L'esempio ultimo si presta affatto a sottolineare quella pinguedine di corpo della quaglia, responsabile di una gravezza di movimento che, nel già ricordato passo dell'*Oiseau* del Michelet (come nella scientifica trattazione del Brehm)³⁹, diviene oggetto di grande meraviglia, allorché si considerino i costumi migratori del medesimo alato. Ora, su tale usanza della specie, si affissa pure l'attenzione di Ungaretti, che propriamente raffigura negli ultimi istanti di vita uno di questi esemplari, quando, di seguito al suo arduo volo, la bestia si rinfratta nella macchia⁴⁰ di un non ben precisato paesaggio mediterraneo, avendo ormai, incolume, «passato il mare». Per semplice che sia, l'espressione, non conquista immediata – se ancora nell'edizione del '19, le si preferiva un verbo più esplicito, «traversato»⁴¹ –, può essere ricondotta a quel 'lessico' tecnico-venatorio già dal solito Pascoli ammesso in poesia, nonché disciplinato secondo un ricorrere regolare che può talvolta sancirne un ruolo di *senhal*. Penso a identica formula impiegata in *Italy (Primi poemetti)* tanto per gli esuli della Val di Serchio, di ritorno in terra natale, quanto per i loro 'correlativi uccellini', quelle rondini che paiono aver appreso agli uomini i necessari usi migratori; espressione che proprio nel suo essere invariabile dice la condizione simile di queste due tribù, costrette al viaggio: «Erano stanchi! Avevan passato il mare» (canto I, I, v. 19) – «[...] hanno passato il mare» (canto secondo, VI, v. 3). Senza ipotizzare un diretto attingere alle fonti della lingua pascoliana, Ungaretti potrebbe essersi analogamente mosso nell'optare per identica formula, semplice, sì, ma che nondimeno riesce a essere e peculiare idioma da ornitologo ed allusivo richiamo all'esodo per eccellenza. Così come forse, per involontaria memoria, proprio parlando delle migranti quaglie, pure il Savi poteva aver fatto ricorso alla medesima espressione, che inevitabilmente evoca l'antico passaggio veterotestamentario: «Sono le Quaglie uccelli viaggiatori, giacché la massima parte lasciano in autunno l'Europa, traversano il mare, e vanno a passare il verno in Affrica, ed in Asia. Ma di Toscana, come pure dalle altre parti meridionali, non partono tutte, anzi una gran quantità ne resta, per le stoppie delle nostre Maremme, ove trovano, e molto nutrimento, e dolce clima. Negli ultimi giorni d'Aprile si rimettono in moto: quelle che avevan passato il mare lo passan di nuovo e quelle che eransi ritirate ne' siti aprici si spargon per tutti i campi e prati [...]»⁴².

Ma l'intento allusivo di Ungaretti parrebbe andare ben oltre. Non si tratterebbe soltanto, nel mentre che si parla della quaglia stremata, eppure giunta a sua destinazione, di richiamare alla memoria il duro cammino del popolo eletto alla ricerca della Terra promessa, a dire la tenacia dei poveri, goffi alati nell'affrontare un viaggio più grande delle loro forze. Non a caso tra i tanti mi-

gratori che potevano prestarsi a raffigurare tale ostinata brama, Ungaretti sceglie le quaglie, giacché queste rientrano a pieno titolo tra i protagonisti di un celebre episodio che ebbe luogo durante l'esodo di Israel. Insieme alla manna, anche un provvidenziale stormo migratorio di coturnici, indebolite dall'iniziale parte del viaggio e dunque, proprio come la quaglia ungarettiana, piombate a terra e rifugiatesi nei «primi cespugli», costituirono una facile preda agli erranti affamati, che ne poterono mangiare a sazietà. L'episodio è ricordato in più luoghi del Vecchio Testamento, a cominciare ovviamente dal libro che narra il passaggio dall'Egitto in Palestina: *Ex.* 16, 13; *Num.* 11, 31-32; *Ps.* 77, 27-29; *Ps.* 104, 40. Riporto il passo del *Vaiedabber*, il più dettagliato nella descrizione del fenomeno, sì prodigioso, ma, potremmo dire, di una miracolosità spinoziana, per cui un evento, non affatto *contra, super* o *praeter naturam*, si verifica nel momento più opportuno, costituendo così quella propizia circostanza, capace di porgere il rimedio ambito, senza che sia elargita dall'alto una grazia speciale: «Ventus autem egrediens a Domino, arreptans trans mare coturnices detulit, et demisit in castra itinere quantum uno die confici potest, ex omni parte castrorum per circuitum, volabantque in aere duobus cubitis altitudine super terram. Surgens ergo populus toto die illo, et nocte, ac die altero, congregavit coturnicum, qui parum, decem coros: et siccaverunt eas per gyrum castrorum». Insisto sulla non soprannaturalità dell'evento, proprio perché a Ungaretti, figlio di queste terre, non sarà sfuggito come la migrazione delle quaglie sia reale occorrenza di vaste dimensioni, tanto che la penisola del Sinai tra il settembre e l'ottobre, allorché le quaglie ritornano, trasvolando il mare, dai paesi europei, si riempie di questi stormi, che, fiaccati dalla traversata, scendono a terra e divengono così facile preda di cacciatori, equipaggiati di reti o di moschetti⁴³. Quell'ottobre che, se in terra d'Egitto⁴⁴ registra la strage di queste innocenti – il plurale dell'*Allegria di Naufragi* si spiega pertanto ancor più sulla scorta di tale ricordo della propria giovinezza, nonché di tale memoria veterotestamentaria, anche se, dato il valore simbolico dell'animale, basterà poi, nell'*Allegria*, una quaglia, come al Pisanello⁴⁵, ad evocare l'antico prodigio – nelle campagne italiane vede morire analogamente le consorelle allodole, giunte dai monti per svernare al piano, dove, sedotte dai fatali specchietti, finiscono anch'esse per essere uccise «sul miraggio», ovvero per essere colpite agevolmente dai fucili dei cacciatori, perché ferme librate a contemplare l'ingannevole lume.

Morire nel deserto ardente, morire nei terreni seminati, tra le «cosce fumanti della terra» toscana... ma perché a questo punto non rimettere tutto in discussione, constatato l'indubbio teatro esotico del perire della quaglia, ipotizzando anche per la fine delle allodole un rapido, abbarbagliante riandar con la memoria alle contrade egizie? Sì, l'ipotesi della morte per specchietto, pratica tipica delle campagne battute dal Savi, alletta indubbiamente, accolte anche le considerazioni di Brault su quel termine «miraggio» che, pur essendo tipico fenomeno degli squallidi sabbioni ben descritto nel *Demonio meridiano*, evoca in senso traslato i *miroirs* ingannevoli delle stoppie nostrane⁴⁶; pure è legittimo chiedersi se non esista magari la possibilità di un doppio, incrociato ricordo in cui le due patrie ungarettiane, l'«Égypte, inoubliable, inoubliée»⁴⁷ e i luoghi che

meravigliarono l'infanzia del poeta, ai favolosi racconti della madre, vengano anch'essi a fondersi. Resto convinta della plausibilità dell'interpretazione proposta sulla scorta di Brault, pure le espressioni impiegate da Brehm nel descrivere la lodola che elegge a suo regno le desolate petraie dei beduini, non certo la *Arvensis* delle nostre piane, ma la *Ammomanes deserti*, lasciano intravedere ben altra spiegazione, ovvero che Ungaretti, pur alludendo alla caratteristica caccia riservata in Toscana alle allodole, effettuale circostanza di morte per gli alati, possa pensare anche alla folle abitatrice delle dune, colei che, quotidianamente affatturata dalla morgana solare, sfida sprezzante la sete, causa prima di decesso nell'ostile landa, agognando, quello che in contemporanea è «l'elemento di vita» e «l'elemento tragico, nel deserto», «la luce»: «Durante la mia dimora in Africa la trovai dappertutto, nel deserto, nell'Egitto e nella Nubia, non escluse quelle zone di sabbia infocata che gli Arabi dicono benissimo *hammas*, cioè ardenti. Schiva il paese coltivato, e si trova soltanto colà ove l'arida sabbia sembra sfidare la potenza vivificante dell'acqua. Appartiene interamente ed esclusivamente al deserto ove è assai comune [...] è il compagno familiare della tenda del nomade abbronzito dal sole»⁴⁸. Tale interpretazione, sempre che non si dia come del tutto sostitutiva – coraggiosamente andando contro quanto affermato finora, in accordo con Brault e in considerazione del fatto che Ungaretti parla di morte reale per il primo alato, laddove le *Ammomanes* vivono senza difficoltà alcuna nella «desolazione spalancata» del deserto – anche nel dipendere da una interferenza di memorie solo supponibile, può ancor più suffragare l'evidente struttura doppia e per antitesi di *Agonia*, il cui sistema prevede appunto la raffigurazione di due esempi uccellini tra loro similari, a cui si contrappone nettamente il terzo inconciliabile *modus vivendi*. Ammettendo in breve che la rimembranza delle particolari *alaudae* africane si intersechi all'immagine della morte assassina che minaccia le lodole toscane⁴⁹, i due primi casi possono apparire tra loro più strettamente legati, poiché se le allodole italiane per inganno in verità periscono, le forti figlie dell'Egitto vivono giorno dopo giorno «sul miraggio», rapite tuttavia anch'esse, come l'altro uccello del deserto, la quaglia, da un'eccessiva, innaturale brama, esatta colpa opposta a quel peccato del cardello, a quella vita di inutile pianto che lo contraddistingue.

E vengo all'ultimo alato, all'ipotesi esistenziale deprecata, raffigurata nella vita di lamento di un carderugio orbato. Evidente l'incompatibilità di questo terzo simbolo, la cui rappresentazione è fin dai primi abbozzi giocata tutta sul ruolo dell'antitesi (non si dà come per la quaglia un provvisorio *énoncé* più vicino al sistema raffigurativo delle allodole, che trova in seguito una sua veste esclusiva)⁵⁰. Se la chiave di volta è segnata da quella particella avversativa che fermamente distingue la terza dalle due precedenti strofe a rilevare l'opposizione emblematica dell'ultimo esempio, la netta distinzione del terzo caso è predicata pure attraverso la differente soluzione sintattico-semanticamente adottata. Non può passare inosservato come di contro alla più distesa descrizione (seppure nella brevità allocutiva che contraddistingue *Agonia*) delle vicende che possono condurre a morte allodole e quaglie, riguardo al cardellino si riferisca soltanto del suo presente assoluto, fatto di eterne tenebre: di seguito alla più dettagliata narrazione di quanto può accadere alle infelici che finiscono per

morire abbagliate da specchietti ingannevoli o catturate dopo la loro lunga migrazione stagionale, per l'uccellino di gabbia Ungaretti impiega un unico participio⁵¹, «accecato», che dice sì l'atto villano con cui la bestia è stata privata della luce del sole, ma non ne narra in alcun modo le circostanze, racconto che il poeta lascia illustrare dal suo modello, il novelliere del *Fringuello cieco*. Rispetto alla scelta di Pascoli, che, come già osservato, sulla scorta di Michelet, parla di un fringuello, uno degli uccelli più ricercati dai cacciatori per farne ottimi elementi da richiamo, Ungaretti opta per un cardellino, fringillide anch'esso, sì, ma alato da un ruolo meno ristretto, a cui sarà pure stata inflitta la cecità col medesimo intento di farne uno zimbello, il cui vivace aspetto gli permette nondimeno di essere riciclato nella mansione di un gozzaniano oggetto da salotto beota, il cui melodico frinfrino gli garantisce un posto di cantore tra le borghesi mura di tanti «appartamentini/ammobiliati». Insomma, Ungaretti potrebbe aver eletto il cardellino anche allo scopo di assegnargli una valenza emblematica più allargata: non sarebbe questo soltanto un esempio di animale un tempo libero ed ora famiglio agli ordini dei suoi accecatori, bensì silvano flautetto ormai, per doppia ragione, addomesticato, e in quanto endice da condurre a caccia dei suoi simili, e in quanto umiliato, farsesco trastullo di tutti. Torna utile citare una pagina che Alberto Bacchi della Lega, il bibliotecario uccellatore, dedicava appunto a questo pennuto onnipresente negli abituri, come nei palazzi, di un'Italia che agli inizi del secolo scorso pareva ancora vivere tra il ciarpame di una scena rossiniana: «[...] il Cardellino avrebbe assai più credito, se fosse meno comune, e se la sua gabbia non sembrasse uno dei mobili quasi necessari della nostra vita domestica, dalla ricca stanza all'umile bottega: come fra i damaschi e le sete della signora, così fra i rasoi e i saponi di Figaro, così fra le mele e l'insalata della fruttaiuola»⁵².

Senonché, al di là di tale diffusione tra le pareti domestiche dell'alato, la scelta di Ungaretti si spiega anche in relazione a quel destino di lagnanza che ogni cardellino pare menarsi dietro, che venga punto agli occhi da barbari spiloni, o sia rinchiuso in aurea catorbia, svago carissimo «virginibus puerisque»⁵³. Ventura che la misera bestia porta nel nome, il quale, se ovviamente è riconosciuto alle piante spinose di cui il cardello si nutre e tra cui vive – e i manuali ornitologici non mancano di spiegare l'etimo del termine, manifesto d'altronde anche ai non esperti⁵⁴ –, non può non far pensare ai triboli della vita ed in particolare a quelle sacre spine della Passione di Cristo di cui l'alato diviene icona animale⁵⁵. «Nomina sunt consequentia rerum», resta da stabilire la natura di queste 'cose', ancora una volta non solo dati effettuali, ma letterarie circostanze insieme. Tra gli speciali appellativi del cardellino, vi è pure il nome greco *acanthis* (o *acalanthis*) a reiterare il concetto di questa vita trascorsa tra le spine (anche ἀκανθίς, 'cardellino', deriva da ἄκανθα, 'spina') dei cardi. Ma il nome che l'uccellino porta è pur quello di una delle tante tristi fanciulle della mitologia antica, la cui favola bella non è inverosimile come altre leggende (difficile ipotizzarne la certa conoscenza da parte di Ungaretti). Sta di fatto che proprio tale mancata popolarità ne comportò da sempre un arbitrario (sebbene comprensibile) accostamento con ben altro più celebre racconto, cronaca anch'essa di una metamorfosi.

Narra l'istoria di Acantide, figlia di Autonoo, signore di un reame fecondo quanto una brulla grilliaia⁵⁶, che la sua vita di gaia giovinetta fu un giorno funestata dalla morte di uno dei quattro fratelli (Anto), orrendamente straziato dalla mandria di giumente appartenuta al padre. Commossi per la malasorte piombata sull'intera famigliola, Zeus ed Apollo posero fine allo spasimo di tutti i membri, mutandone la natura umana in una nuova vita uccellina, metamorfosi di cui vale almeno ricordare la trasformazione di Acantide in cardellino (destino predetto nel nome), inconsolabile cantore di questa antica pena, e insieme quella della madre Ippodamia che, caso vuole – ma ormai si tirino i fili, sino a romperli, dell'«inerte burattino del probabile» –, si rinnovò nelle spoglie di un'allodola (come natura mostra e novellistica ripete, *mater premurosissima* nel suo conscio dolore).

Gentili e meste origini, quelle del cardello⁵⁷, che portano appunto dritte all'Ellade del mito; ma non si dimentichi come *luscinia* e *carduelis* fossero fin nell'antichità tra loro confusi, quanto meno raffrontati (il che avrebbe reso possibile anche un contatto delle due favole eziologiche relative ai personaggi del mito, Acantide e Filomela), forse proprio in virtù del loro simile triste verso, che fece ipotizzare per entrambi la discendenza da differenti, ma insostenibili egualmente tragedie familiari. Se l'equivoca identificazione in campo ornitologico è testimoniata dalla chiosa con cui Servio commenta un passo virgiliano, riconoscendo sì nell'*acalanthis* di *Georg.*, III, v. 338 («litoraue alcyonen resonant, acalanthida dumi») il cardellino, ma ricordando pure l'alternativa ipotesi di coloro che parlano, invece, di usignolo (la nota interpretativa è riportata nel Forcellini: «Per *dumos* vero *acalanthis*, quam alii *lusciniam* esse volunt, alii vero *carduelem*, quae spinis et *carduis* pascitur, unde inde etiam ap. Graecos ἀκαλανθίς dicta est, sit ἀπό των ἀκάνθων, i.e. spinis quibus pascitur»), la conseguente e suggestiva mescolanza non proprio tra i due miti, ma quantomeno tra i nomi delle eroine delle due leggende, sembra superare i confini della latinità, giungere sino a dotti umanisti dell'autorevolezza di Boiardo o di Girolamo Benivieni, nonché permettere a un poeta ormai distante da queste classiche folle, seppure ironico lettore di libelli, degustatore di sottili *nugae*, di combinare tra loro gli echi lontani di tali antichi danni. L'accostare questi due alati, menzionati tramite il nome delle due donne infelici, nella IV ecloga della *Pastorale*, conferma da parte di Boiardo il proposito di sottolineare le affinità, o meglio l'erroneo, ma ormai tradizionale nodo delle due leggende: «né Acantide nel canto più lusinga / né Filomena al bel mese di maggio» (vv. 101-102). Ancor più interessante l'operazione di Benivieni (voluto richiamo al passo delle *Georgiche* e alla sua doppia interpretazione), che nel *Tirreno*⁵⁸, parlando espressamente di un cardello (nonché piazzandolo come Virgilio insegna su dei dumi), gli attribuisce un canto notturno, prerogativa da sempre del triste rosignolo: «E che già il ciel la sua fronte incorona / Di chiare stelle, e in quanti ispidi dumi / An questi monti, acantide risuona» (vv. 67-69). Non stupisca, pertanto, quella mistura ambigua distillata da Gozzano, che rimestando tale materia poetico-ornitologica, ne ricava un pennuto ircocervo, meritevole di teca in un panoptikum. Se il ritratto del defunto compagno domestico, l'onnipresente e variopinto cantore di cui parlava anche il Bacchi della Lega, è costituito,

per fina tecnica arcimboldesca, con le tessere di ben tre letterari augelli, è perché da sempre queste combinazioni sono state autorizzate da precedenti maestri. Non più Veneri e Cupidi piangono ne *La morte del cardellino* (*La via del rifugio*) la dipartita agli Inferi del povero trapassato, ma che il *bôgianèn* pennuto ricordi l'ardito passero di Lesbia non v'è dubbio; come è altrettanto esplicita (e di nuovo si ripresenta la classica congiuntura *carduelis-luscinia*) la sua diretta discendenza da quel «cantor del brolo» myriceo di *Nozze*, la cui «spocchia»⁵⁹, biasimata da un grave gracidar di rane, rimane malcostume dell'alato gozzaniano, per cui la bestia va garrita dal poeta anche *post mortem*.

Note o presagite almeno, sono queste le ragioni che possono aver indotto anche Ungaretti alla scelta dell'ultimo esempio negativo: endice accecato, come il più idoneo fringuello dei veri uccellatori, la cui eterna geremiade recrimina senz'altro il dì in cui di un colpo svanirono soli e libere boscaglie, ma che è comunque innata (e letteraria insieme) debolezza di un lamentoso animale, in tutto affine al suo maggiore fratello di pena: il *lugens*, il *maerens*, il principe del pianto più accorato.

NOTE

¹ Cfr. C. Ossola, *Ungaretti*, Milano, Mursia, 1975, p. 118.

² Cfr. Ossola, *Ungaretti* cit., p. 120.

³ Cfr. I. Gutia, *Linguaggio d'Ungaretti*, Firenze, Le Monnier, 1959, p. 67: «La riuscita della figura sta nella perfezione dell'analogia».

⁴ Cfr. G. De Robertis, *Sulla formazione della poesia di Ungaretti*. Il saggio apparso per la prima volta come introduzione a G. Ungaretti, *Poesie disperse*, Mondadori, Milano 1945, si legge adesso in G. Ungaretti, *Vita d'un uomo, Tutte le poesie*, a c. di L. Piccioni, Milano, Mondadori, I Meridiani, 1990¹³, pp. 405-21.

⁵La sequenza prevede: senario-quinario-senario-senario-quinario, concatenazione strofica che, come il medesimo elemento metrico di base, il senario, prevede al suo interno la battuta più lunga, corrispondendo al dattilo, compreso tra la sillaba atona iniziale e il trocheo finale, la coppia interna di senari con agli estremi senario-quinario e quinario (e si osservi anche quest'ultimo rapporto chiasmico, per cui alla vera e propria unità prosodica, il trocheo, posto in chiusura di verso, corrisponda la coppia senario-quinario in apertura di strofa, laddove il quinario che la chiude equivale, nel suo essere entità scempia, alla sillaba atona su cui attacca il verso).

⁶ Cfr. Gutia, *Linguaggio d'Ungaretti* cit., p. 64.

⁷ Cfr. J. Brault, *Agonie*, Montréal, Boréal express, 1985 (traggo le citazioni a seguire dalla ristampa del 2004). Il romanzo è concepito quasi sul modello strutturale dell'*Ulisse* joiciano: come gli episodi principali del poema antico costituiscono il referente delle avventure 'epiche' di Mister Bloom e Stephen Dedalus, così i versi di *Agonia*, oltre a essere commentati, rappresentando ciascuno il tema di una lezione, assumono anche un valore esemplare per le ultime vicende esistenziali del docente. Il tempo della narrazione è quello della notte in cui l'ex studente universitario, dieci anni dopo, sottrae al professore, accasciato, in un momento di estraneazione, sulla panchina del parco, il suo «carnet, gris comme lui» (p. 9). Da questo fortuito episodio scaturisce il racconto, che procede appunto tanto a riferire delle nove dissertazioni universitarie, «cours» consacrati «jusqu'à la fin, au beau [...] *Et aussi à la beauté*» (p. 11), quanto delle vicende private del professore, le traversie del presente (il vagabondaggio e la fine precoce), come quelle del passato, che l'allievo viene a conoscere tramite la lettura del diario (l'infanzia, il rapporto con la madre, il viaggio in Francia e poi in Olanda, il ritorno nel Québec al seguito della morte materna). Il testo seguito dal professore nelle sue lezioni è quello della traduzione di Jean Lescuré, in G. Ungaretti, *Le cinq Livres*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1954, nella quale si registra-

no due sole differenze: un capovolgimento di versi nel quadro dedicato alla quaglia e l'uso più che appropriato dell'aggettivo meno prevedibile «*altérés*» per «assetate», soluzione che provocherà i legittimi dubbi di un'allieva, comunque fugati dall'analisi del professore: «Mourir comme les alouettes altérés / sur le mirage // Ou comme la caille / passée la mer / dans les premiers buissons / parce qu'elle n'a plus désir / de voler // Mais non pas vivre de plaintes / comme un chardonneret aveugle».

⁸ Marina Zito nella *Postfazione* all'edizione italiana (Napoli, Libreria Dante & Descartes, 2005) richiama, a proposito del tema, caro a Brault, della *clochardise*, il «mauvais pauvre» di Saint-Denys Garneau. Visto però il 'culto' ungarettiano di Brault, non è possibile non ammettere che anche tale concetto è riferibile innanzi tutto al modello principe, ovvero a quel mito del *faqir* a cui Ungaretti dedica *Il povero nella città*, singolare figura del mondo arabo, che all'indigenza non lamentosa del *miskin* unisce una donchisciottesca eccentricità di pensiero.

⁹ Cfr. Brault, *Agonie* cit., p. 40.

¹⁰ Concorreva a esprimere il concetto di casuale rifugio in cui venivano a morire le quaglie il participio da cui era accompagnato il sintagma ancora nella redazione vallecchiana dell'*Allegria di Naufragi*: «nei primi cespugli incontrati» (cfr. G. Ungaretti, *L'Allegria*, edizione critica a cura di R. Angelica e C. Maggi Romano, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1982, p. 175), tali anche nella precedente redazione de «La critica magistrale». È noto ormai che *Agonia*, prima di approdare in raccolta, era stata pubblicata insieme ad altre otto poesie giovanili e a una breve prosa, *Lucifero*, nella piccola rivista (a. III, n. 6, 15 marzo 1915, pp. 5-7); il ritrovamento si deve a Umberto Sereni, che ha anticipato tale *trouvaile* su «La Repubblica - Mercurio», I, n. 29, 28 ottobre 1989 (vecchie carte, ormai, che ho potuto consultare grazie a Giuseppe Marrani, il quale, avendole conservate, me ne ha passato copia); recupero che è stato poi più ampiamente presentato sotto una doppia ottica storico-filologica in un secondo intervento a quattro mani, cfr. U. Sereni-C. Ossola, «*L'atto di Lucifero*»: Ungaretti apuano, «Lettere italiane», a. XLII, n. 3, luglio-settembre 1990, pp. 388-413.

¹¹ Si osservi oltretutto come i due primi casi positivi siano accomunati dal verbo piano: «morire» - «volare» e come, per contro, la terza negativa ipotesi si differenzi grazie anche al verbo sdrucchiolo: «vivere» (nondimeno legato al primo infinito, in qualità di termine antitetico, come al secondo, sempre per nesso fonico: l'allitterazione).

¹² Cfr. Ossola, *Ungaretti* cit., pp. 230-31.

¹³ L'appartenenza di *Agonia*, in *Allegria di Naufragi*, alla sezione intitolata *Il panorama d' Alessandria d'Egitto* ci conferma del resto questa precipua ricordanza del paesaggio africano.

¹⁴ Cfr. *Note alla seconda edizione*: «Ora alle soavi lettrici voglio spiegare qualcos'altro. Non credano mai le mie soavi lettrici che io inventi! Non son da tanto. E poi, non mi pare che si debba e che... si possa. Tutte sanno per certo che io non ho trovato che la *lodola loda Dio*».

¹⁵ Cfr. *Il fringuello cieco*, vv. 13-18: «Ma la lodola su dal grano / saliva a vedere ove fosse. / Lo vedeva lontan lontano / con le belle nuvole rosse. / E, scesa al solco donde mosse, / trillava: — C'è, c'è, lode a Dio —».

¹⁶ Il richiamo al modello pascoliano è già stato rintracciato da Spezzani insieme a varie altre affinità tematico-espressive nel suo saggio dedicato allo studio della lingua delle prime raccolte del poeta, cfr. P. Spezzani, *Per una storia del linguaggio di Ungaretti fino al «Sentimento del Tempo»*, in *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, a c. di G. Folena, Padova, «Quaderni del Circolo Filologico-Linguistico Padovano», Liviana, 1966, pp. 89-160.

¹⁷ Cfr. Dante, *Purg.*, XXXII, vv. 1-2: «Tanto eran li occhi miei fissi e attenti / a disbramarsi la decenne sete», Manzoni, *Urania*, vv. 33-34: «[...] e la cortese / vital pioggia di luce ancor non beve», d'Annunzio, *Nella Certosa di San Martino (Elegie romane)*, vv. 41-42: «[...] parvemi in atto / di voluttà profonda bere la dolce luce» e v. 46: «Tacque; ed ancor la bocca parve bevessse luce»; il motivo è inoltre rintracciato anche in Virgilio da Traina (cfr. A. Traina, *Giovanni Pascoli in Enciclopedia virgiliana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1987, III): «cum primae lucem peduces haussere [...]» (*Georg.*, III, v. 340).

¹⁸ Così, per esempio, si legge nel Savi, *Ornitologia toscana*, Pisa, Tipografia Nistri, 1827-1831, II, pp. 63-4: «Due modi si adoperano per fare avvicinare le Lodole, e poter comodamente colpirle. Il primo di questi modi è quella macchinetta chiamata lo *Spechietto*. Consiste essa in un prisma di legno, a tre facce, lungo un mezzo braccio, grosso tre soldi, e terminato da due facce a

smusso. Nella parte inferiore, cioè in quella faccia sottoposta al lato più corto, vi è confitto un pernio di ferro, il quale si introduce in un foro fatto longitudinalmente nella testa d'un cavicchio: di modo tale che quando il cavicchio sia confitto in terra a piombo, il prisma possa liberamente e facilmente girare sopra al suo pernio. Le quattro facce superiori del prisma si cuoprono con piccoli specchietti rotondi, ed ogni intervallo che fra uno specchio e l'altro rimane, si cuopre anch'egli con panno di color rosso vivace. Nelle giornate serene dell'Ottobre, il cacciatore di fucile v'è per i campi da poco seminati, ove sempre stan numerosi branchi di Lodole, già stanziate, e dove s'aggirano quelle passeggere. Là egli conficca in terra il Cavicchio con lo Specchietto, e poi avvolto attorno al pernio di ferro uno spago molto lungo, ne dà i due capi ad un ragazzo che seco condusse, il quale continuamente, ed alternativamente tirandone uno a sé, mentre allenta l'altro, fa girare sul di lui asse lo specchietto, e con molta velocità. Quello allora riflettendo da ogni lato, e sotto ogni angolo, interrottamente i raggi del Sole che lo percuotono, risplende e brilla con un vivissimo lume. Le Lodole, sempre per loro natura curiose, e di più in quel tempo nel quale calando per la prima volta dalle valli solitarie delle Alpi, sono ancor semplici ed ignare degli inganni che dovunque loro tendono gli uomini, accorrono tutte gaje, canterellando e brillando di gioia al vedere quel nuovo spettacolo, e per meglio osservarlo soffermandosi sulle ali a poca altezza da terra, dan l'occasione al cacciatore di colpirlle come a lui piace».

¹⁹ Cfr. Brault, *Agonie* cit., p. 15.

²⁰ Brault, *Agonie* cit., pp. 18-9.

²¹ Brault, *Agonie* cit., p. 14.

²² Cfr. Ungaretti, *L'Allegria*, edizione critica a cura di R. Angelica e C. Maggi Romano cit, p. 175

²³ Cfr. G. Genot, *Sémantique du discontinu dans «L'Allegria» d'Ungaretti*, Paris, Éditions Klincksieck, 1972, p. 44, là dove il critico prende appunto in esame questa variante, riconnettendola alla ricorrente volontà di procedere per «énoncés décrochés».

²⁴ Effettivamente, riguardo alle allodole, si può parlare di vera migrazione per quegli esemplari che vivono nel Nord Europa e che trasmigrano tra il settembre e l'ottobre nell'Europa del Sud e nell'Africa del Nord. Le altre allodole sono stanziali, ma spesso svernano, ovvero scendono, sempre in autunno (e teniamo presente questa stagione: tornerà utile a capire anche a quale migrazione delle quaglie si sta alludendo, se al viaggio intrapreso per raggiungere i paesi europei, o viceversa, a quello che conduce gli stormi verso i paesi sud-orientali) nelle zone più miti e pianeggianti del loro areale. Come le allodole, anche le quaglie manifestano la loro tendenza a vivere in gruppo soprattutto al momento della migrazione, attitudine rilevata anche dal grande naturalista Alfred Edmund Brehm, cfr. A.E. Brehm, *La vita degli animali*, colla revisione dei professori M. Lessona e T. Salvadori, Torino, Utet, 1870-1873, IV, *Uccelli*, p. 411: «[...] sicchè non si riuniscono in branchi che quando le travaglia la mania oppure il bisogno di migrare».

²⁵ Cfr. A. M. Girardi, *Simbologia degli uccelli ne «La Fiorita»*, «Rivista pascoliana», VII, 1995, pp. 145-78, in particolare p. 171 (invero già Capovilla – cfr. G. Capovilla, *La formazione letteraria del Pascoli a Bologna*, «Quaderni di San Mauro», 2, Bologna, Clueb, 1988, p. 25 – rilevava le «forti affinità [...] fra l'*Oiseau* e l'avifauna pascoliana», senza però entrare nel merito dei precisi rapporti).

²⁶ Cito da J. Michelet, *L'oiseau*, édition critique par E. Kaplan, in *Oeuvres complete*, XVII, 1855-1857, éditées par P. Viallaneix, Paris, Flammarion, 1986, *Deuxième partie, La lumière. La nuit*, p. 110: «L'infortuné pinson, que le barbares rendent aveugle, chante avec une animation désespérée et malade se créant par la voix sa lumière d'harmonie, se faisant son soleil à lui par la flamme intérieure» e *Le rossignol, l'art et l'infini*, p. 155: «C'était un pinson, et le premier que j'aie vu aveugle. Nul spectacle plus pénible. Il faut avoir une nature étrangère à toute harmonie, une âme barbare, pour acheter par une telle vue le chant de cette victime. Son attitude tourmentée, labourieuse me rendait son chant douloureux. Le pis, c'est qu'elle était humaine: elle rappelait les tours de tête et d'épaules disgracieux que se donnent souvent les myopes ou les hommes devenus aveugles. Tel n'est jamais l'aveugle-né. Dans un effort violent, mais constant, devenu un tic, la tête inclinée à droite, des ses yeux vides, il cherchait la lumière. Le cou tendait à rentrer dans les épaules et se gonflait comme pour y prendre plus de force, cou tors, épaules un peu bossues. Ce malheureux virtuose, qui chantait quand même, contrefait et déformé, eût été ennoblir par cet indomptable effort de poursuivre la lumière, la cherchant toujours en haut, et puisant toujours son chant dans l'invisible soleil qu'il avait gardé dans l'esprit». Su questo secondo pas-

so dell'opera di Michelet – ben presente a Pascoli, che dà anch'egli al suo fringuello garfagnino, se non mosse da automa o da pietoso e impressionante cieco, un insistente canto, che diviene con l'accecamento ancor più ossessivo – sarà interessante in seguito (si veda la nota 52) dire qualcosa in più, che potrà tornarci utile per considerazioni più strettamente legate al testo ungarettiano.

²⁷ Michelet, *L'oiseau cit., Deuxième partie, L'orage et l'hiver. Migration*, p. 115.

²⁸ Teniamo a mente questa variante, per cui nell'ideale correlazione tra fonte pascoliana, il testo di Michelet, e *Agonia*, replica ungarettiana al capitolo dei *Canti*, il tradizionale usignolo dell'*Oiseau* muta nel dolente cardellino (già stato fringuello in Pascoli). «Tutte le poesie hanno un legame tra loro»: non sfugga neppure la citazione dell'aneddotico grido di un Goethe agonizzante: «plutôt mourir que de ne plus voir le jour», istanza del tutto affine se non al «Morire come le allodole assetate», dato il latente rinvio ad altra soluzione, che non è quella delle allodole o della quaglia, ma tanto meno quella del lippo pennuto in gabbia, alla chiusa de *L'Affricano a Parigi (L'Allegria)* «Ah, vivre libre ou mourir!».

²⁹ Cfr. Michelet, *L'oiseau cit., Deuxième partie, L'orage et l'hiver. Migration*, p. 116. Osservazione simile, per la quale si evidenzia la strana vocazione a migrare nella pingue razzolatrice, si ritrova anche nel Brehm, cfr. Brehm, *La vita degli animali*, IV, *Uccelli cit.*, p. 411: «La loro abilità a viaggiare e la smania di migrare che ne consegue esercitano sul loro modo di vivere una notevole influenza», p. 412: «[...] queste creature così passionatamente di viaggiare» (e altrove).

³⁰ Cfr. G. Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, edizione critica a cura di N. Eban, Firenze, La Nuova Italia, 2001, p. 805, ms. 256. Circa la soluzione posta a testo definitivo, sebbene, come osserva acutamente Marina Marcolini, possa essere ipotizzato un «affioramento della fonte dantesca [...] al piano lessicale del testo: "Io era come quei che si risente / di visione obliata e che s'ingegna / indarno di ridurlasi alla mente" (*Par.*, XXIII, 49-51; si tratta per Dante del momento successivo all'*excessus mentis*)» (cfr. *Antologia della poesia italiana*, diretta da C. Segre e C. Ossola, Ottocento, Torino, Einaudi, 2003), è la medesima prima lezione che mi porta a intendere comunque quel 'risentirsi', seppur vi emerga l'eco di tale 'riprender dei sensi' della fonte dantesca, nell'accezione di 'provare risentimento' per ciò che è successo.

³¹ L'opera di Carel Fabritius, datata 1654, si trova al Mauritshuis Museum de L'Aia. Invero il cardellino non vi è rappresentato in gabbia (come tanti suoi simili in quadri di interni, siano essi opera di mastri eccelsi o di oscuri imbrattatele), reca d'altronde alle zampette non rozzi gesti, ma una dorata catenella, simbolo stesso della sua agiata schiavitù.

³² Cfr. Brault, *Agonie cit.*, p. 74: «Fabritius a peint une toile intitulée: "Le chardonneret". En a-t-il eu connaissance? Probablement».

³³ Cfr. Ossola, *Ungaretti cit.*, pp. 185-86.

³⁴ Corsivi e maiuscoletti sono impiegati da Ossola per sottolineare i punti più affini delle due liriche.

³⁵ Si rammenti che negli abbozzi di *Nell'Anno Mille*, l'allodola del coro di uccelli viene a trasformarsi nella figura del torriere, colui che per primo avvista il levarsi del sole, personaggio in cui nelle fasi iniziali di tale progetto teatrale il poeta pareva identificarsi. Dal riconoscersi dapprima in colui che vede e attesta la presenza del divino, per poi passare a calarsi nei panni dell'uccello accecato, proprio al seguito di tale scettica negazione d'esistenza, il passo è lungo; eppure non stupisce in un poeta come Pascoli, capace in campo di varianti di permettersi di tutto, persino di giungere all'abiura di se stesso. Curioso anche il fatto che in Pascoli spesso la figura del cieco, oltre che a ricordare il grande Omero, è legata all'altro celebre non vedente del mito: Edipo. Si pensi all'auto-raffigurazione nel settimo paragrafo di *Nelle nozze di Ida* sotto le spoglie del figlio di Laio: «Io sarei rimasto con una sola delle figlie. Perdendo poi anche quell'una, mi pareva che sarei diventato un vecchio Re, senza più il lume delle due sue pupille [...]». Se in Ungaretti non vi è traccia di simile memoria antica, lo studente di *Agonie* non manca di meravigliarsi che il dotto professore non faccia riferimento nelle sue lezioni proprio a questo personaggio, allorché giunge a parlare dell'emblematico cardellino: «Ou faut-il comprendre qu'il y avait là comme une fatalité d'aveuglement? [...] Il n'a pas mentionné les yeux crevés d'Oedipe» (cfr. Brault, *Agonie cit.*, pp. 75-6) accecamento che viene provocato, come è noto, da spillo-ni, in tutto conformi a quelli usati dai cacciatori per orbare gli zimbelli.

³⁶ Si osservi come all'infinito ottativo su cui si apre la lirica, riferibile anche al secondo *exem-*

plum, «morire», non venga posta clausola alcuna, ma se ne narri solo le circostanze. Diverso il grido di Odisseo in un capitolo pascoliano come *Il ritorno (Odi e inni)*, costituito sì da identico infinito, a cui nondimeno fa seguito l'enunciazione della *conditio sine qua non*: «[...] Morire / ma nella mia terra morire [...]» (vv. 144-145), a chiedere una grazia, quella di spirare in patria, laddove allodole e quaglie muoiono alla fine di un viaggio, non necessariamente di ritorno (è vero che la memoria biblica, che agisce sulla seconda strofa, come dirò in seguito, può far pensare propriamente all'approdo nella Terra promessa di queste migratrici, ma l'accento è posto comunque da Ungaretti piuttosto sulla necessità del viaggiare che non dell'arrivare alla proda natia).

³⁷ Eloquente la scelta dei titoli: di contro a un'agonia che è lotta contro la morte e morte stessa, Manzella-Frontini annuncia invece un placido risanamento dal male di vivere. Non passi inoltre inosservato come, al di là della marziale sfilza di infiniti pronunciati con l'inflessibilità di una serie di imperativi, basti ripristinare l'omesso «suave», ovvero «dolce» della tradizione, per recuperare memorie di un più «securò» *plazer* che ci discosti da perigliosi agoni e soprattutto, l'idea di un quieto rimirar la vita e i suoi marosi da più tranquille rive: «Suave, mari magno turbantibus aequora ventis / e terra magnum alterius spectare laborem» (Lucrezio, *De rerum natura*, II, vv. 1-2).

³⁸ Ovviamente non si tratta da parte di Ungaretti di far diretto tesoro di certa tradizione a cui alludo, la nona prosa dell'*Arcadia* di Sannazaro, la cui animata disputa tra uccelli (allodola, usignolo, merlo) può altresì funzionare come modello per il pascoliano *Fringuello cieco*, o il vero e proprio agone tra suonatore di liuto e spiritello del cielo, l'usignolo malamente sconfitto di *Adone*, VII, XL-LVI. È il ricorrere a animali simbolici come sono appunto in particolare gli uccelli, nella tradizione, tra cui per di più si scelgono allodole e cardellini (questi ultimi, come vedremo, interscambiabili coi loro altrettanto lamentosi cugini, gli iperletterari usignoli), che fa ipotizzare tuttavia un dialogo a distanza con siffatto genere, il quale comporta comunque l'idea di un confronto, talvolta di una sfida.

³⁹ Cfr. la nota 29.

⁴⁰ Cespugli che costituiscono ricetto ai nidi e, nel contempo sempre, potremmo dire, su doppio immaginario pascoliano (per cui il tiepido covo è soggetto all'incursione dei rapaci), un vilucchio dove possono trovare la morte gli aironi si ritrovano nei *Cori descrittivi di stati d'animo di Didone*, XVIII, vv. 124-125: «ardee cineree solo vedo / Tra paludi e cespugli, / Terrorizzate urlano presso i nidi / E gli escrementi dei voraci figli / anche se appaia solo una cornacchia» (*La Terra Promessa*).

⁴¹ La lezione definitiva «passato il mare» è già nel manoscritto conservato tra le carte Ungaretti, «bella copia incorniciata entro due tratti a matita, e contrassegnata alla sinistra del titolo dal n. 6», evidente ultimo ritocco prima dell'approdo di *Agonia* nell'edizione dell'*Allegria*, là dove è appunto inserita come sesto capitolo delle *Ultime* (cfr. Ungaretti, *L'Allegria*, edizione critica a cura di R. Angelica e C. Maggi Romano cit., p. 175).

⁴² Cfr. Savi, *Ornitologia toscana* cit., II, p. 200. Si osservi come Savi impieghi in realtà entrambi i verbi ungarettiani, il 'traversare' dell'edizione vallecchiana e il 'passare' dell'*Allegria*.

⁴³ Seppure il periodo del passaggio dal deserto alla Terra di Canaan sia da identificare con le due settimane che seguono l'equinozio di primavera, come tradizione vuole – così che lo stormo di coturnici di cui si parla nel Vecchio Testamento sarebbe stato diretto in Europa e non viceversa –, va rilevato come il fenomeno della migrazione primaverile non abbia le dimensioni del passaggio che si verifica tra il settembre e l'ottobre, poiché è allora che gli stormi, come nuvoli fitti, arrivano sulle coste africane, mentre la loro partenza per i paesi del nord, sebbene comporti che le quaglie dall'entroterra africano, affrontando così un primo volo, facciano tappa sulle coste per sostenere poi la lunga trasvolata del mare, avviene comunque alla spicciolata, senza un vero e proprio spostamento di massa. Sarei dunque propensa a credere che il miracolo attestato nei libri biblici consista da parte di Dio nell'attribuire dimensioni rilevanti alla migrazione primaverile (le quaglie, stremate dalla prima parte del viaggio, sarebbero state catturate durante la loro calata sulle rive avanti l'attraversamento del mare) in tutto conformi a quelle del ritorno ottobriano. Verosimilmente Ungaretti, pur richiamandosi alla memoria scritturale, avrà avuto negli occhi piuttosto lo straordinario quadro del rientro autunnale, che non la dipartita primaverile. A questo proposito il solito Brehm risulta utile testimone del fenomeno, cfr. Brehm, *La vita degli animali*, IV, *Uccelli* cit., pp. 412-13: «Alcune si trovano già in Egitto sul fine di ago-

sto, un maggior numero vi giunge solamente in settembre [...] La migrazione principale ha luogo certamente in settembre, ma essa dura tutto ottobre ed in alcuni casi particolari anche in novembre. Adunanze prima del viaggio sembra non abbiano luogo, chè piuttosto ciascun individuo si mette in viaggio da sè senza curarsi degli altri. È solo per viaggi che essi si riuniscono a stuoli, i quali sono assai già numerosi quando i viaggiatori han raggiunto il mezzogiorno dell'Europa dove le coste del Mediterraneo, al cominciare del settembre, formicolano ovunque di quaglie. «Nei cespugli lungo i precipizi, lungo i fossi, lungo i prati, dice Von de Mühle parlando della Grecia, in ogni pruneto, dietro ogni zolla s'alza dinanzi al cacciatore una quaglia, e poche ore bastano per riempirne il carnere. Qualche volta al mattino, se di notte soffia il sirocco, non si vede più una sola quaglia in quello stesso luogo ove il giorno avanti ne esistevano stuoli; poi più tardi ne compaiono improvvisamente altre, e così di seguito finchè il freddo notturno caccia gli ultimi viaggiatori». Sempre le pagine scientifiche di questo caposaldo della zoologia ottocentesca riportano interessanti considerazioni circa il viaggio e la sua natura di 'traversata', di miracoloso 'passaggio' delle acque. Il mare, infatti, se in ogni caso fiacca fino allo stremo le forze degli stormi migranti – tanto che questi, spesso, se non muoiono perché, come ho detto, divengono facile preda dei cacciatori, possono effettivamente perire, una volta raggiunta terra, per lo sfinimento –, è talvolta esso stesso causa di morte. Non è raro che le quaglie, durante il volo, scendano sulle distese marine e trovino un po' di riposo, galleggiando; tante però finiscono per annegarvi, vuoi perché, al solito, troppo indebolite, vuoi perché colte da subitanea burrasche: «L'uomo in ogni primavera ed in ogni autunno ne distrugge centinaia di migliaia, ed altrettanto ne inghiotte per lo meno il mare cui esse sorvolano due volte in ciascun anno» (p. 412).

⁴⁴ Si rammenti che nella versione de «La critica magistrale» la strofa dedicata alle quaglie leggeva un verso in più, subito dopo «nei primi cespugli incontrati», omesso già nel testo dell'edizione vallecchiana del '19, ovvero: «sulla sabbia rovente inebriate». Se espungere siffatta ulteriore indicazione topografica risponde ovviamente a un criterio di essenzialità ricercata con ogni mezzo (a proposito della lirica Ossola, in Sereni-Ossola, «L'atto di *Lucifero*»: Ungaretti apuano cit., p. 408, osserva: «Miracolo d'una poesia che, tranne lievi ritocchi, rimarrà fedele a quella prima stesura, eliminata soltanto la ridondanza figurale dei versi centrali: "nei primi cespugli *incontrati* / *sulla sabbia rovente inebriate*"»), non possiamo tacere la sua momentanea messa a testo, poiché prova indubbia dell'ambientazione tutta africana del quadro riservato alla quaglia, in cui l'esplicito riferimento alle assolate coste del paesaggio d'Egitto era ancor più reso manifesto dall'efonico-lessicale del celebre Coro dei *Lombardi alla Prima Crociata* (a. IV, sc. III, vv. 15-16: «Ed al labbro più dura e cocente / fa la sabbia d'un arido suoll...»), insostenibile zavorra da gettare in mare al momento della riorganizzazione delle carte per l'*Allegria di Naufragi*, eppur segno irrefutabile di questa scenografia esotica allestita su un «ricordo d'Affrica». E che la quaglia sia un po' il tipico alato del deserto ce lo conferma sempre Ungaretti in una prosa come *Il demonio meridiano*, là dove, elencando i caratteristici animali che popolano tale ambiente, e rilevandone l'assenza nell'ora della «monotonia estrema», il poeta rammenta anche la coturnice: «Non c'è una locusta a quest'ora, non un porcospino, non uno scorpione; non c'è una quaglia, né uno sciacallo, né uno scarabeo; nemmeno il breve brivido d'un'ombra di camaleonte» (cfr. G. Ungaretti, *Il povero nella città*, a c. di C. Ossola, Milano, SE, 1993, pp. 55-6). Abitatrice delle più brulle zone nilotiche, la quaglia è emblema stesso della tempratura fisica che occorre possedere per vivere nel deserto; a questa idealmente si oppongono tutti quei vaghi augelletti da beata oasi costrutta che sono rammentati in altra prosa, *Viaggio in Egitto*, tipici rappresentanti di un aggraziato bestiario da antica poesia araba (di rosignoli sono, ad esempio, colmi i verzieri di Omar Khayyâm), conosciuta dal poeta tramite le traduzioni dell'amico Thuile: «In alto cinguettavano usignuoli e lui, tubavan tortorelle» (p. 113).

⁴⁵ Mi riferisco alla superba tavola della *Madonna della quaglia* (conservata al Museo di Castelvecchio di Verona, databile intorno al 1420), il cui singolo alato, raffigurato su un prato ai piedi della Vergine, è sufficiente ad alludere alla pasqua del popolo ebraico, ma pure, secondo simbologia cristiana, alla trasmigrazione dell'anima. Il dipinto di Pisanello non può non destare curiosità, qualora ci si chieda ragione di tali scelte uccelline ungarettiane, non soltanto perché l'antico valore simbolico della quaglia nell'arte figurativa ci conferma l'importanza della memoria scritturale, ma pure perché, l'amenò giardino dove posa la Vergine, seduta a terra in quanto Madonna dell'Umiltà, non prevede tra i suoi abitanti alati la sola, ben visibile coturnice. Registra

altresì anche la più discreta presenza di tre cardellini, uno appena discernibile sul fondo oro, gli altri due posti ai lati della Vergine e del Bambino, quasi a evocare il futuro martirio di Cristo, non solo in grazia della loro specifica simbologia (il carderugio vivendo e cibandosi di spine richiama l'idea stessa della Passione, tanto che il soggetto della Madonna del cardellino è tema pittorico affrontato innumerevoli volte, per citare i casi più noti potremmo fare i nomi di Ambrogio Lorenzetti, il Balletta, Liberale da Verona, Raffaello, il Francia, il Guercino, Giambattista Tiepolo – due dei quali rammentati anche dall'ornitologo faentino Alberto Bacchi della Lega: «Il Cardellino, dipinto a gloria imperitura dal Francia nel Presepio della Pinacoteca di Bologna, dipinto dal divino Raffaello nella Madonna più soave delle gallerie fiorentine», cfr. A. Bacchi della Lega, *Caccie e costumi degli uccelli selvatici*, Citta di Castello, Lapi, 1892, p. 335 –), ma pure data tale disposizione ai lati di un'ideale croce. D'altra parte la variante ungarettiana, giustificata per questioni stilistiche da Genot, nonché consentita dalla forte valenza emblematica veterotestamentaria, potrebbe avere a monte anche una riconsiderazione 'empirica' della realtà. Brehm rilascia, ancora una volta, una testimonianza interessante, che può comprovare l'osservazione diretta del fenomeno da parte di Ungaretti: «Stando sopra un punto della costa nord dell'Africa ad osservare durante il tempo della vera migrazione delle quaglie, si può essere sovente spettatori del loro arrivo. Si scorge una nuvola scura, bassa, aleggiante al disopra delle onde, che rapidamente si avvicina, nello stesso tempo che va sempre abbassandosi, ed immediatamente dopo precipita al suolo sul margine estremo dell'ultima onda del flusso la massa delle quaglie mortalmente stanche. Qui le povere creature giacciono dappprincipio alcuni minuti come sbalordite e quasi incapaci di muoversi: ma questo stato cessa in breve. Comincia a manifestarsi un movimento: una delle arrivate dà principio e tosto saltella e corre affrettatamente sulla nuda sabbia cercando il luogo più adatto per nascondersi. Passa un tempo considerevole prima che una quaglia si decida di mettere nuovamente in esercizio gli spossati muscoli del petto: di regola generale ciascuna cerca la sua salvezza nel correre, non alzandosi a volo nei primi giorni dopo l'arrivo che per necessità inesorabile. Per me non v'ha dubbio alcuno che, dal momento in cui lo stuolo ha nuovamente sotto di sé la terraferma, compie correndo la massima parte del viaggio che gli rimane. / D'allora in poi dovunque nel nord-est dell'Africa si incontrano quaglie, ma mai in branchetti, sempre piuttosto isolate, quantunque qua e là in discreto numero» (cfr. Brehm, *La vita degli animali*, IV, *Uccelli* cit., p. 414). Insomma, Ungaretti potrebbe essersi propriamente corretto, poiché se l'evento naturale della trasvolata marina ha indubie dimensioni di massa, poi le sopravvissute al viaggio, quelle che hanno «passato il mare», future vittime della loro mortale stanchezza o delle offensive venatorie (persino i ragazzi, ricorda Brehm, riescono a farne strage con bastoni), si trovano a vivere gli ultimi loro momenti di vita quali singole protagoniste di una tragedia esclusiva.

⁴⁶ Se, d'altra parte, non sarà sfuggita a Ungaretti la vera radice linguistica del termine 'miraggio', non è da escludere che possa aver 'udito' in quella medesima voce, relativa a un fenomeno tipico delle assolate piane, altro vocabolo, questo sì arabo, e che conduce dritti non alla sfera semantica dell'abbarbagliamento, procurato o non da ingannevoli specchietti, bensì a quella del viaggio, dell'elevazione mistica, concetti espressi appunto nella parola *mir'āj* che nel mondo musulmano da sola basta ad alludere all'esperienza visionaria del Profeta. Emergerebbe, pertanto, un latente legame tra il simbolo dell'allodola e il secondo emblema uccellino, la quaglia, che fa tutt'uno col tema del viaggio, a cui vengono indotti, per istinto incoercibile, i migratori, desiderio che spinge tali animali ad affrontare fatiche impervie, mortali non di rado; o meglio, trattandosi qui di una lodola, l'idea dell'inganno procurato tramite un illusorio strumento riproducente l'amato lume solare sarebbe ulteriormente rafforzata da questa 'falsa' etimologia, che nel «miraggio» fatale degli specchietti farebbe 'riudire' anche l'istintivo *mir'āj* dell'allodola, uccellino che da terra ascende a contemplare la vera luce.

⁴⁷ Queste le parole impiegate da Ungaretti nell'intervista che il poeta rilasciò a Georges Cataui (ora leggibile in M. Danzi, *Cette Égypte inoubliable, inoubliée*, in *Letteratura, verità e vita. Studi in ricordo di Gorizio Viti*, a cura di P. Viti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005, II, pp. 629-45), nel definire la fissità del ricordo, scavato nell'abisso interiore, della terra d'infanzia.

⁴⁸ Cfr. Brehm, *La vita degli animali*, III, *Uccelli* cit., pp. 285-86.

⁴⁹ A conferma che l'allodola è d'altra parte, per Ungaretti, tipica presenza della campagna italiana, potremmo citare le due prose di *Viaggetto in Etruria*, *Sfinge* e *Inno al ponte*, là dove la vi-

sita del poeta alle necropoli dell'antica terra è salutata proprio dal volo di questo uccello, emblema stesso di tali luoghi, si veda in particolare *Sfinge*: «Ma ecco, vola un'anima viva! È un'allodola senza timore, che si farebbe acchiappare colle mani, grossa come un piccione. È uscita di mezzo agli sterpi dove ha il nido, allodola del cielo così fedele alla terra e alle onde, vera anima dell'estate, caro volo nostrale» (cfr. G. Ungaretti, *Vita d'un uomo, Viaggi e lezioni*, a cura di P. Montefoschi, Milano, Mondadori, I Meridiani, 2000, p. 413) È la stessa Montefoschi a richiamare nelle note *Agonia*, insieme alla lirica del *Sentimento del Tempo*, caratterizzata anch'essa dalla presenza di un'allodola, *Dove la luce*; ma interessante è soprattutto rilevare il sintagma impiegato da Ungaretti, quel «volo nostrale» che appunto sancisce la natura tutta italiana dell'*Arvensis*. Ultima curiosità su queste pagine successive: la data ben più tarda delle due prose non può permetterci di ipotizzare all'altezza della più lontana *Agonia* letture similari, sta di fatto che in *Inno al ponte* Ungaretti fa proprio il nome di Michelet, l'autore di *Histoire romaine* (p. 419).

⁵⁰ Effettivamente un elemento che accomunava anche il terzo esempio coi primi due, poi mutato, si riscontra non solo in *Allegria di Naufragi*, ma ancora nell'*Allegria* del 1931, ovvero il solito verbo morire: «Ma non morire di lamento», si diceva appunto del cardellino, verbo dunque scandito nella prima e nella terza strofa, nonché idealmente ripetuto nella seconda (cfr. Ungaretti, *L'Allegria*, edizione critica a cura di R. Angelica e C. Maggi Romano cit., p. 175). Tuttavia la singolarità di questo terzo soggetto alato di contro alla pluralità di allodole e quaglie è soluzione immediata, che non subisce variazioni.

⁵¹ Per evidenziare tale distintiva stringatezza potremmo avvalerci ancora delle osservazioni di Genot (*Sémantique du discontinu* cit., pp. 72-5): si noti come di seguito all'«énoncé à un seul circonstantiel» della raffigurazione delle allodole, che si dilata poi in un «énoncé à trois circonstantiels» nel quadro della quaglia, per il cardellino si ricorra alla sola «adjectivation».

⁵² Cfr. Bacchi della Lega, *Caccie e costumi degli uccelli silvani* cit., pp. 335-36. Si osservi, d'altronde, come nel capitolo dell'*Oiseau* già citato, in quanto fonte diretta del *Fringuello cieco*, la vista del misero uccello martoriato si offre agli occhi di un curioso, quanto commosso Michelet, a passeggio una domenica mattina tra le bancarelle del mercato di Près-aux-Clercs (ora Saint-Germain, angolo di Parigi certo non ignoto a Ungaretti), dal medesimo scrittore paragonato a un bazar orientale, dove oltre al *pinson aveugle*, si trova in vendita anche un immancabile esemplare di cardellino: «Que de fois nous vîmes un chardonneret intelligent, un aimable rouge-gorge, nous regarder tristement, mais d'un regard non équivoque qui disait: "Achète-moi!"» (Michelet, *L'oiseau* cit., *Deuxième partie, Le rossignol, l'art et l'infini*, p. 154). Proseguendo, la lettura del capitolo si fa ancor più interessante; non solo Michelet narra appunto di quello sventurato fringuello, paranoico essere che nelle sue movenze e nel suo canto rileva una *attitude colérique* in tutto conforme al 'risentimento' dell'alato pascoliano, ma viene a descrivere un terzo prigioniero nelle gabbie di Près-aux-Clercs, ovvero un usignolo da poco catturato, il cui comportamento (proprio per antitesi) permette di fare ulteriori considerazioni riguardo alla scelta ungarettiana, caduta appunto su un cardellino. L'alato cieco di *Agonia* non è il rancoroso fringuello dei *Canti di Castelvecchio* (quello del testo definitivo, direttamente discendente dal *pinson* dell'*Oiseau*), è bensì un più lagnoso, astenico cantore, che se non tiene le alienate forze del suo modello pascoliano, differisce ancor più da quell'usignolo (esempio di dignitosa esistenza pur nella cattività, nonché ben lontano dallo stereotipo del lagrimoso rosignolo della tradizione letteraria, a breve ricordato come diretto modello del nostro cardellino) distante la piena ammirazione di Michelet: «Plus bas encore que le pinson, et dans une misérable cage fort petite, peuplée pêle-mêle d'une demi-douzaine d'oiseaux de taille fort différentes, on me montra un prisonnier que je n'aurais pas distingué, un jeune rossignol pris le matin même. L'oiseleur, par un habile machiavélisme, avait mis le triste captive dans un monde de petits esclaves fort gais et déjà tout faits à la réclusion. C'étaient de jeunes troglodytes, nés en cage et récemment; il avait fort bien calculé que la vue des jeux de l'enfance innocente trompe par fois les grandes douleurs. / Grande évidemment, immense était celle-ci, plus frappante qu'aucune de celles que nous exprimons par les larmes. Douleur muette, enfermée en soi, qui ne voulait que ténèbres. Il était au plus loin reculé dans l'ombre, au fond de la cage, caché à demi au fond d'une petite mangeoire, se faisant gros et gonflé de ses plumes un peu hérissées, fermant les yeux, sans les ouvrir même quand'il était heurté dans les jeux folâtres, indiscrets, de ces petits turbulents qui se poussaient souvent sur lui. Visiblement, il ne voulait ni voir, ni entendre, ni manger, ni se consoler. Ces ténèbres volonta-

res, je le sentais bien, étaient, dans sa cruelle douleur, un effort pour ne pas être, un suicide intentionnel. D'esprit, il embrassait la mort, et mourait, autant qu'il pouvait, par la suspension des sens et de toute activité extérieure. / Notez que, dans cette attitude, il n'y avait rien de haineux, rien d'amer, rien de colérique, rien de ce qui eût rappelé son voisin, l'âpre pinson, dans son attitude d'effort si violente et si tourmentée. Même l'indiscrétion des oiseaux enfants qui, sans souci ne respect, se jetaient par moments sur lui, ne tirait de lui aucune marque d'impatience. Il disait visiblement: "Qu'importe à celui qui n'est plus?" Quoique ses yeux fussent fermés, je n'en lisais pas moins en lui. Je sentais une âme d'artiste, toute douceur et toute lumière, sans fiel et sans dureté contre la barbarie du monde et la ferocité du sort. Et c'est de cela qu'il vivait, c'est par là qu'il ne mourait pas, trouvant en lui, dans ce grand deuil, le tout-puissant cordial inhérent à sa nature: *la lumière intérieure, le chant*. Ces deux mots disent même chose en langue de rossignol. / Je compris qu'il ne mourait pas, parce qu'alors même, malgré lui, malgré ce goût de la mort, il ne laissait pas de chanter. Son cœur chantait le chant muet que j'entendais parfaitement: *Lascia ch'io pianga! / La Libertà!...*» (pp. 155-56).

⁵³ Anche da un punto di vista strettamente estetico, del resto, il cardellino ben si presta a creare un netto contrasto con la coppia terragna: in antitesi alle pauperistiche vesti di bigello di allodola e quaglia, il carderugio indossa una livrea pressoché clownesca (vistosa differenza che non solo lo distingue dai due esemplari uccellini della lirica, ma che può aver indotto Ungaretti a far cadere la propria scelta sul variopinto alato, compiuto emblema di una vita trascorsa a divertire i carcerieri, allegra giubba che sottolinea il compito affidatogli, e dunque elemento che ne può aver sancito l'elezione in luogo dei suoi diretti modelli, il fringuello dei *Canti* e il rosignolo classico, uccelletti, com'è noto, ricoperti da un piumaggio più scialbo).

⁵⁴ Savi annota: «Ha tolto il nome quest'uccello, di Cardellino, Carderugio, o Cardello, dalle piante spinose dette Cardi, sulle quali spessissimo si vede posato. Egli ama molto i semi di tali piante, ma non solo di queste [...]» (cfr. *Ornitologia toscana* cit., II, p. 118); così pure osservano Bacchi della Lega: «[...] ma particolarmente dei semi del cardo selvatico, su cui spessissimo si vedono posati: non invano hanno il nome di Cardellini» (cfr. *Caccie costumi degli uccelli selvatici* cit., pp. 336-37) e Brehm: «Si cibano di semi di varie specie, massimamente di cardi, sicché dove vi sono cardi o bardane si può essere certi di trovare anche cardellini» (cfr. Brehm, *La vita degli animali*, III, *Uccelli* cit., p. 173).

⁵⁵ Per tale tradizione popolare, puntualmente fatta propria dalla pittura, si veda la nota 45.

⁵⁶ La leggenda è narrata da Antonino Liberale nel settimo libro delle *Metamorfosi* (cito dall'edizione parigina delle Belles Lettres del 1968, curata da Manolis Papathomopoulos). Possessore appunto di una terra incolta («ἀλλ' ἔφερον αὐτῷ σχοίνους ὃ χῶρος καὶ ἀκάνθα», sterile suolo coperto di giuncaie e di cardeti), Autonoo impose ai suoi cinque figli nomi che ricordassero tale suo unico e misero tesoro vegetale: Acantide, Anto, Acanto, Scheneo, nonché le sue tradite nobili speranze: Erodio.

⁵⁷ Dissente dall'infelice destino letterario un cardello allegro nei costumi quanto la propria policroma livrea; ma va ammesso che si tratta di fortuita ventura di un augelletto che col suo nido viene a 'cadere' in paradisi rari: «Et son ventre sembla de la neige où serait, / Cependant qu'un rayon redore la forêt, / Tombé le nid moussu d'un gai chardonneret» (cfr. Mallarmé, *Mysticis umbratilis*, *Poèmes d'enfance et de jeunesse*, 4-6).

⁵⁸ Cfr. *Egloghe boscherecce del secolo XV.XVI.*, Venezia, presso Antonio Zatta e figli, con Licenza de' Superiori e Privilegio, MDCCLXXXV, p. 13.

⁵⁹ Cfr. *La morte del cardellino*, vv. 1-4: «Chi pur ieri cantava, tutto spocchia, / e saltellava, caro a Tita, è morto. / Tita singhiozza forte in mezzo all'orto / e gli risponde il grillo e la ranocchia» - *Nozze*, vv. 22-23: «Al lume della luna ogni ranocchia / gracidò: Quanta spocchia, quanta spocchia!». Si osservi inoltre come Gozzano impieghi le medesime rime della *myrica*: spocchia-ranocchia. Ma l'intero sonetto pare un centone di temi e lingua di Zvani: a cominciare dall'accoppiamento delle voci crepuscolari di grilli e rane, ricordo di simili doppi cori vespertini di Pascoli (si veda almeno la chiusa del luttuoso primo poemetto *Il soldato di San Piero in Campo*: «[...] Rimane / l'orma del pianto tra un gridio di grilli / e un interrotto gracidar di rane»). La quartina seguente è descrizione dell'ava che, depresso il suo arnese di Parca rusticana - lo scetetro delle veglie di tanti Poemetti - tenta di confortare l'inconsolabile nipote. Il tumolo riservato al cardellino è ricoperto da piante tutte presenti nell'erbario pascoliano: gli ultraterreni asfo-

deli, e la coppia più umile di «menta e lupinella», che ricorda espressamente quella su cui si chiude il primo poemetto *Il torello*, compianto per altro animale colpito dalla sorte («E quanto fieno! Quanta lupinella!»), incrociata plausibilmente con la coppia finale del simile *tricolon* del canto «*The Hammerless Gun*» («di timi, di mente e mentastri», v. 30). L'ultima terzina si risolve tutta su di un canto elegiaco, che magnifica la 'bella morte', ripetendo simili auguri per la propria dipartita del *Viatico* o di *Nebbia* (*Canti di Castelvecchio*), nonché l'attacco dell'ode (edita in una rivista ben praticata dal poeta torinese, «La Lettura», nell'ottobre del 1906, data che ci garantisce una possibile fruizione del testo pascoliano) *A Giuseppe Giacosa* («Piccolo morto, la tua morte è bella!» - «Così! Così! [...] / [...] / Così la morte è bella!»), rovesciata memoria, a sua volta, del satanico patto di Faust e del grido rancoroso di Didone (*Aen.*, IV, v. 660).

