



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA
DIPARTIMENTO DI STUDI LINGUISTICI E LETTERARI

Scuola di Dottorato di ricerca in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie

Indirizzo: unico

Ciclo: XXVIII

«La lontananza aperta alla misura»

Strategie retoriche e soggetto lirico tra *L'Allegria* e il *Sentimento del Tempo*

Direttore della Scuola: Ch.mo Prof. Rosanna Benacchio

Coordinatore d'indirizzo: Ch.mo Prof. Guido Baldassarri

Supervisore: Ch.mo Prof. Guido Baldassarri

Dottorando: Simona Tardani

Vi sono sofismi infinitamente più significativi e di più grande portata di quanto non siano le verità meno contestabili: respingerli in quanto sofismi è al tempo stesso privo di grandezza e privo di interesse. Se sofismi erano, almeno è grazie ad essi che ho potuto lanciare a me stesso, a colui che da estreme lontananze viene incontro a me stesso, il grido, sempre patetico, del “Chi vive?”

Chi vive? Sei tu, Nadja? È vero che *l'al di là*, tutto *l'al di là* è in questa vita? Non ti sento. Chi vive? Sono io solo? Sono io?

INDICE

Premessa	7
I. Per una lettura retorica di Ungaretti	9
1. 1 Retorica e poesia	9
1. 1. 1 Ungaretti è un poeta retorico?	9
1. 1. 2 Dicotomie nella critica ungarettiana	15
1. 1. 3 Ungaretti è «un poeta essenzialmente analogico» (?)	24
1. 2 Retorica e analogia	31
1. 2. 1 La somiglianza e/è la retorica.	31
1. 2. 2 La metafora ‘allargata’, ovvero ciò che una similitudine non è.....	34
1. 2. 2 Dalla metafora al Soggetto: teorie e modelli d’indagine.	43
1. 3 Stile e varianti	49
1. 3. 1 Stile e retorica.....	49
1. 3. 2 «Una mia pessima abitudine»	52
1. 3. 3 Come lavorava Ungaretti.....	59
II. Forme e movimenti della figuralità	71
2. 1 Le strutture minime della figuralità	71
2. 1. 1 Il verbo, il participio, l’aggettivo.....	71
2. 1. 2 Metafore preposizionali e apposizioni	93
2. 1. 3 I significanti	117
2. 2 Percorsi del senso	133
2. 2. 1 L’ambiguità	134
2. 2. 2 L’attrazione metonimica	139
2. 2. 3 «Qualcosa che è saltato in briciole».....	153

2. 2. 4 La rimotivazione della figura	168
III. Topica dell'analogia: il Soggetto e il resto	189
3.1 «Irreparabile scissura»	191
3.2 <i>Limpida meraviglia</i>	223
3. 3 «In relazione, o in contrasto, o in identità»	257
IV. Strategie retoriche	291
4.1 Retorica della specularità	291
4.2 Retorica della temporalità.....	312
4.3 <i>In un batter d'occhi millenni</i>	332
V. Essere o essere come?	341
5.1 Analogia e desiderio	342
5.2 <i>Ma io non sono</i> , ovvero Narciso e il buco	357
5.3 «Lo stesso fantasma».....	373
5.4 Tertium datur (?): la «prima immagine»	403
Conclusioni <i>Tra un fiore colto e l'altro donato</i>	429
Siglaro	445
Appendice	447
Bibliografia	461

Premessa

Ogni opera d'arte, si presenti essa pure come opera d'armonia perfetta, è in sé un contesto di problemi

Theodor Adorno, *Teoria estetica*

Ezio Raimondi riconduce al problema della «relatività monadologica» del testo l'«ermeneutica leibniziana»¹ di Adorno; a differenza dell'impostazione idealistica di Croce come anche della metafora della «riflessione speculare»² e dunque non reattiva di Lukács, «assumere il testo come un sistema che non ha, leibnizianamente, finestre ma riflette, in guisa di un punto di vista, il mondo della storia, collima alla fine con una pratica dell'analisi immanente».³ Un'analisi che, proprio perché l'opera è un «nucleo di energie e rapporti»⁴ è costitutivamente problematica: «quanto più l'osservazione è di tipo immanente, tanto più si percepisce la monade come relativa, storica, condizionata dalla temporalità che la immette in una rete di rapporti, in una trascendenza sistematica anche se frammentaria».⁵

La metafora chimica adorniana del 'precipitato',⁶ indice di una complessità non diluibile in formule semplici, corrisponde all'idea che ha guidato questa ricerca, dove la combustione tra metodo di analisi stilistico e filologico e interpretazione ha avuto come mira non quella di ricondurre il dato a una spiegazione 'univoca', quanto di arricchire le possibili risonanze che emergono dalle contiguità di lettura di un gruppo di testi accumulati da scelte compositive, e investiti da un forte valore di rappresentazione forte da parte dell'autore.

Nella sua lettura dell'esperienza critica di Walter Benjamin, Raimondi ricordava il 'compito' non del traduttore, ma del commentatore: «È necessario che il commentatore si domandi [...] quale sia la sua argomentazione propositiva anziché risolutiva, in rapporto a ciò che costituisce il problema dell'opera».⁷ Mettere da parte l'aspirazione a una parola che *tout tient* è stata in questo studio non solo una riserva 'etica', ma una premessa metodologica resa necessaria dal tipo di materiale su cui abbiamo concentrato i nostri studi. Senza scomodare interventi critici più o meno *à la page*, dò subito la parola a Ungaretti, il quale, a proposito dell'apparato delle varianti a stampa allestito per la prima edizione mondadoriana della *Vita d'un uomo*, scrive a Giuseppe De Robertis:

In questo lavoro, salta sempre fuori, anche quando sono completissimi come quello che stai facendo, qualche cosetta a cui anche il più interessato e il meglio informato come sarei io, è capace di non averci pensato⁸

Ma non è solo la ricerca filologico-critica a essere costitutivamente refrattaria alla rigidità: la voce poetica ungarettiana appare infatti costantemente irriducibile a una lettura lineare, senza deragliamenti. Come ha scritto Fausto Curi riferendosi in particolare alla composita e complessa cultura dell'italo-francese, per Ungaretti vale «il principio che non vale il principio di contraddizione».⁹ Ed è per questo che l'approccio retorico è sembrato il più adeguato a indagare le forme del testo nella loro mobile complessità, per ricostruire il composito quadro entro cui si costruisce la soggettività lirica.

Gianfranco Contini, nel suo celebre saggio *Come lavorava l'Ariosto*, il critico deve tendere rispetto al testo a «rappresentarne drammaticamente la vita dialettica».¹⁰ A questa aspirazione il poeta, dalle carte dell'Archivio, risponde:

¹ RAIMONDI 1990, p. 27.

² *Ivi*, p. 26.

³ *Ivi*, p. 25.

⁴ *Ivi*, p. 23.

⁵ *Ivi*, p. 26.

⁶ Cfr. *ivi*, p. 26.

⁷ *Ivi*, p. 22.

⁸ Lettera del 30/12/1942, LDE84, p. 55.

⁹ CURI 2000, p. 191.

¹⁰ GIANFRANCO CONTINI, *Come lavorava l'Ariosto* [1937], in CONTINI 1974, pp. 232-41, p. 233.

Vorrei che la mia lettura recasse testimonianza delle drammatiche vicende implicite per un uomo anche nello sviluppo formale d'un'opera poetica.¹¹

¹¹ Fondo Giuseppe Ungaretti (Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti, Gabinetto Vieusseux – Firenze), II, 1, c. 166.

CAPITOLO I

Per una lettura retorica di Ungaretti

Nessun discorso può dirsi libero da presupposti

Paul Ricœur, *La metafora viva*

1. 1 Retorica e poesia

1. 1. 1 Ungaretti è un poeta retorico?

Introdurre la questione del rapporto tra la poesia di Ungaretti e la retorica vuol dire confrontarsi, prima che con i testi, con due diversi ordini di problemi: il primo è di natura storico-critica, e impone una ricognizione all'interno della ricca bibliografia critica ungarettiana per osservare se e in che modo la retorica è stato uno strumento o un luogo di indagine nell'interpretazione della figura del poeta; il secondo è di natura metodica, e implica la scelta di elementi significativi della poetica dell'autore, tali cioè da giustificare un determinato approccio d'analisi e supportare la proposta interpretativa. La domanda che può aprire la ricerca potrebbe essere dunque la seguente: Ungaretti può essere considerato un poeta retorico?

Per orientarsi nella bibliografia, è necessario mappare le principali linee interpretative; attraverso una lente che isoli gli aspetti propriamente stilistici e retorici, dai numerosi percorsi di lettura dell'opera ungarettiana emergono due principali 'proposizioni critiche' forti, tese a definire la fisionomia dei primi due libri poetici di Ungaretti. Come risultato di una sintesi e di inevitabili appiattimenti, queste linee appariranno come semplificazioni, ma, a fronte della ricchezza delle impostazioni critiche e dei risultati raggiunti, è proprio con la persistenza di questi luoghi comuni che è necessario confrontarsi, considerandoli come ineludibile punto di partenza. Rimanendo nella topica del viaggio, a *L'Allegria* spetta di norma una posizione di 'giro di boa': se nel discorso interno all'opera del poeta il materiale allegresco è l'oggetto in base al quale misurare i successivi spostamenti, la storia della critica ungarettiana ha inizio, com'è noto, all'insegna della metafora dello *cesura*. Fin dalle prime edizioni, *L'Allegria* è letta quale oggetto che irrompe e sconvolge gli schemi del codice letterario lirico, insomma come voce prorompente di una nuova retorica.

Tra i numerosi interventi che salutano in questa prospettiva la pubblicazione nel 1916 de *Il Porto Sepolto*,¹ di non poco peso fu quello di Giovanni Papini, il quale, in un articolo pubblicato il 4 febbraio 1917 su *Il Resto del Carlino*, dopo aver definito la poesia di guerra ungarettiana «volo breve ma con ali non fabbricate con le penne dei morti», sottolinea come «nessuna lungagnata di strascichi letterari appesantisce il volo lirico.»² Significativa la chiusa del breve intervento:

Non so – anzi troppo bene so – quanto potrà esser gustata una poesia che non si raccomanda a'luoghi più che comuni della rettoricaccia culturale italiana né s'incunea né solchi antichi e retti consacrati al culto dell'agricoltura arcadica regnante.³

Qui come in molte alte proposizioni, la «rettoricaccia» è da identificare con la tradizione stilistica e in un certo senso anche tematica della nostra letteratura, e cioè quel codice delle forme poetabili che i versicoli e il sillabato ungarettiano sembra rifiutare. In questa lettura, il contesto della trincea a cui si

¹ Per una rassegna commentata dei giudizi e delle tendenze critiche che si delinearono dopo la pubblicazione de *Il Porto Sepolto*, cfr. MARIANI 1958; un'utile antologia in FASO 1977.

² PAPINI 1917, p. 947.

³ *Ivi*, p. 949.

aggancia per antonomasia la genesi della raccolta del *Porto*,⁴ libro che oltre a stabilire «con misteriosità fulmineità, e immediata definitività, il “mito” di Ungaretti poeta assoluto, partorito dal nulla nelle trincee del Carso»,⁵ favorì, per opposizione alla ‘retorica della guerra’ e misurando rispetto a questa l’innovazione ungarettiana, quella linea critica definita da Mariani «retorica dell’antiretorica»;⁶ sullo stesso crinale si mossero le violente stroncature della poetica degli «starnuti»,⁷ ma anche, inaugurando quella forma d’intervento al limite tra la promozione autoriale e l’esegesi che ne contraddistingue la voce auto-critica, lo stesso Ungaretti, il quale si servì del mito del «tascapane» per supportare la propria novità di ricerca espressiva.⁸ Il panorama è ovviamente frastagliato e numerose sono le voci se non proprio fuori dal coro, interessate a definire un quadro più problematico, reagendo alla forza delle contrapposizioni troppo rigide;⁹ ma d’altra parte è innegabile come anche nella critica più recente l’immagine della poesia ungarettiana rimanga inscindibile da questo paradigma che descrive un passo leggero associato a una levità - si direbbe a un’«innocenza» - che fa dell’*Allegria* il miracoloso frutto dell’esperienza di un poeta che, in modo ‘romanticamente’ ingenuo, accorda lo strumento naturale della lingua alla tragedia esistenziale e storica del moderno.

Puntando ora la lente sul *Sentimento*, non dovremmo sorprenderci di ritrovarci ancora nel paradigma della ‘cesura’, questa volta però spostata all’interno della produzione ungarettiana: l’immagine di Ungaretti «uno e bino»,¹⁰ l’idea cioè di una frattura nel percorso diversamente posizionata ma generalmente collocata nella seconda metà degli anni ’20, è un passaggio cruciale - se non il passaggio cruciale - di ogni ricostruzione critica di ampio respiro, che tenda cioè a percorrere diacronicamente l’*evoluzione* della poetica.¹¹ Le interpretazioni che fanno di questa ‘frattura’ una svolta determinante fino a parlare, appunto, di differenti ‘stagioni’ nel senso di diversi universi espressivi e retorici, divergono nella valutazione delle cause come delle conseguenze - o dei risultati - della stessa; se una parte della bibliografia ha inoltre smussato la nettezza della ripartizione sottolineando gli elementi di indubbia continuità, che sia per attenuarne la portata o al contrario ribadirne la validità, l’idea del ‘passaggio’ e del mutamento resta un aspetto non aggirabile, che colloca il *Sentimento* sempre in rapporto a un *prima*. Dal punto di vista della nostra lente ‘retorica’, i dati centrali e che fanno da guida a ogni discorso critico sono la (ri)scoperta del ‘classico’ e del ‘barocco’, all’insegna di un recupero della tradizione che significativamente trova alleati sia il ‘ritorno all’ordine’ così come si delinea negli anni tra le due guerre, sia la tensione epistemologica e stilistica che porta alla lettura dei maestri del Seicento italiano - e non solo - da parte di scrittori, artisti, e critici.¹² Nel disporre in una successione ragionata le

⁴ Per evitare confusioni terminologiche, mi riferirò con ‘libro’ solo a *L’Allegria* e al *Sentimento del Tempo*; sebbene il *Porto* sia da considerare anch’esso un libro, utilizzerò la definizione di ‘raccolta’, per indicarne l’aspirazione conclusiva e la consistenza autonoma, assenti invece dalle altre ‘sezioni’ che compongono l’opera ungarettiana, che, pur nella loro conformazione unitaria spesso riconoscibile sul piano stilistico e tematico, e conoscendo altrettanto spesso forme di pubblicazione autonoma, non posseggono le caratteristiche del macrotesto. Sui problemi della definizione del «libro di poesia», cfr. SCAFFAI 2005.

⁵ CORTELLESA 2000, p. 58.

⁶ MARIANI 1958, p. 249; risorsa discorsiva, questa dell’anti-retorica, altrettanto elaborata se, come scrive Paolo Valesio, l’«elogio del discorso semplice è espresso in un linguaggio retoricamente raffinato» (VALESIO 1986, p. 76).

⁷ Si veda l’articolo di Nicola Moscardelli dal titolo *Le ombre cinesi* apparso sul *Tempo* il 1° dicembre 1919, cit. in MARIANI 1958, p. 251 n.

⁸ Cfr. UNGARETTI, *Ricordo del primo incontro con Ettore Serra e della stampa del 1916 del “Porto Sepolto”*, [1936], in SI74, pp. 280-282, ma cfr. anche NOTE69, pp. 755-756.

⁹ L’esempio più significativo è rappresentato dal saggio introduttivo che De Robertis approntò per il terzo volume di *Vita d’un uomo*, pubblicato da Mondadori nel 1945, dove videro luce le *Poesie Disperse* e l’apparato delle varianti a stampa; il saggio, ripubblicato in M69, è ora leggibile in V09 (cfr. DE ROBERTIS 1945).

¹⁰ BARENGHI 1999, p. 139.

¹¹ Scrive Mario Barengi: «Che, dopo essere stato fra i principali promotori del disordine, e, fra essi, il più efficace, Giuseppe Ungaretti contribuisca autorevolmente a fondare un ordine insieme fermo e inquietissimo è un fatto sul quale l’attenzione degli studiosi non può non soffermarsi e a cui dunque, in altra occasione, occorrerà dedicare riposate e spregiudicate indagini» (*ivi*, p. 221).

¹² Daniela Baroncini ha ricostruito con dovizia di dati e testimonianze la rete di rapporti e influenze che Ungaretti costruisce negli anni del ‘mutamento’ (cfr. BARONCINI 1999 e 2008) Sul versante del ‘classicismo’, il rimando a quel “ritorno all’ordine” al centro del dibattito culturale italiano tra le due guerre è un dato centrale per comprendere il percorso ungarettiano, sia dal punto di vista storico e biografico, considerando per esempio i rapporti che il poeta intrattiene con l’ambiente artistico romano (su cui si veda il volume ATTI 1983) e soprattutto con quelle riviste in particolare d’oltralpe -

proprie stagioni, la poetica ungarettiana sembra dunque non poter fare a meno della dimensione diacronica: concentrando l'attenzione sulle letture che più si avvicinano ai nostri interessi e ricercando i luoghi critici in cui compare la questione retorica, lo snodo tra *Allegria* e *Sentimento* risulta determinante; ma alla costanza del paradigma critico incentrato sulla frattura si accompagna ovviamente il differenziarsi delle proposte interpretative, dovuto anche – o forse soprattutto – alle diverse accezioni con cui la stessa 'retorica' è intesa.

Nella fondamentale monografia di Carlo Ossola, il 'ritorno all'ordine', definito soprattutto dai rilievi di natura metrico-formale, diventa il marchio di una retorica che è 'nuova' in quanto diversa è la sua funzionalità. Mantenendo costante il dialogo con le note di commento dello stesso Ungaretti, Ossola sottolinea la valenza salvifica dello stile, dove la ricerca dell'armonia di fronte alla dispersione del mondo si gioca all'interno di una poetica essenzialmente retorica: «ciò che rimane al poeta, di questa radicale estraneità, è [...] il ritmo della parola che compone e dispiega il proprio ordine retorico sulla dispersione della vita».¹³ Ma già Bàrberi Squarotti aveva sottolineato come la «restaurazione» ungarettiana sia «una ricostruzione esclusivamente retorica, una fede in un sistema delle letterature, non in un sistema della società»,¹⁴ proponendo così un'interpretazione 'umanistica' della posizione del poeta di fronte alla frantumazione del Moderno. Interessata alla retorica è la lettura di Glauco Cambon, i cui esiti riguardo l'uso e la trasformazione dei «riti retorici consacrati»¹⁵ sono ben esemplificati da questo passo, dove il critico propone il consueto confronto tra 'stagioni' a partire da una delle più celebri immagini de *L'Allegria*:

Se nei *Fiumi* la persona poetica ungarettiana si denuda per adempiere al rito di iniziazione propostole dalla sua patria [...] nel *Sentimento del Tempo* questa persona si riveste – e non dei “panni sudici di guerra” lasciati in riva all'Isonzo, bensì degli “abiti reali e curiali” che le permettono di conversare con “li antichi uomini” ed essere accolta nella loro invisibile corte¹⁶

L'emergere di una natura retorica arretra per Folco Portinari¹⁷ fino a trovarsi all'origine stessa delle «ragioni» dell'opera:

fra le scelte e le possibili aperture che il travaglio quasi secolare della poesia moderna, della cultura moderna, della stessa civiltà, aveva portato sino al punto acuto di crisi di una guerra mondiale e alla precarietà delle più antiche e tradizionali strutture [...], tra le scelte, dunque, offerte allora di anarchico rivolgimento di valori, di tabula rasa, di impegno rivoluzionario e di disimpegno onirico, Ungaretti ha scelto la più classica strada, la rettorica¹⁸

In questa prospettiva il cerchio sembra chiudersi, sebbene in modo sorprendente se non paradossale,

basti pensare alla *Nouvelle Revue française* (su cui si veda in particolare BARONCINI 1999, p. 71 e sgg.) - che s'impegnano nel *rappel*, sia per comprendere la peculiare dialettica tra partecipazione e coinvolgimento 'militante' da un lato, e originale elaborazione di temi e problemi dall'altro, aspetti questi che costituiscono il *fil rouge* della proposta critica della Baroncini; per quanto riguarda il problema del 'barocco', sono di particolare interesse le incursioni nella storia dell'arte secentesca e lo scambio intellettuale con studiosi come Luciano Anceschi, aspetti questi sottolineati nel suddetto studio.

¹³ *Ivi*, p. 76.

¹⁴ GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, *Stile impulso biologico inconscio*, in BÀRBERI SQUAROTTI 1972, pp. 65-93, pp. 80-81. Questa posizione era emersa con forza in un importante contributo pubblicato sul numero monografico di «Letteratura»: dopo aver discusso approfonditamente alcune strutture stilistiche, rilette come «segno di una concezione del mondo e della posizione dell'uomo di fronte alle cose» (BÀRBERI SQUAROTTI 1958, p.112), il critico ribadisce la centralità del «corpus di fedi stilistiche» (*ivi*, p. 116) che trova la sua ragione in un progetto, appunto, 'umanistico', in quanto «riproposta di un linguaggio come ordine del mondo e come sublimata parola di passione dell'uomo non distrutto e solo, non vinto e inerme, ma centro dell'universo, giustificazione di esso, io individuale che si allarga a coro universo» (*ivi*, p. 114).

¹⁵ CAMBON 1976, p. 128.

¹⁶ *Ivi*, pp. 126-127.

¹⁷ Lettura questa del critico condotta essa stessa da «una postazione retorica» (BATTISTINI – RAIMONDI 1990, p. 458).

¹⁸ PORTINARI 1975, p. 29. Scrive inoltre Portinari: «di fronte all'eternità dei valori spirituali sostanzialmente immutabile è l'atteggiamento dell'uomo verso di essi – quando l'uomo ne partecipi – così come verso i fenomeni che di quei valori sono il grado minore e manifesto: al poeta non resta che affrontarli per via rettorica, non modificando i contenuti o superando i rapporti ma rinnovando le strutture formali. Il *nouveau* è un *nouveaux* rettorico» (*ivi*, p. 21).

invertendosi di fatto quel contrasto che abbiamo visto determinare il giudizio sul primo libro ungarettiano, dove all'Ungaretti 'antiretorico' rispetto a una tradizione sentita come desueta e inattuale si sostituisce l'immagine di un poeta che cerca, nella misura della parola retorica, la distanza da quel diffuso avanguardismo dissacrante che costituisce l'altra e altrettanto 'censurata' faccia della «rettoricaccia».¹⁹

L'importanza di un ordine *nel* linguaggio è inoltre ampiamente sostenuta dagli autocommenti, dalle interviste e dai saggi critici dell'autore. Basti riprendere nella *Nota introduttiva* alle *Note a cura dell'Autore in Vita d'un uomo* un'affermazione molto spesso citata: «Da ultimo ho avuto in sorte di superare ogni frattura che potesse alimentare la rivolta del poeta alle prese con l'ambiente esterno, e di ritrovare in me, e nelle parole allora trovate, l'armonia»²⁰. Ciò che preme qui sottolineare è come lo stesso Ungaretti incoraggi una linea di ricerca dove la retorica si definisce quale strumento euristico per misurare il rapporto tra armonia e parole. In questa prospettiva, nonostante i diversi approcci critico-teorici evidenziati negli essenziali rimandi bibliografici citati, la retorica resta il centro su cui misurare fratture e innovazioni: in una ricostruzione per 'fasi', nella poesia ungarettiana potrebbero così contrapporsi una prima «retorica dell'antiretorica» e un momento successivo in cui la ricerca formale all'interno delle istituzioni della tradizione si fa luogo privilegiato del senso del percorso poetico. Certamente, l'accezione di 'retorica' introdotta da queste note critiche rimanda in primo luogo alla forma metrica: in questo senso, la parabola ungarettiana tra *Allegria* e *Sentimento* può trovare sintesi nella dialettica tra avanguardia e tradizione.²¹ È dunque questa la svolta retorica di Ungaretti? Nell'ipotesi di ricerca del nostro percorso le categorie critiche sopra utilizzate, e cioè il riferimento ai moduli tradizionali o agli schemi metrici, non ci sono d'aiuto. Con questo non intendo sostenere che è errato interpretare l'«armonia nelle parole» come ricerca nella forma o nelle «istituzioni»²²; l'oggetto del nostro discorso è da rinvenire piuttosto nelle 'strategie retoriche', è cioè in quelle forme della *lexis* che strutturano il discorso dell'Io nel mondo. In quest'accezione si cercherà di ridefinire la 'svolta' di Ungaretti non più come passaggio da un supposto 'grado zero' o ingenuo all'introiezione della retorica fino a farne il fulcro dominante della poetica, ma come rimodularsi di differenti strategie o combinazioni di strategie discorsive.

I risultati del nostro percorso si troveranno dunque necessariamente intrecciati con molti degli elementi di discussione critica che sono già emersi, in primo luogo la stessa polarizzazione tra *poeta rhetoricus* e «retorica dell'antiretorica». Ma nella nostra prospettiva, che cerca di evitare le formulazioni eccessivamente rigide poiché ambigue, la domanda, che senza ulteriori chiarificazioni, rimane senza senso: «Ungaretti è un poeta retorico?» deve essere riformulata come segue: *quali strategie retoriche sono in atto nel testo?* Con ciò, non si vuole aggirare il problema di una più decisa – allargata o «ristretta»²³ – definizione della retorica, ma indicare piuttosto una genealogia di pensiero che non comprenda le posizioni critiche che producono proposizioni 'membro a membro', dove cioè il fenomeno stilistico è

¹⁹ Proposta che collima con un famoso intervento di Ungaretti sulle contraddizioni dell'avanguardia futurista proprio in relazione all'elemento di cui forse fu più debitore della stessa avanguardia, e cioè il verso libero (cfr. UNGARETTI, *Difesa dell'endecasillabo*, [1927], in SI74, pp. 154-169; per i rapporti con il futurismo, cfr. almeno LUCIANO ANCESCHI, *Ungaretti 1919-1927: la parola "staccata in pause"*, [1974], in ANCESCHI 1976, pp. 67-80). In questa linea in controtendenza si situa anche l'intervento di Gianni Scalia al convegno urbinato, mirante a definire la poesia allegresca all'insegna della «restaurazione», come «richiamo all'ordine, tormentato e sicuro» (SCALIA 1981, p. 1328).

²⁰ NOTE69, p. 744.

²¹ Si vedano almeno REBAY 1962; ORESTE MACRÍ, *Ungaretti e le avanguardie*, in MACRÍ 1988, pp. 395-412; LIVORNI 1998; BARONCINI 1999; sulla metrica, oltre ai capitoli dedicati nelle singole monografie, si vedano almeno G. DE ROBERTIS 1945; SCHIAFFINI 1958; SPEZZANI 1966.

²² Così come definite da Luciano Anceschi (cfr. ANCESCHI 1968). Il rapporto tra retorica e ordine che tanto ha influenzato sulla 'sfortuna' dello stesso termine torna dunque in sede critica, posizionandosi ambigualmente come termine 'neutro' ma di fatto sempre passibile di trovarsi al servizio di una maschera (contro) ideologia. Si vedano tra i molti esempi BATTISTINI RAIMONDI 1990, p. 458: «Ungaretti innesta queste esperienze d'avanguardia su un contesto culturale italiano e tradizionale, scegliendo l'istituto retorico come lo strumento più adatto per ricostituire un ordine»; ma si veda anche il fondamentale contributo di Barbèri Squarotti e il passo già citato. La ricerca di ordine nel linguaggio è dunque una linea interpretativa fondamentale che non va certo abbandonata, quanto piuttosto integrata e messa alla prova sui testi stessi attraverso diversi strumenti critici.

²³ Cfr. GÉRARD GENETTE, *La retorica ristretta*, in GENETTE 1976, pp. 17-40.

interpretato su di un asse monodimensionale, tra i poli dell'immediatezza e dell'artificiosità".²⁴

Rimane lecito domandarsi se la ricerca sulle strategie retoriche sia supportata da un interesse da parte dello stesso autore, e costituire, anche in questa prospettiva, un aspetto non solo rilevante ma centrale della poesia di Ungaretti. Alcuni elementi potrebbero incoraggiarci in questa direzione, se vediamo in questi non delle prove, ma piuttosto delle suggestioni e dei campi di interesse percorribili in modo fluido che ci permettano di ricostruire un'immagine altrettanto malleabile dell'«*animus* retorico»²⁵ del Nostro. In questo senso, basterebbe nominare gli «antenati» di Ungaretti tra i quali spicca il nome di Mallarmé, ma anche limitando la nostra attenzione alle frequentazioni nel periodo che va almeno dalla prima edizione dell'*Allegria* (1919) alla prima edizione del *Sentimento* (1933), i nomi di Jean Paulhan²⁶ e Paul Valéry²⁷ «all'insegna del connubio tra «innocenza e memoria, miracolo e mestiere, spontaneità e tecnica, invenzione e tradizione»,²⁸ comprovano la partecipazione di Ungaretti se non a un vero e proprio dibattito, a una sfera di interessi che trova al suo centro l'indagine sulla parola nel discorso poetico e del linguaggio in rapporto all'Essere dell'uomo. Ma la ricerca all'interno del linguaggio è un elemento che emerge anche negli interessi critici del poeta: tralasciando le evidenti tracce nei testi, i saggi su Petrarca e Leopardi così come l'interesse per il Barocco costituiscono dei momenti fondamentali di discussione e approfondimento delle strategie della parola poetica a fronte della disarmonia e del dolore, in vista di un'unità, o 'armonia' appunto, che rimane profondo desiderio dell'uomo e del poeta. Non possiamo dunque esimerci dal confrontare i nostri strumenti d'indagine con l'opposizione cardine tra disordine e armonia.

In questa prospettiva, è inesatto considerare come completamente assenti dalla bibliografia interessi contigui al nostro, in cui cioè trovare osservazioni che forniscano punti di partenza per nuove domande: la relazione tra armonia delle parole e mondo in un senso che vada al di là della restaurazione formale è fortemente presente nella monografia di Carlo Ossola, per esempio nell'idea del viaggio come percorso «centripeto, dalla dispersione all'unità, dalla disarmonia all'armonia»²⁹, ma anche nella direzione indicata da Glauco Cambon, e cioè in quanto ricerca nelle parole di un «piano dell'essere in cui il rapporto fra io e universo si fa intima comunione»,³⁰ e infine nella diversa strategia individuata da Franco Musarra per il *Sentimento*, dove «*sentirsi in armonia* si rivolge ora all'esistenza come tale, all'accettazione dell'oggetto e quindi del tempo, che è accettazione della *vita* umana».³¹

Più che di svolta retorica, dunque, si dovrebbe ricercare una svolta *nella* retorica, vale a dire ipotizzare un mutamento nelle strategie retoriche tese alla ricerca dell'armonia. Sarebbe dunque

²⁴ Un esempio di interpretazione monodimensionale è, a mio giudizio, quella che pesa sul 'sillabato' ungarettiano, definito dalla De Michelis come «pregnante auto definizione della propria poesia come diretta registrazione di emozioni in parole» (DE MICHELIS 2012, p. 35).

²⁵ SERGIO ANTONIELLI, *Ungaretti*, in ID., *Aspetti e figure del Novecento*, cit. in BARENGHI 1999, p. 89.

²⁶ Sul rapporto tra Ungaretti e Paulhan, oltre a LPH89, cfr. GIULIANA BONACCHI GAZZARINI, *Ungaretti e Paulhan, Fautrier, Gide* in ATTI 1979, pp. 807-830; RENATO TURCI, *Un quadrilatero letterario: Serra, Vitali, Ungaretti e Paulhan*, Cesena, Il Vicolo e il Ponte Vecchio, 1996; BARONCINI 1999, in particolare p. 177 e sgg.; BATTISTINI - RAIMONDI 1990, p. 461; il nome di Paulhan emerge anche dalle pagine critiche e saggistiche: «Paulhan [...] ha reso obbiettivo l'io più segreto per sceverare, indagando sui rapporti tra psicologia e parola, i lineamenti di una nuova rettorica. Verso Paulhan si volgono grandi speranze» (UNGARETTI, *Stato della prosa francese*, [1927], in SI74, pp. 143-148, p. 148); «Si dimentica, da parte del pubblico, troppo facilmente che ogni poesia nuova, è anche scoperta di nuove possibilità del linguaggio. È strano che nessun teorico si preoccupi oggi dei problemi del linguaggio. Sono studi che potrebbero rinnovare la critica, come stanno rinnovandola in Francia per merito di Jean Paulhan, rincorrendo il pensiero sino dentro la sua sostanza formativa per mostrare, per esempio, un errore o un'illusione di logica o d'espressione. Errori e illusioni di solito dovuti all'inerzia della logica corrente» (UNGARETTI, *Intervista con G. B. Angioletti: "La poesia contemporanea è viva o morta?"*, [1929], in SI74, pp. 188-197, p. 192); si veda infine, a proposito delle *Fleurs de Tarbes*, la prosa *Souvenirs sur Jean Paulhan* [1945], in SI74, pp. 645-648.

²⁷ Il rapporto con Paul Valéry è un elemento considerato in quasi tutte le più importanti monografie su Ungaretti; approfondimenti più mirati in PATRIZIA EPISTOLARI, *I saggi di Ungaretti su Paul Valéry*, «Otto/Novecento», XVIII, 5, settembre-ottobre 1994, pp. 215-227; EAD., *Ungaretti, Valéry e Contru: nuove luci*, in REI 2003, pp. 95-111; GIUSEPPE NICOLETTI, *Ancora su Ungaretti e Valéry (e sulla mancata traduzione ungarettiana)*, «Revue des études italiennes», n. 1-4, 2008, pp. 71-82; BARONCINI 2008, in particolare p. 167 e sgg.

²⁸ BARONCINI 1999, p. 183.

²⁹ OSSOLA 1975, p. 226.

³⁰ CAMBON 1976, p. 28.

³¹ MUSARRA 1992, p. 101.

possibile semplicemente riformulare la soluzione individuata nelle precedenti pagine, e vedere nella frattura tra *Allegria* e *Sentimento* il passaggio da una ricerca dell'armonia nel mondo a una ricerca dell'armonia nelle parole. Eppure, se questa sembrerebbe essere la via indicata da Ungaretti e la più battuta da critici, la lettura dei testi non sembra, in un primo momento, confermarla: anzi, nel passaggio dall'antiretorica alla Retorica, i testi ungarettiani appaiono involuti, complessi, ritorti, oscuri, 'ermetici'.³² Dunque l'*armonia* può opporsi al disordine a patto di non scivolare a sinonimo di chiarezza, linearità e semplicità:³³ il problema è dunque riconoscere il valore, le costanti e le mutazioni dell'armonia nel *trobar leu* così come nel *trobar clus*.³⁴ In questo senso, anche l'immagine della perfetta corrispondenza delle parti, che risale al concetto di armonia in senso 'classico', non è utile all'interpretazione: quale armonia infatti, a meno che ricorrere a raffinati sistemi di rispondenza formalisti, riscontrare nelle strutture libere, a cascata, dell'*Allegria*, dove anzi la frammentazione del tessuto sintattico e semantico a fronte dello schema del verso ha fatto parlare, proprio in una delle letture più ortodosse operate sul libro ungarettiano, di una «semantica del discontinuo».³⁵ D'altra parte, i complessi corpi metrici in opera nel *Sentimento del Tempo* sono lontani dalle forme più 'equilibrate' come per esempio il sonetto, o comunque da soluzioni isostrofe, mentre la quantità di *enjambements*, analessi e anacoluti rende la composizione tutt'altro che 'armonica'.³⁶

Arretriamo dalle considerazioni formali e torniamo ai testi. Lo stesso Ungaretti autorizza più volte il lettore a individuare ne *I fiumi* un testo archetipico: «carta d'identità» in un intervento del 1963,³⁷ ancora nella *Nota introduttiva* la lunga lirica è definita come «il vero momento nel quale la mia poesia prende insieme a me chiara coscienza di sé».³⁸ Proprio de *I fiumi* è un gruppo di versi tra i più citati: «Il mio supplizio / è quando / non mi credo / in armonia»:³⁹ qui l'armonia è, si potrebbe dire, semanticamente tematizzata come condizione dell'Io, ma il valore meta letterario, e cioè la 'presa di coscienza' del passo è altrettanto forte. Pronunciata all'interno di questa poesia, l'armonia è qui inserita all'interno di un problema che è apparentemente solo contiguo, vale a dire l'identità; ed è proprio questo binomio, armonia e identità, uno dei principali nuclei densi che emergono dalla poesia ungarettiana: la ricerca di identità è ricerca di un'identità personale, biografica e storica, di una voce singola ma anche universale, di una forma unica e al contempo intrisa di storia, segno di un posto nel mondo individuale ma comunque partecipe, vale a dire: «in armonia».⁴⁰ Da questa prospettiva, l'oggetto della nostra ricerca può essere così meglio definito: in che modo le strategie retoriche contribuiscono a costruire l'identità di un Soggetto il cui desiderio si declina come ricerca dell'armonia e il cui mondo

³² È evidente che non consideriamo in quanto problematica l'idea di *retorica* come intento persuasivo – discorsivo (che contraddistinguerebbe una proposizione su un referente definendo una specifica posizione), retorica alla quale si opporrebbe l'antiretorica di una poesia trascendente, pura, assoluta. Proprio mettendo in discussione la validità *tout court* di questa pretesa 'antiretorica' all'interno di Imagismo ed Ermetismo, Nicholas Manning ricorda il caso di Ungaretti, e in particolare il testo di *Italia*, come dimostrazione di spiccata retoricità, in questo caso appunto intesa come intento 'declamatorio' (cfr. MANNING 2013).

³³ E infatti Luigi Paglia ha visto nella contrapposizione di «armonia» e «conflitto interiore» nel *Sentimento* il corrispondente della più nota contrarietà «innocenza-peccato» (PAGLIA 2009, p. 11).

³⁴ Sul *trobar clus* si può riportare questa definizione dello stesso Ungaretti sulla poesia delle origini: «Trobar, trobar clus, cioè un trovare chiuso, un poetare ermetico, cioè una nobiltà espressiva che rendesse inaccessibile il significato alla schiera degli incolti e degli inesperti [...]. La lirica trobadorica nasceva dunque come una lirica difficile, come una lirica chiusa, come una lirica segreta, come una lirica ermetica» (UNGARETTI, *Sui sonetti del Petrarca: "Qand'io son tutto vòlto in quella parte | Or che 'l ciel e la terra e 'l vento tace | Tutta la mia fiorita e verde etade*, [1937], in VL00, pp. 556-572, pp. 563 e 564).

³⁵ Cfr. GENOT 1972.

³⁶ Scrive per esempio Andrea Cortellessa a proposito del 'silenzio' come «arma retorica» del secondo libro ungarettiano: «un silenzio che si insinua in tutti i livelli della sua scrittura, anche più sottilmente che nelle clamorose partiture del libro della guerra: segnalando con evidenza, di questo verso, la condizione *discontinua*, ricucita» (CORTELLESSA 2000, p. 90).

³⁷ UNGARETTI, *Ungaretti commenta Ungaretti*, [1963], pp. 815-823, p. 821.

³⁸ UNGARETTI, *Nota introduttiva alle Note a cura dell'Autore*, cit., p. 739.

³⁹ = T vv. 32-35.

⁴⁰ È di fatto la posizione di Franco Musarra, il quale vede all'interno della dialettica tra unità esistenziale e caos della vita l'emergere di una «macroidea» che condiziona e muove l'opera ungarettiana, macroidea che si definisce nella «ricerca costante di armonia e di ordine [...], quando l'io si pone dialetticamente di fronte alla realtà, ossia quanto si pone la domanda di fondo sul come inquadrare l'unità e la particolarità dell'io nella molteplicità e nella generalità dell'essere» (MUSARRA 1992, p. 20).

appare immerso nel disordine, nel dolore, nel “confuso”⁴¹

1. 1. 2 Dicotomie nella critica ungarettiana

Ordine ordine ordine, armonia armonia armonia, e per ora non vedo che confusione confusione confusione

Ungaretti, *lettera a Giovanni Papini*

Secondo Paul Ricœur, la retorica non riguarda fenomeni di lingua, quanto i «procedimenti della soggettività» che si manifestano nel discorso.⁴² Se accettiamo questa prospettiva di ricerca, una lettura retorica avrà come interesse principale l'attraversamento di quelle «tensioni irrisolte» generate dalla «relazione tra grammatica, retorica e logica», interne cioè allo stesso *trivium* che appare destabilizzato dalla «letterarietà»,⁴³ e che investono in pieno il costituirsi del Soggetto nel discorso poetico. Per quanto riguarda l'oggetto specifico del nostro percorso, la critica ha più volte sottolineato la centralità del soggetto lirico nella poesia ungarettiana, ma come la stessa definizione di *io* o *soggetto lirico*, le interpretazioni sul valore e sui modi in cui si esprime questa centralità divergono notevolmente.⁴⁴

Nell'introdurre il volume che raccoglie i contributi di un importante convegno ungarettiano, Lia Fava Guzzetta definisce quella di Ungaretti «un'identità polisemica e dinamica, perennemente instabile e conflittuale»: ⁴⁵ una proposizione la cui apparente innocuità, e cioè il porsi come *dato*, è la *facies* sedativa di un problema dai contorni più fragili. Intersecare i dati testuali con ciò che concerne l'identità biografica dell'autore è un'operazione apparentemente lontana dal nostro percorso; ma se l'idea di 'biografia' affonda da sempre in un'ambiguità in primo luogo metodologica per quanto riguarda il suo posto nella 'cassetta' degli strumenti critici, il cortocircuito tra Autore e Soggetto lirico si fa vertiginoso per il 'caso Ungaretti', non tanto per la *rexata quaestio* sul peso di determinati dati storico-biografici, ma per almeno tre ragioni peculiari, che devono essere preliminarmente discusse.

La prima è la precoce costruzione di una mitologia personale, condotta non solo dalla critica militante,⁴⁶ ma dallo stesso Giuseppe Ungaretti – Zanzotto ha parlato di «autoteatro»⁴⁷ - mitologia che fa del dato biografico un elemento imprescindibile per l'ermeneutica del testo, arrivando a determinarne in alcuni casi la stessa ideazione⁴⁸ e a definire le coordinate critiche, cosicché Mario Petrucciani poteva scrivere nel suo libro sull'Ermetismo che con Ungaretti «l'identità *uomo-poeta, autobiografismo – lirismo* si inverava più compiutamente» all'insegna di un «autobiografismo espressivamente nuovo»⁴⁹ che, lontano da ogni aspirazione d'esemplarità ma come in una «lunga confessione»,⁵⁰ conduceva alla sintesi di

⁴¹ Cfr. *Un'altra notte*, cM<AD18.

⁴² RICŒUR 1977, p. 183.

⁴³ DE MAN 1984, pp. 22-23.

⁴⁴ Cfr. almeno CURI 2011 e AGOSTI 2012.

⁴⁵ FAVA GUZZETTA 2005, p. 12.

⁴⁶ Su quanto il rapporto vita – poesia sia stato un metro di giudizio di valore in particolar modo nei primi anni di 'carriera' del poeta, cfr. GENNARO 2004, p. 10 e sgg., e MARIANI 1958.; il contributo di Mariani risulta tutt'oggi prezioso per la storia della critica, in quanto il caso anche iconografico del poeta-soldato si accompagna alla definizione della 'letteratura di guerra'.

⁴⁷ ZANZOTTO 1981, p. 733.

⁴⁸ È condivisibile l'affermazione di Ida De Michelis per cui «Ungaretti è forse, di tutti gli autori del nostro Novecento letterario, quello che ha dedicato maggiore attenzione a definire il proprio profilo di poeta da affidare a noi lettori» (DE MICHELIS 2012, p. 7). Ma questa dimensione di autorappresentazione non è a mio giudizio riducibile al tentativo «di far coincidere le sue due identità biografica e lirica col confondere i confini che le separano», inseguendo in tal modo «una propria idea di coerenza onnicomprensiva di vita e poesia con un atto di auto esegesi che, per la sua strutturale parzialità, già di per sé, correva inevitabilmente il rischio del fallimento» (*Ibidem*). Se questa «pretesa coincidenza [...] di vita e poesia» (*ibidem*) può esistere e dipanarsi in diversi momenti e tentativi, appunto, falliti - come ben dimostra lo stesso contributo della De Michelis -, questo movimento convive con un percorso di re-interpretazione del 'vissuto' che ha un valore interamente 'poetico', vale a dire interno alle necessità intrinseche della poesia ungarettiana e della prospettiva ontologica che in essa si disegna.

⁴⁹ PETRUCCIANI 1955, p. 227.

⁵⁰ *Ivi*, p.229.

autobiografia e poesia.⁵¹ In secondo luogo, la costruzione di un ‘personaggio Ungaretti’ al di là del personaggio-autore,⁵² dato questo forse più di pertinenza della storia della cultura e che circoscrive l’attenzione all’aneddotica del poeta e il sussistere di una robusta bibliografia biografica.⁵³ Questi due elementi sono in realtà variamente connessi da quell’ideologia che vede in Ungaretti il vessillo del binomio arte-vita, ideologia che trova forse il momento critico più importante in quel prodotto ibrido, a metà tra la quiescenza alla costruzione mitopoietica da parte del poeta e la codificazione dell’immagine mitica del personaggio, che è la *Vita di un poeta* di Leone Piccioni.

La terza ragione è quella più problematica: si tratta dell’investitura identitaria che Ungaretti affida alla costruzione del proprio libro di poesia. Da questo punto di vista, l’operazione di Ungaretti dialoga con i modelli della *Vita Nuova* e del *Canzoniere*. Non si tratta, dunque, di semplice volontà di ordinamento a posteriori: la costruzione di una voce che dica “io” è un dato costitutivo della poesia ungarettiana, e come tale interagisce su tutti i livelli di composizione, ma in particolare per quanto concerne quelle interazioni tra testo e macrotesto che costituiscono una parte cospicua dei dati criticamente significativi nel mondo poetico dell’autore.

Dunque, il tema *delle* identità, vale a dire dei diversi ruoli che questa ha nel testo, appare come un elemento imprescindibile del discorso critico su Ungaretti, e assai più forte dell’impianto retorico di cui sopra abbiamo discusso. Si diramano così altrettanti proposizioni critiche forti, tra cui quella antonomastica del ‘poeta nomade’ che, oltre a essere una definizione più volte usata dallo stesso Ungaretti, è divenuta una *categoria critica*, uno strumento terminologico che racchiude una serie di questioni centrali per la comprensione della figura del poeta *deraciné*, ambiguo nei confronti di lingua e tradizioni poiché «frutto / d’innomerevoli contrasti d’innesti».⁵⁴ Siamo dunque concordi con Mario Petrucciani, che evoca quella «lunga catena univoca di significati che la critica si è accontentata di classificare come il “nomadismo” di Ungaretti mentre, per la sua precisa coerenza rintracciabile in tutta l’estensione dello spartito ungarettiano, essa è carica di una ben più ampia e densa valenza simbolica».⁵⁵ Una valenza che investe una vastissima costellazione immaginifica che coinvolge innanzitutto i temi del viaggio e del ritorno, temi costanti e proprio per questo esposti «a capitali deformazioni»;⁵⁶ simboli che puntellano le ricostruzioni critiche, forse (anche) perché, come scrive Blanchot, «ogni volta che una parola troppo forte ci imbarazza, diciamo che è un simbolo».⁵⁷

Speculare all’invadenza della storia, altrettanto spazio nella bibliografia ungarettiana ha quell’impostazione che, affermando l’irriducibilità della poesia alla vita, riporta definitivamente il discorso critico alla sfera delle sole dinamiche testuali, approdando inevitabilmente a un

⁵¹ Anche per questo motivo, sarà necessario dare particolare attenzione al libro che più di tutti si salda all’esperienza del singolo, vale a dire il *Porto Sepolto*, libro che, dice Scaffai: «si configura come un essenziale diario i emozioni liriche pure [...] vissute dall’unico protagonista, il poeta» (SCAFFAI 2002, p. 63). Se imprescindibile è dunque approfondire non solo il ruolo e le posture di questo unico protagonista, ma anche i modi della sua identificazione con il *poeta* e la stabilità di questa prospettiva accentratrice in relazione alla retorica del «diario», è bene tuttavia ricordare l’avvertimento di Gianfranco Contini, il quale anzi, ci riporta ancora a quella dialettica tensione tra particolare e universale: «più che il diario, a cui troppi s’appigliarono, all’origine della disposizione poetica ungarettiana sta l’unanimità; la quale, per una parte, si ricollega a un senso corale della terra, della patria, della socialità [...] per l’altra, a un’intensa comunione con la natura, in segno della quale il poeta si riconosce nelle cose efficacemente» (GIANFRANCO CONTINI, *Su Giuseppe Ungaretti. I. Ungaretti, o dell’Allegria*, [1932], in CONTINI 1974, pp. 43-53, pp. 48-49). Similmente, Zanzotto ha parlato di «desiderio di essere all’interno di una coralità» (ZANZOTTO 1981, p. 740).

⁵² Con personaggio – autore ci riferiamo alla figura colta in quella «dialettica» narrativa, per cui il personaggio trae la propria singolarità dall’unità della sua vita considerata come la totalità temporale che lo distingue da ogni altro (cfr. RICOEUR 1993), prospettiva che mi sembra feconda per leggere il progetto della *Vita d’un uomo*.

⁵³ Una variante interessante è il lavoro di Rosario Gennaro, il quale propone una sorta di ‘terza via’ tra approccio biografico e analisi puramente interna al testo, concentrandosi sul rapporto tra arte e vita intendendo quest’ultima come «l’inserzione dell’autore all’interno della società letteraria» (GENNARO 2004, p.18).

⁵⁴ *Italia*, vv. 4-6. Innumerevoli i contributi dedicati alla peculiarità della formazione letteraria di Ungaretti, ai quali faremo riferimento nel nostro percorso; per il momento vorrei qui richiamare l’affermazione di Fausto Curi: «la cultura dell’esordiente italo-franco-egiziano non è soltanto complessa: è composita, peggio, è eterogenea, peggio ancora, è costituita di elementi in contrasto l’uno con l’altro» (CURI 2000, p. 190).

⁵⁵ PETRUCCIANI 1985, p. 124.

⁵⁶ SANGUINETI 1969, p. 836.

⁵⁷ BLANCHOT 1969, p. 91.

«ridimensionamento del ruolo del soggetto»:⁵⁸ come ha giustamente osservato Rosario Gennaro, non solo il posizionamento della biografia del poeta soltanto a conclusione del percorso critico di Ossola ha una natura quasi «provocatoria», ma il fatto che «la più estesa, organica e performante analisi della poesia ungarettiana» sia anche «quella che più recisamente nega uno dei più profondi convincimenti dell'autore: vita uguale poesia», lungi da essere semplice «ironia della sorte»,⁵⁹ rivela quanto l'oggetto *Vita d'un uomo* sia decisamente più complesso e denso di quanto si possa sintetizzare in una semplice accettazione o meno della questione biografica.⁶⁰

Rifiutando una risposta dicotomica alla questione, ciò su cui vorrei insistere è piuttosto la costruzione dialettica di questa identità, vale a dire da un lato il suo strutturarsi in *percorso*,⁶¹ dall'altro il permanere di contraddizioni e spinte apparentemente non sintetizzabili:⁶² un dato che però, va ribadito, è costitutivo, direi congenito all'esperienza poetica ungarettiana, se è vero che, come scrive Cortellessa, «Ungaretti mostra un'insanabile ambivalenza nei confronti dei concetti cardine della sua poesia».⁶³ Problematizzare la natura del Soggetto lirico non vuol dire inoltre negare la centralità della prospettiva dell'Io, che resta non solo la premessa all'analisi stilistica e retorica dei testi, ma in ultima analisi il fine del presente percorso, percorso che infatti non si allontana dalla convinzione, espressa già da Barbèri Squarotti, della «posizione onniesplicativa del soggetto “uomo”» in questa poesia, «centro tolemaico [...] intorno a cui gravita, circolarmente muovendo, ogni esteriore parvenza».⁶⁴

Congiuntamente al problema dell'armonia, il discorso sulla multiforme identità, o identità *mancata*, è il nodo principale attorno cui ruotano le proposizioni critiche sul poeta. Se per quanto concerne l'armonia è *I fiumi* il testo chiave, per l'identità l'archetipo testuale è certamente *Girovago*, lirica che si può considerare quasi il 'manifesto' della condizione di apolide.⁶⁵ Apparentemente le due questioni non vertono sullo stesso piano: l'armonia riguarderebbe una dimensione per così dire esistenziale della poesia, un desiderio di *partecipare* che coinvolge l'Io come uomo, mentre l'identità insisterebbe piuttosto su di un piano prettamente biografico che però interagisce potentemente con il gesto della scrittura. Meno esplorata mi sembra un'altra strada: proiettare il percorso dialettico, contraddittorio, metamorfico dell'Io dentro il linguaggio poetico, e osservare, senza la pretesa risolvere, l'oscillazione identità-armonia sul piano del rapporto Io/scrittura, all'interno cioè di quel processo di destituzione, morte e rinascita dell'Io poetico nella costruzione dell'opera, cercando in quest'ultima, cioè nella stessa scrittura, il 'luogo' dell'armonia.⁶⁶ In questa prospettiva, entrambi i concetti di 'identità' e 'armonia' devono essere rivisti.

Così come ricevuti, infatti, i due poli si rivelano contraddittori. L'armonia, come partecipazione senza attrito, avrebbe bisogno per realizzarsi della rinuncia al *principium individuationis*, alla caratterizzazione cioè del singolo in favore di una completa immissione in un insieme più grande;⁶⁷ insomma, l'Io nomade non può “accasarsi” «per la sua stessa istanza di totalità, di possesso o

⁵⁸ GENNARO 2004, p. 15.

⁵⁹ *Ivi*, p. 16.

⁶⁰ Ciò non vuole destituire di valore le ricerche che, come quella proposta da Antonio Bonchino, problematizzando i loro stessi presupposti di indagini e le finalità critiche, vogliono «soddisfare quel desiderio di maggiore informazione sull'uomo poeta» (BONCHINO 2005 p. 38).

⁶¹ Cfr. DE MICHELIS 2012.

⁶² Una prova ne è di fatto la ricca casistica riunita negli atti del Convegno lucchese su *Identità e metamorfosi* sopra citato (ATTI 2005).

⁶³ CORTELLESSA 2000, p. 48.

⁶⁴ BÀRBERI SQUAROTTI 1958, pp. 108-118.

⁶⁵ Ma l'intera sezione eponima dell'*Allegria* può essere interpretata come il momento in cui Ungaretti «focalizza l'essere nella condizione di “sradicato” di “senza-casa”, di colui che cerca ansiosamente una propria identità per reinserirsi nel ciclo vitale degli uomini e potersi così “riconoscere”» (MUSARRA 1992, p. 34).

⁶⁶ In questa tendenza rientra in ultima analisi la poetica individuata dalla critica a partire dalla terza stagione ungarettiana; si veda per esempio BARONCINI 2008, p. 157: «Nella forma è dunque racchiusa un'utopia di misura e armonia come tentativo estremo di dominare il caos».

⁶⁷ La lettura critica di Gennaro vede invece l'adesione alla vita come strumento capace di assumere «dilatazioni paniche», significando così «l'assorbimento, l'immedesimazione, la 'trasfusione' nell'universo», fin'anche «la capacità di una presa diretta sulla realtà» (GENNARO 2004, p. 8). Sul dramma della caduta nell'uno e nel determinato a fronte di un desiderio panico in senso dionisiaco, cfr. MAGRELLI 2002.

abbandono identificatorio all'universo». ⁶⁸ Ma d'altra parte la presa di parola del poeta si verifica sempre a partire da un'attrazione verso il reale che, anche nell'Ungaretti più metafisico o 'ermetico', resta fondamentale, in quanto reale che nasce o si apre in relazione a una precisa condizione esistenziale dell'io. ⁶⁹ Non si tratta qui – solo – di determinismo biografico, né di referenzialità univoca all'*hic et nunc*, in quanto il punto di costante incrinatura è nella scelta e nei modi di inscrivere queste oscillazioni nell'opera. ⁷⁰ In sintesi, è nell'assumere su di sé il peso di una parola poetica che Ungaretti volle, e cercò di raggiungere, la compresenza tra voce individuale e universale, in un percorso che se in tanti luoghi di commento e autoesegesi è spesso sembrato orpello programmatico, ciò è avvenuto in primo luogo per tentare un precipitato argomentativo di quell'incessante ricerca di 'misura' tra due orizzonti incommensurabili ma entrambi necessari, dove «l'universale *deve*, attraverso un *attivo sentimento storico, accordarsi alla voce singolare del poeta*». ⁷¹ Innanzitutto, dunque, un progetto di stile, di parola e immaginazione: non è questa una prospettiva innovativa, né tantomeno nascosta, poiché questa aspirazione è un processo che si avvale di differenti strategie, alcune delle quali visibilissime, come le correzioni tese all'assolutizzazione delle 'occasioni' poetiche con astrazione degli elementi più prettamente contestuali o il ritorno alle forme del verso tradizionale, a quella metrica che garantisce l'"accordo" della voce a un canto sovra storico. ⁷² Come ha scritto Folco Portinari, «il contenuto ideologico di Ungaretti si muove tra macroscopico e microscopico, tra queste due sensazioni e aspirazioni apparentemente contraddittorie» ⁷³: una poesia, dunque, che si costruisce su antitesi che non trovano una dialettica ricomposizione, e che però spesso costituiscono elementi cardini di rigide definizioni critiche: a partire dal massimo della personalizzazione, iscritta nelle date del «diario» di guerra come nella «guerriglia con l'assoluto» ⁷⁴ di cui è segnale l'insistente deissi e nell'ossessione

⁶⁸ CAMBON 1976, p. 4.

⁶⁹ È questo insomma il principale problema compositivo e dunque anche critico che nasce dall'aspirazione a costruire 'solo' una «bella biografia» (dalla nota introduttiva dell'autore in A31, poi riproposta in A36 e in NOTE69, p. 761). Come già abbiamo affermato, un discorso a parte merita certamente la scrittura di guerra, vale a dire i testi che sono composti tra il 1915 e il 1918. Sottolinea infatti Sinicropi come in essi vi sia un «legame esistenziale» con il cronotopo referenziale, che non si limita ad essere 'occasione' ma si fa «equivalente icastico della realtà, in quanto costituente il momento stesso (nunc in cui una materia esistenziale deittica (hic: [...]), e quindi la vita, si trasforma in sostanza poeticamente formata» (SINICROPI 2005, p. 423). D'altra parte, se non aggirabile è il rimando alla matrice referenziale della poesia ungarettiana quale si configura durante la guerra, mi sembra riduttivo definire un rapporto biunivoco tra la «realtà ridotta a brandelli» e la fisionomia di questa poesia (per cui «il frammentarismo figurativo» della poesia ungarettiana, con «la sintassi alogica e spezzata che lo struttura» e «la retorica conflittuale [...] che gli dà sostanza» non sarebbero altro che «l'immediata manifestazione espressiva» di questa realtà, *ivi*, p. 424). L'operazione di fotografare i testi nella loro forma più vicina alla guerra, cioè nell'edizioni del '16 del *Porto Sepolto* e del '19 dell'*Allegria*, e che porta ad alcuni risultati critici certamente notevoli, soggiace a una prospettiva critica positivista se non semplicistica nel voler considerare come «la guerra» partecipi alla formazione della poesia «foggiandola a sua immagine e somiglianza» (*ivi*, p. 424), dal punto di vista formale, fino ad affermare, per esempio, che «una temperie psicologica come quella indotta dalla guerra non poteva presentarsi ingabbiata nelle forme precostituite del verso tradizionale, che riflettevano invece una realtà integra e senza mutilazioni» (*ivi*, p. 437). In questa prospettiva, dunque, anche la versificazione è «la manifestazione più rilevante del necessario adeguamento iconico della forma alla sostanza figurativa rivelatrice delle macerie che la guerra aveva seminato intorno alla trincea che costituiva la realtà per il soldato poeta» (*ibidem*), trovando di fatto la forma «un verso che contenesse in se stesso i caratteri della situazione esistenziale che esso intendeva esprimere» (*ibidem*). Nella stessa ottica sono dunque interpretate, quando citate, le varianti, sostituzioni eseguite, secondo il critico, «a giuoco fermo, a freddo» (*ivi* p. 433 n.).

⁷⁰ Sull'ambiguità tra scelta e «esigenza dell'opera», cfr BLANCHOT 1967, p. 42 e sgg.

⁷¹ Dalla nota introduttiva dell'autore a A31, ora in NOTE69, p. 761.

⁷² D'obbligo è rimandare a un famoso passaggio ungarettiano: «Non cercavo il verso di Jacopone o quello di Dante, o quello del Petrarca, o quello di Guittone, o quello del Tasso, o quello del Cavalcanti, o quello del Leopardi: cercavo in loro il canto. Non era l'endecasillabo del tale, non il novenario, non il settenario del talaltro che cercavo: era l'endecasillabo, era il novenario, era il settenario, era il canto italiano, era il canto della lingua italiana che cercavo nella sua costanza attraverso il secoli, attraverso voci così numerose e così diverse di timbro e così gelose della propria novità e così singolari ciascuna nell'esprimere pensieri e sentimenti: era il battito del mio cuore che volevo sentire in armonia con il battito del cuore dei miei maggiori di una terra disperatamente amata» (UNGARETTI, *Ragioni d'una poesia* [1949], in V09, pp. 3-38, ma il passo risale a uno scritto dal titolo *Costanza del canto nella poesia italiana* pubblicato nell'articolo *Riflessioni sulla letteratura* sulla «Gazzetta del Popolo» nel 1935, leggibile sempre in SI74, pp. 274-276).

⁷³ PORTINARI 1975, p. 42.

⁷⁴ ORESTE MACRÍ, *Aspetti retorici ed esistenziali dell'Allegria di Ungaretti*, [1968], in MACRÍ 1988, pp. 277-291, p. 284.

pronominale, fino al massimo della rarefazione e sospensione nell'«oggettivismo mitico»⁷⁵ e mistico che innerva alcuni passaggi del *Sentimento*, l'opera di Ungaretti resiste a una definizione unitaria, ribadendo invece la problematicità della voce, di una voce che disegna un Io che non rinuncia alla propria identità né si richiude su sé stesso. Ancora una volta, dunque, il problema dell'identità, personale e sovra individuale, e dell'armonia, nel senso di possibilità di appartenenza non stridente a un mondo, di vivere la solitudine della voce poetica⁷⁶ parlando la poesia dell'uomo. La *Vita d'un uomo* è di fatto storia poetica e storia della parola umana, e il percorso dell'io nel mondo è compiuto sia da Ungaretti «poeta nomade», sia da un'esistenza che non si pone come esemplare, ma descrive l'arco esistenziale tra il dolore della divisione e della differenza e l'affermazione del senso, o meglio di una proposta di senso. Nel rapporto io/mondo, l'aspirazione ungarettiana comporta un'inevitabile prima scissione del soggetto, che diventa così una categoria centrale quanto indefinibile: l'io di Ungaretti infatti è costitutivamente teso tra la concretezza storica e l'esperienza biografica vissuta, dove l'*hic et nunc* risultano sempre definiti dai cronotopi come anche nell'ampio uso di elementi di contestualizzazione, e il bisogno di assumere una voce universale, e dunque esistenziale. Ma lo snodo che rende questa avventura esemplare, è, ripetiamo, l'atto di essere scritta, di vivere queste stesse contraddizioni nel linguaggio, di farsi, come scrive Ossola, «*ἡθῶς*, racconto, filtrato e coagulato nei *topoi* che la letteratura autorizza e significa».⁷⁷

L'obiettivo del nostro percorso è dunque quello di percorrere le avventure – se non la drammatizzazione - dell'io lirico ungarettiano, e cioè indagare la prospettiva che il Soggetto propone, nel linguaggio formalizzato della poesia, su di sé e sul mondo. Il problema non è dunque quello del rifiuto o dell'accettazione del nesso vita-poesia, dello scegliere cioè tra una prospettiva biografica più o meno calcata o un completo ridimensionamento dell'io. La questione è comprendere quale Io stiamo interrogando, e quali siano le strategie attraverso cui questo si comunica, o dalle quali è parlato. Abolire la problematica dell'io in Ungaretti, riprendendo posture di estremo strutturalismo, è in realtà negare uno degli elementi che rendono la voce di Ungaretti davvero moderna; ma se collocare la poesia di Ungaretti all'interno del percorso di costruzione dell'identità moderna significa in primo luogo problematizzare i modi in cui si costruisce l'identità, e successivamente 'scommettere' sulla possibilità euristica che il testo poetico propone, è necessario ripartire dal quadro bibliografico sul tema.

Più che di vere e proprie antitesi, il dibattito sulla posizione dell'io è così ampio da includere le sfumature più varie. È certo che, soprattutto per quanto concerne il primo libro, l'indiscusso primato del soggetto è stato ribadito facendo perno su alcune proposizioni dello stesso autore, di cui la più citata è la seguente: «Le poesie dell'*Allegria* sono tutte in prima persona: *io* parla»⁷⁸. Dalla prevalenza della persona grammaticale,⁷⁹ si è dedotta l'istanza di un «Io totale»: «⁸⁰ l'analisi dei testi allegreschi condotta da Bàrberi Squarotti è per esempio centrata sulla «funzione assorbente e centrale dell'io lirico»⁸¹ che determina una «riduzione del dato all'esperienza del soggetto».⁸² Intervenendo poi al convegno urbinato, il critico vede nelle poesie di guerra il compiersi del tentativo di «ricostruzione» ed «esaltazione dell'io»,⁸³ per recuperarne «pienamente la funzione centrale»⁸⁴ che sopravviverà «come riassunto e compendio delle cose e delle parole»⁸⁵ anche nell'esperienza successiva. Questa lettura deve però scontrarsi con alcuni testi che sembrano smentire questa 'abrasione' del *resto* in favore del soggetto

⁷⁵ BARENGHI 1999, p. 111.

⁷⁶ Sulla «solitudine essenziale» della scrittura, cfr. ancora BLANCHOT 1967, in particolare p. 5 e sgg.

⁷⁷ OSSOLA 1975, p. 57.

⁷⁸ NOTE69, p. 772.

⁷⁹ Ma sui problemi della voce dell'enunciazione cfr. RICCEUR 1993, p. 124 e sgg.

⁸⁰ BONCHINO 2005, p. 44.

⁸¹ BÀRBERI SQUAROTTI 1958, p. 109.

⁸² *Ivi*, p. 110.

⁸³ BÀRBERI SQUAROTTI 1981, p. 257. Il critico contrappone inoltre la soluzione ungarettiana alla «distruzione del *je*» proposta da Rimbaud e Apollinaire (*ibidem*).

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Ivi*, p. 260.

(«cancellando gli altri e le altre cose, rimane il poeta»⁸⁶: se Bàrberi Squarotti fa rientrare in questa esaltazione dell'io anche un testo come *Popolo* («ciò che salva Ungaretti [...] è la persistenza dell'io anche nel momento supremo della rinuncia a essere proprio "io" per essere gli altri nel modo più semplice e più agevole, che è, appunto, l'identificazione con il "popolo", con la massa, con la terra, con la patria. Il possessivo "mio" trama di sé questi testi»),⁸⁷ altre letture tendono invece a sottolineare la tendenza estatica e dissolutrice dell'*Allegria*, che sembra trovare conferma per esempio nell'«ebbrezza panica»⁸⁸ del finale de *La notte bella*,⁸⁹ dove la «pienezza di vita» si esprime «in un indefinito superamento dei limiti dell'io».⁹⁰ Ancora l'ambiguità tra identità e armonia: come scrive Folco Portinari, «cos'altro era il suo "sentirsi in armonia" in I fiumi, se non questa aspirazione a confondersi unanimemente nella natura?»⁹¹. Negli stessi versi finali de *La notte bella*, e cioè nell'«avvenuta coincidenza e dionisiaca fusione di oggetto e soggetto»⁹² Glauco Cambon vede un momento di un percorso composto di sistoli e diastoli dell'io, cercando, con questa proposta critica, di conciliare i momenti apparentemente contraddittori dell'*Allegria*:

è il libro dell'io [...] che si cerca e si pone come presenza nel mondo; e in tale processo alternamente emerge dal mondo-matrice [...] o vi si reimmerge [...]. Fra i due momenti alterni che segnano il morire e il rinascere dell'io [...] ne intercorre un terzo [...] cioè quello della coscienza impegnata a fondarsi nel reale, nella stabilità anche attraverso il flusso del tempo⁹³

Questa tendenza alla dispersione del sé in un Tutto che annulli le differenze non sembra però essere esclusiva del primo libro ungarettiano, se è vero che, come scrive Emerico Giachery, nelle prime liriche del *Sentimento del Tempo* «l'io, così perentorio e isolato nell'*Allegria*, sembra confondersi e smarrirsi nell'indistinzione di un sogno *panico*»⁹⁴. È di fatto ancora sulla differenza tra i due libri che il dibattito diventa più intricato, in quanto alla definizione dell'*Allegria* come 'libro dell'io' sembra inevitabile opporre una per il *Sentimento* in relazione a questo stesso problema stilistico-retorico, prim'ancora che tematico. D'altra parte, affermazioni che pongono al centro «quella simpatia, etimologicamente intesa, che è mezzo e fine di molta poesia di Ungaretti, il quale dichiara reiteratamente che solo quando si scopre finalmente in armonia con la natura, il fuori e l'altro da sé, la vita *tout court*, talvolta con modalità paniche e mistiche, spesso in modo quasi corporale, sempre istintivo, si ritrova pienamente se stesso»,⁹⁵ possono difficilmente conciliarsi, per esempio, con l'interpretazione 'barocca' del *Sentimento*, se per 'barocco' non ci limitiamo alla matrice stilistica ma ricerchiamo nella struttura linguistica la risposta ad un problema poetico esistenziale, e cioè all'«impossibilità del superamento del guasto tra uomo e natura»,⁹⁶ a quella distanza «incommensurabile [...] tra l'umano e il divino»⁹⁷ che è al centro dell'«orrore del Barocco»⁹⁸ interpretato dallo stesso Ungaretti come «scissione»⁹⁹ e vissuto come «angoscia della totalità infranta».¹⁰⁰ Ma l'alternativa a una lettura senza soluzioni di continuità sembra essere quella di rigide contrapposizioni, come emerge per esempio confrontando due brani critici, entrambi centrati sulla posizione dell'io: per Musarra, nell'opera di Ungaretti «non viene mai intaccata la predominanza assoluta dell'io, che pone costantemente se stesso al centro della "narrazione" rendendosi soggetto ed

⁸⁶ *Ivi*, p. 258.

⁸⁷ *Ivi*, p. 253.

⁸⁸ BARENGHI 1999, p. 91.

⁸⁹ «Ora sono ubriaco / d'universo», vv. 12-13.

⁹⁰ BARENGHI 1999, p. 97.

⁹¹ PORTINARI 1975, p. 42.

⁹² CAMBON 1976, pp. 34-35.

⁹³ *Ivi*, p. 68.

⁹⁴ GIACHERY-GIACHERY 2000, p. 87.

⁹⁵ DE MICHELIS 2012, pp. 30-31.

⁹⁶ FASO 1977, p. 14.

⁹⁷ PAGLIA 2009, p. 15.

⁹⁸ OSSOLA 1975, p. 305.

⁹⁹ GIACHERY-GIACHERY 2000, p. 148; ma si veda anche in NOTE69, p. 755: «viviamo nella contraddizione».

¹⁰⁰ BATTISTINI 2008, p. 17.

oggetto del testo»;¹⁰¹ per Giacomo Debenedetti, invece, nel *Sentimento del tempo*

il poeta come personaggio è estraniato. È estromesso, non già come strumento di registrazione, ma come interprete, come mediatore, come colui che sperimentando in sé quegli accadimenti, ne identifica i rapporti sentimentali e morali con l'uomo, che insomma ne indica il senso [...] quasi che non fosse il poeta a mostrarci le cose, ma queste si mostrassero da sole in uno strano, non facilmente valutabile animismo

un animismo che sottende come «l'appartenenza a tutti coincida con l'appartenenza a un anonimo nessuno con la scomparsa dell'io empirico, personale, biografico».¹⁰² La soluzione per uscire dall'*impasse* è limare queste proposizioni forti, mettendo in discussione la natura dei termini di riferimento (dunque non solo 'armonia', 'identità', ma anche 'soggetto' e 'oggetto') e poggiandoci sulle tensioni che emergono dal linguaggio. In questa prospettiva, sono certo più interessanti le posizioni che cercano di definire le linee di continuità tra i due libri piuttosto che le separazioni rigide. In un importante contributo lo stesso Musarra, pur non mutando l'importanza della centralità dell'io, propone un confronto tra i libri a partire da questo aspetto; per il critico infatti, dopo l'esperienza di esclusiva soggettività dell'*Allegria*,¹⁰³ anche le altre raccolte «non si liberano mai completamente della tirannia dell'io».¹⁰⁴

L'*Allegria* segna il trionfo della ricerca della propria identità e soggettività, mentre la silloge seguente, *Sentimento del Tempo*, registra una progressiva attenzione all'oggetto che rimane specchio dell'io, ma ora con una sua realtà esterna ad esso¹⁰⁵

Questa diversa relazione con l'oggetto ha fatto invece parlare a Quiriconi di un passaggio, almeno a partire da *Preghiera, explicit* del primo libro, dalla «più rigorosa centralità dell'io», a un «un orizzonte di attesa al cui centro sta il depotenziamento dell'io».¹⁰⁶ Questa linea interpretativa era stata già espressa dallo stesso Quiriconi al convegno urbinato: lì il critico aveva parlato dell'«insinuarsi all'interno di una concezione esasperatamente antropocentrica e titanica [...] di una sostanziale sfiducia nelle capacità risolutive dell'io»¹⁰⁷: proprio questa «crisi di credibilità» sarebbe al centro del tentativo del *Sentimento* «di passare da un discorso tutto giuocato in prima persona ad una prospettiva oggettivante che enuclei e chiarisca i grandi nodi della vicenda umana»,¹⁰⁸ tentativo però minato dal ritorno dell'identità dell'io, che «interviene di continuo a vanificare, sul punto del probabile raggiungimento, ogni istanza di liberazione delle pastoie della vicenda esistenziale e, in ultima analisi, della realtà nel suo complesso».109 La misurazione della distanza tra i due libri, o la verifica della loro continuità, trova dunque ora un cardine nei rapporti tra soggettività e oggettività, intesi questi non solo come focus 'semantico', ma piuttosto come categorie stilistiche. È per esempio la lettura di Luigi Paglia, il quale individua nel «passaggio dall'estrema soggettivazione dell'*Allegria* all'oggettivazione mitica delle istanze dell'io lirico nel *Sentimento*» una «rivoluzione 'copernicana'» che stravolge la «'tolemaica centralità (ed espansione) dell'io» del libro precedente.¹¹⁰ A compensare questa destituzione della struttura fondante dell'enunciazione è, secondo Paglia, quell'«energia radiante e dialogica» del secondo libro ungarettiano, riprendendo in questo senso la direzione proposta da Glauco Cambon, il quale parlava di una «relativa recessione della prima persona a favore di un'oggettività epica o di un drammatico dialogare»;¹¹¹ questa stessa

¹⁰¹ MUSARRA 1992, p. 10.

¹⁰² DEBENEDETTI 1988, p. 69.

¹⁰³ Cfr. MUSARRA 2005, p. 287.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 288.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 289.

¹⁰⁶ QUIRICONI 1993, pp. 145-146.

¹⁰⁷ QUIRICONI 1981, p. 1261.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ PAGLIA 2009, p. 10. Per il critico la «rivoluzione» ha conseguenze anche sul piano delle coordinate spazio-temporali: «al presente sospeso dell'*Allegria* si sostituisce la straordinaria ampiezza dell'arco temporale del *Sentimento*» (*ibidem*).

¹¹¹ CAMBON 1976, p. 78, corsivo mio.

plurivocità del *Sentimento* è stata però diversamente letta: per esempio Maria Laura Vanorio parla non solo di plurime scissioni dell'io, ma di tendenza a «mascherare il soggetto in altre figurazioni, ad allontanare la sfera più personale per riscoprire il tempo universale e poter riascoltare, per identificarsi in loro, “il canto dei maggiori”»¹¹²

Rispetto a queste letture contrastanti, le posizioni più interessanti sono infine rappresentate dalle letture di Mario Barenghi e Stefano Agosti, i quali s'impegnano in un tentativo di smuovere i confini rigidi: entrambi i critici infatti, anche se con qualche ambiguità, cercano di aggirare le dicotomie 'allegria-soggetto' vs 'sentimento-oggetto', proponendo altre continuità o diverse discontinuità, arrivando a rovesciare buona parte delle posizioni precedenti.

Lo studio di Agosti muove sempre dalla progressiva messa da parte dell'io: se emerge nella stessa «parola essenziale» dell'*Allegria* il fondarsi degli «accertamenti di esistenza del Soggetto», il critico sottolinea come nel primo libro si abbia sì la «scoperta [...] della soggettività», ma di una soggettività immobile, «non suscettibile di sviluppo», mentre «la drammatizzazione dell'interiorità del Soggetto si avrà solo con il *Sentimento del tempo*». Su questo rivelarsi della «soggettività più intensa» Agosti misura quelle che sono due facce del «“sentimento del tempo”, e del *Sentimento del Tempo*»: una «soggettiva», dove la figura del Soggetto «si fa sede di una parola agitata e tumultuosa», dialogica, ed è la faccia «più discontinua, meno compatta»; e una «oggettiva», che si manifesta per «l'abolizione della posizione centrale del Soggetto [...] cui è delegata la funzione di semplice aggancio della rappresentazione», per «riduzione della rappresentazione a *precipitati* [corsivo mio] di fatti naturali» e infine a quello «spiegamento [...] della verbalità» conseguenza dell'«eliminazione (o elusione) delle procedure di designazione dell'oggetto». Alla «nominabilità» che nell'*Allegria* costituiva «il centro (o il motore) dei processi di accertamento d'esistenza nonché di verifica del mondo» si sostituisce «un linguaggio disancorato sia dal Soggetto sia dall'oggetto».¹¹³ In questa linea s'inserisce in realtà anche il già citato contributo di Musarra, all'interno dell'importante convegno lucchese: è proprio inquadrando il «rapporto conflittuale tra identità e metamorfosi» come «inerente» alla poesia del nostro¹¹⁴ che il percorso del critico apre a prospettive più interessanti, in quanto, presa in questa dinamica, l'identità è «una conquista da realizzare»¹¹⁵ poiché, «pur nella sua costanza, manifesta sempre un senso di incompletezza e di precarietà; ha bisogno di essere costantemente riconsiderata, rinnovata, rivificata»¹¹⁶. Se certo permane una tendenza alla contrapposizione, il critico, più che sottolineare le possibili risoluzioni, insiste sulla tensione tra i poli, significativa di per sé:

Identità e metamorfosi sono sostanzialmente due entità oppostive, che tendono logicamente ad escludersi. In Ungaretti invece risultano interdipendente e generatrici di quella tensione (linguistica e concettuale) che caratterizza la sua poesia¹¹⁷

Proprio questa interdipendenza permette di giungere a una possibile altra interpretazione del rapporto ambiguo tra soggetto e oggetto, precedentemente letto con una tendenza più spiccata alla contrapposizione:¹¹⁸ «è in questa direzione che si orienta ogni atto di liricizzazione del reale: dalla percezione e precisazione dello stimolo esterno alla sua soggettivazione»,¹¹⁹ dove proprio il rapporto tra 'identità' e 'metamorfosi' costituisce «uno degli elementi sistemici primari dell'intera opera poetica di Ungaretti e si disponga all'interno dei costituenti discorsivi generativi della relazionalità oppositiva tra il

¹¹² VANORIO 2006, p. 398.

¹¹³ AGOSTI 2000, pp. 16-19.

¹¹⁴ MUSARRA 2005, p. 273.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 278.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 275.

¹¹⁸ Ci riferiamo ancora alla monografia del 1992, dove, mentre per l'*Allegria* si parla di «“soffocanti” contorni oggettivi condizionati dallo spazio e dal tempo» (MUSARRA 1992, p. 46) nel *Sentimento del Tempo* viene evidenziato l'abbandono di quel «naufragio» senza fine «che implicava la soggettivazione dell'oggetto, per cui ogni oggetto non era che un riflesso dell'individuale. [...] Se prima “l'eternità annullava l'attimo” e “l'oggetto s'alzava alle proporzioni d'una figura divina” (che poi essendo l'oggetto il riflesso dell'io era appunto quest'ultimo a disumanizzarsi), ora invece accetta la dicotomia io-oggetto e da questa quelle di vita-morte, finito-infinito, attimo-eterno» (MUSARRA 1992, pp. 101-102).

¹¹⁹ MUSARRA 2005, p. 288.

soggetto e l'oggetto».¹²⁰ Sebbene la dicotomia del pensiero dualistico permanga, mi sembra qui emergere un dato essenziale, e cioè la centralità dei «costituenti discorsivi generativi» che definiscono lo spazio tra Soggetto e oggetto.¹²¹

In questa prospettiva, non si tratta di ridurre le opposizioni a una sintesi, né di ritrovare un'adeguata scansione alle fasi della poesia accentuando i punti di svolta. È necessario ripartire da una nozione di testo come *luogo* dove il soggetto costruisce la propria identità e attraversa il suo rapporto con il mondo secondo una prospettiva mai data, ma che anzi vive di una tensione continua, che tocca sia la storia del singolo testo sia l'intera *durata* del gesto poetico. La poesia di Ungaretti è moderna perché ciò che è in gioco è l'avventura di un Soggetto decentrato che cerca di ancorare la propria prospettiva, di voltarsi e guardare il proprio angolo e *insieme* parlare il mondo, attraverso torsioni di *visione* che trovano voce nella ricerca retorica e stilistica come nel costante impegno variantistico, interpretabile dunque anche come un rinvio continuo, come il perpetuarsi di un incontro mancato.¹²²

È qui che nel nostro percorso si saldano oggetto e metodo, obiettivo di ricerca e strumenti d'analisi. Il dato più rilevante estraibile da questa prima panoramica sulla bibliografia è che una poesia così frequentemente descritta attraverso coppie antitetiche,¹²³ venga poi costantemente rapportata al tentativo di ricondurre il molteplice all'Uno, e cioè a un percorso di ricerca dell'armonia nel – o del – discordante. La nostra ipotesi di lettura è che a partire dagli stessi poli d'identità e armonia l'indagine sulle strategie figurali possa condurre a risultati più approfonditi, individuando come luogo di mediazione, nel senso di spazio dove i contrasti trovano una forma dicibile, la retorica della metafora analogica. In questa, infatti, il motore dell'operazione figurale è il pensiero analogico, vale a dire un pensiero che riconosce, crea, indaga o smentisce somiglianze, e quindi fonda, ricerca, destituisce le identità vivendo nella distanza tra le cose, e dunque anche, se non soprattutto, nella separazione tra le 'cose' e il Soggetto.

Quella di Ungaretti è di fatto una poesia che partecipa al paradosso della prima persona, ovvero a quella «strana ambiguità»¹²⁴ per cui 'io' designa ogni volta una persona differente, ma nonostante sia un «termine viaggiante»¹²⁵ è proprio questo 'io' l'ancoraggio ad «un'unica prospettiva sul mondo».¹²⁶ Se, come scrive Raimondi, «a contatto con un problema, l'espressione letteraria contiene sempre l'ipotesi o il desiderio di una soluzione»,¹²⁷ in questa dolorosa duplicità la retorica agisce costruendo forme e ricercando strade non risolutive, ma dicibili, ponti tesi tra quei poli apparentemente antitetici che già sono emersi in questo percorso. Di fronte ai confini rigidi, la voce di Ungaretti è al contempo unica e

¹²⁰ *Ivi*, pp. 296-295.

¹²¹ Prospettiva critica approfondita anche in direzione delle raccolte successive: «Essendo nel *Dolore* il soggetto e l'oggetto inseriti (come nell'*Allegria*) nel cerchio dell'esperienza personale, si registra [...] una equivalenza di valore delle due entità; nella *Terra Promessa* invece la 'metamorfosi' dell'io raggiunge il suo punto culminante. L'io si immerge (e si trasforma) nell'oggetto» (*Ivi* p. 297).

¹²² O, come scrive sempre Musarra, come diretta conseguenza della «costante, irrisolta tensione tra identità e metamorfosi» (MUSARRA 2005, p. 284). Per la relazione tra forma e visione, non si può non citare un notissimo passo dell'introduzione dell'autore all'edizione Preda: «Le sue poesie rappresentano dunque i suoi tormenti formali, ma vorrebbe si riconoscesse una buona volta che la forma lo tormenta solo perché la esige aderente alle variazioni del suo animo» (NOTE69, pp. 761-762). Proprio nell'ambiguità che sussiste intorno alla centralità o meno di questo soggetto, Charles Taylor ha individuato una delle peculiarità del modernismo, dove «si ha l'impressione di assistere, nello stesso tempo, a una svolta in direzione del soggettivismo e al rilancio di una tendenza antisoggettivista» (TAYLOR 1993, p. 557); problematizzare questo 'io' diviene uno snodo centrale per comprendere non solo l'esperienza poetica di autori modernisti, ma la ristrutturazione delle categorie interpretative e gnoseologiche di un'intera epoca: «Possiamo, anzi, renderci conto della possibilità che si faccia strada l'idea che l'abbandono della nozione tradizionale di io unitario rappresenti la condizione di un autentico recupero dell'esperienza vissuta» (*ivi*, p. 564). Scrive ancora Taylor: «La coscienza a più livelli propria della modernità, quindi, è frequentemente "decentrata": consapevole di vivere a un ritmo transpersonale che, a sua volta, non è ridicibile alla sfera personale, ma che, nonostante questo, resta interiore. È transpersonale solo in quanto è interiore. Le due caratteristiche sono inseparabili» (*ivi*, p. 585).

¹²³ Paradigma cui ha contribuito lo stesso Ungaretti, a partire dalla celebre prosa *Innocenza e memoria* (cfr. UNGARETTI, *Innocenza e memoria*, (I), [1926], in SI74, pp. 129-131; ID., *Innocenza e memoria*, (II), [1926], in SI74, pp. 132-134). Sugli opposti che scaturiscono dalla coppia innocenza-memoria e che innervano gli scritti teorici ungarettiani, cfr. DIACONO 1974.

¹²⁴ RICCEUR 1993, p. 128.

¹²⁵ *Ivi*, p. 129.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ RAIMONDI 2003, p. 1.

molteplice, e come tale conosce diversi *stili* di risposta alle sollecitazioni critiche:¹²⁸ si tratterà quindi di tracciare le istanze di questo ‘io’ in costruzione, di un «io in processo, spogliato di attributi stabili, denarrativizzato, esistenziale»,¹²⁹ insomma di quel – «sujet en procès» che Julia Kristeva ha ribadito conseguire l’«indécidable procès [...] entre le symbolique et le sémiotique» che struttura il linguaggio poetico.¹³⁰

Scegliere come oggetto d’indagine la metafora e la retorica dell’analogia vuol dire inserirsi in quella genealogia critica che vede nelle figure del linguaggio immagini euristiche, in quella tradizione un po’ platonica secondo Raimondi,¹³¹ «umanistica» secondo Ernesto Grassi, dove la metafora è «lo strumento necessario e appropriato per la realizzazione dell’atto esistenziale dell’“esserci” umano (*Dasein*)».¹³² Ma prima di scegliere i propri ‘maestri’, è necessaria una preliminare valutazione del materiale che si ha di fronte: la poetica di Ungaretti – ovvero lo *stile espressivo* e il suo *immaginario* – autorizza questa forma di indagine? Il *tipo* di figure con cui dobbiamo confrontarci può aiutarci a sciogliere le dicotomie per indagare invece le tensioni?

1. 1. 3 Ungaretti è «un poeta essenzialmente analogico» (?)

Attorno all’esperienza ungarettiana denso è il grado che le problematiche legate alla voce poetica rivelano al vaglio di un’analisi delle strategie retoriche operanti nei luoghi a più intenso tasso figurale, e la stessa letteratura critica dimostra un notevole disaccordo sull’interpretazione di *topoi* e *tropi*.¹³³ Se è questo insomma il luogo dove obiettivo e metodo della ricerca trovano il punto d’incontro, è anche quello di maggiore messa alla prova.

Per quanto riguarda il mondo figurale dal punto di vista formale, ‘tecnico’, l’importanza dell’analogia nella poesia di Ungaretti è un dato acquisito, sebbene abbia condotto a letture ermeneutiche anche opposte. Su di un piano puramente descrittivo, almeno due elementi spingono a concentrare l’attenzione su questi stilemi, che potremmo inquadrare – forzando un poco la definizione di Terracini – come «punti distinti» della poesia ungarettiana:¹³⁴ innanzitutto, la frequenza dei moduli analogici sia come forme esplicite di comparazione sia come strutture metaforiche complesse, frequenza che s’infitte nei luoghi testuali a più alto investimento di elaborazione stilistica, mostrando che questi, come figure di stile ma anche di pensiero, rispondono in modo variegato ma costante alle strategie poetiche dell’autore. Il secondo elemento che incoraggia l’indagine sono infatti le evidenti mutazioni, di funzioni e modalità costruttive, che queste figure subiscono nelle diverse fasi della poesia ungarettiana: questa variabilità è inoltre confermata dal grande numero di varianti, nelle stampe come nei testimoni autografi, che vanno a interessare proprio questi luoghi, facendo di essi un centro d’indagine fecondo per misurare gli spostamenti e le persistenze della poetica ungarettiana.

La critica letteraria di orientamento marcatamente stilistico è quella che più si è interessata a questi aspetti. Come sulla natura e il valore dell’identità ungarettiana, anche su un dato stilistico così centrale qual è la metafora e la sua funzione nei testi la bibliografia critica offre uno spettro di interpretazioni quanto mai distanti. D’altra parte, se la metafora ungarettiana è stata al centro di numerose analisi più o meno ravvicinate, pochi sono coloro che hanno cercato, al di là del dato, il nesso

¹²⁸ Come scrive Culler, «Quelle che normalmente vengono viste come ‘scuole’ di critica letteraria o ‘approcci’ teorici alla letteratura sono, dal punto di vista dell’ermeneutica, disposizioni a dare tipi particolari di risposte all’interrogativo di che cosa, in definitiva, ‘tratti’ un’opera» (JONATHAN CULLER, *Teoria della letteratura. Una breve introduzione*, [1997], Roma, Armando, 1999, pp. 81-82, cit. in MUZZIOLI 2004, p. 156).

¹²⁹ GUGLIEMI 1989, p. 25, in riferimento in particolare alla «frantumazione ritmica» di testi come *Natale*.

¹³⁰ KRISTEVA 1975, p. 18.

¹³¹ Cfr. BATTISTINI-RAIMONDI 1990, p. 18.

¹³² GRASSI 1992, p. 149.

¹³³ Situazione che la diffusa confusione sulla terminologia per designare i procedimenti figurali non migliora; tra i contributi che tentano una classificazione – con particolare attenzione alle figure d’analogia – ancora utile strumento di consultazione è GUTIA 1959, oltre a SPEZZANI 1966 e STRAZZERI 1981, p. 109 e sgg.

¹³⁴ Più che ‘forzare’, allarghiamo agli stilemi la definizione del linguista, il quale descrive i «punti distinti» come «parole ed immagini, care a un poeta perché in esse sente concentrata tutta una complessa sfera di idee e di sentimenti nell’ambito dei quali di preferenza si aggira la sua *capacità espressiva*» (TERRACINI 1966, p. 34, corsivo mio).

tra forma metaforica e la prospettiva ontologica in cui si iscrive il testo, o che il testo mirerebbe a costruire, indagando dunque il valore conoscitivo di determinate scelte retoriche. L'affermazione di Luciano Anceschi citata nel titolo del presente paragrafo¹³⁵ corredata dal punto interrogativo vorrebbe porre in evidenza quanto anche le proposizioni critiche più nette possano trovarsi sorprendentemente rovesciate.

La proposta di Carlo Ossola costituisce un punto di partenza ineludibile per orientarsi nelle possibili interpretazioni dello stile figurale ungarettiano. Il critico definisce la «situazione costante nella formazione della prima poesia ungarettiana» come una «scrittura che si fonda su nuclei mitici ed emblemi della cultura simbolista e romantica e che si comunica attraverso un lessico o soluzioni figurali della letteratura contemporanea».¹³⁶ Sintetizzata nella felice formula «*topoi* dell'Ottocento e tropi del Novecento»,¹³⁷ questa lettura indirizza a un'analisi sì ravvicinata al testo e agli stilemi, ma comunque diretta al posizionamento dell'esperienza ungarettiana in una più complessa rete di tangenze e influenze - sulle quali la monografia di Ossola rimane tutt'ora l'esposizione più approfondita.

In questa scommessa di lavoro si posiziona lo stesso contributo di Luciano Anceschi, che ha di mira l'inquadramento della linea-Ungaretti nella tradizione novecentesca, tradizione ricostruita sulla base di genealogie di stilemi, cioè di forme dell'espressione, appunto le «istituzioni». Com'è noto, Anceschi vede nell'*Allegria* l'istituirsi del simbolo come allusione analogica, sottolineando la «densità antidiscorsiva» di quest'ultima, veicolo della visione immediata, come anche la «situazione fondamentale di musica significante, di allusione ritmica»¹³⁸ che circoscrive l'emergere dell'oggetto. Anceschi supporta la propria lettura con un brano di una nota prosa ungarettiana, che qui riportiamo in quanto bene esemplifica quella sincretia tra componente logica - nella quale si iscrive solitamente il procedimento analogico - e allusività simbolica, all'insegna delle quali il critico interpreta la tecnica del poeta:

Stando dietro al fugace, la poesia avrebbe dovuto diventare analitica; ed è sempre stata, ed è per natura sua un'espressione sintetica. Il poeta ha dunque cercato di superare questa difficoltà, intensificando la portata di un dato elementare, scelto tra quelli che meglio potevano concentrare un complesso di mutamenti. Nella prima metà dell'Ottocento, spesso quest'intensificazione è stata ottenuta con l'enfasi. Poi le cose si sono svolte così: nell'ordine della fantasia, spezzati al demone dell'analogia i ceppi, s'è cercato di scegliere quell'analogia che fosse il più possibile *illuminazione favolosa*; nell'ordine della psicologia, s'è dato soffio a quella sfumatura propensa a parere *fantasma* o *mito*; nell'ordine visivo, s'è cercato di scoprire la combinazione di oggetti che meglio evocasse una *divinazione metafisica*.¹³⁹

La ricostruzione ungarettiana, votata alla ricerca di genealogie ma anche inevitabilmente autoreferenziale, non risolve affatto la questione; il nodo problematico principale dell'analisi stilistico-retorica della poesia ungarettiana è stato ben riassunto da Pier Vincenzo Mengaldo nella sua recensione al volume di Ioan Gutia, e concerne il modo di interpretare la figuralità, ovvero il divario tra un'interpretazione impressionista-simbolica (e paulvaleriana) e una espressionista¹⁴⁰ in particolare per quanto concerne le forme dell'analogia,¹⁴¹ se è in queste che è da riscontrare una delle principali discriminanti stilistiche tra l'*Allegria* e il *Sentimento*.¹⁴² È di fatto possibile collocare all'interno di questi

¹³⁵ ANCESCHI 1968, p. 159.

¹³⁶ OSSOLA 1975, p. 76

¹³⁷ *Ibidem*. Per esempio, per *Il Porto Sepolto* tra i *topoi* sono ricordati *Il Palombaro* di Govoni e l'idea dell'origine sepolta sotto gli oceani di Maurice de Guérin (cfr. *ibidem*). Inoltre la formula risponde in un certo senso alla domanda posta dallo stesso Ungaretti in una prosa del 1923: «l'agitation fiévreuse de notre époque exigeait-elle, come le soutenaient les futuristes, un bouleversement absolu des rhétoriques?» (UNGARETTI, *Considérations sur la littérature italienne moderne*, [1923], in SI74, pp. 55-59, p. 56).

¹³⁸ ANCESCHI 1968, p. 160.

¹³⁹ UNGARETTI, *Intervista con G. B. Angioletti*, cit., pp. 191-192.

¹⁴⁰ Cfr. MENGALDO 1960, p. 365.

¹⁴¹ Simile discorso può essere in realtà portato avanti sulla componente metrica: per esempio Petrucciani riconosce soprattutto nel verso l'«aspetto impressionistico dell'*Allegria*», rispetto al «discorso pieno» del *Sentimento del Tempo* (PETRUCCIANI 1955, p. 215).

¹⁴² Come per esempio afferma anche Giuliana Petrucci: «l'uso della comparativa esplicita costituisce, com'è noto, se pur non in assoluto, una discriminante stilistica tra la raccolta dell'*Allegria* e quella del *Sentimento del Tempo* dove prevale, per lo stesso tipo di operazione, il modulo analogico» (PETRUCCI 1977, p. 12).

due insieme i principali contributi critici interessati agli aspetti retorico-stilistici.

Si situa all'interno della linea del post-simbolismo, ponendo come figura chiave l'esperienza mallarmeana, la monografia di Carlo Ossola: qui il "come" è situato tra gli «agenti indeterminanti», in quanto «non definisce mai la realtà in sé, ma allusivamente nel paragone, chiamando altro a rappresentare, per analogia, il concetto in questione».¹⁴³ Similmente, la metafora ha una funzione smaterializzatrice: essa è volta a «destoricizzare (semanticamente ma anche fenomenologicamente) i dati e le componenti di essa, in modo da ottenere un prodotto figurale assoluto».¹⁴⁴ La tendenza all'assolutizzazione è ricondotta alla ricerca – nel lessico e in generale nella poesia – di una «primitiva 'verginità'»,¹⁴⁵ ricerca che rimanendo costante nel percorso ungarettiano, è diversamente modulata,¹⁴⁶ e trova nella smaterializzazione dei «riferimenti concreti [...] isolati a preziosità figurali»,¹⁴⁷ insomma, nel «lenimento metaforico»¹⁴⁸ il punto di approdo, è cioè la «perfetta staticità di un mondo sempre nominato», dove «vanificata la concatenazione storica e logica, ogni frammento diventa simbolo dell'universo, se universale è il suo nome»;¹⁴⁹ questa universalizzazione è raggiunta nella «negazione del particolare»¹⁵⁰ con il vocabolo vago, rarefatto, nell'«estrema astrazione della metafora, che è appunto lo "spazio infinito dell'assenza", colmato nella "traslazione" del nome».¹⁵¹

Il legame tra l'allusione metaforica e la ricerca d'«innocenza» è di fatto il *trait d'union* di questa linea interpretativa. Nell'importante contributo apparso sul monografico dedicato al poeta nel 1958 e improntato su di un'ottica prettamente stilistica, Giorgio Bàrberi Squarotti aveva anch'egli inquadrato l'analogia come strumento per raggiungere l'assoluto: secondo il critico, al «punto di partenza sensibile [...] l'accostamento analogico toglie ogni peso, ogni residuo»¹⁵² ma non in quanto segno «di un mondo senza centro e senza certezze» bensì come «splendido riscatto nella parole dalla fisicità all'assoluto, all'eterno».¹⁵³ Appartenente all'universo linguistico nato con Petrarca, lo stile ungarettiano

non patisce la violenza della realtà oggettiva come qualcosa di esterno e di urgente, e neppure l'ambiguità del simbolo oscuro e inquietante, non allude a qualcosa che sia al di fuori dell'umana possibilità di sperimentare e di intendere, ma costruisce una gerarchia dall'uomo a Dio non interrotta da crisi nell'ordine cosmologico: è organizzazione e regola, non inquietudine e disordine¹⁵⁴

Questa fiducia nella parola appare meno calcata in un contributo successivo, che anzi quasi rovescia la prospettiva salvifica per allinearsi piuttosto a quelle che saranno poi le posizioni di Ossola:

L'analogia ungarettiana è, appunto, la tenace ripetizione della predicabilità delle cose e dei sentimenti, unificati proprio dall'immediato, fulmineo, accostamento verbale, ma è anche la dichiarazione che non c'è altro oltre i due ordini di predicabili degli oggetti e del mondo interiore, nulla può essere inventato al di là, e tutta l'operazione poetica consiste nella disposizione rinnovata e fervidamente moltiplicata di ciò che è

¹⁴³ OSSOLA 1975, p. 119.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 242.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 243.

¹⁴⁶ I primi tentativi rispondono per il critico «a una retorica piuttosto schematica, quale è quella predicata dai Futuristi, a base di associazioni analogiche delle antitesi; la forma grammaticale è quella più semplice dell'apposizione o accumulo asindetico» (*ibidem*).

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 246.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 247.

¹⁵¹ *Ibidem*. Nell'analisi di Ossola sono ampiamente citati gli studi di Genot, in particolare, per quanto riguarda l'uso della comparazione, l'«impulso retrogrado del senso» (*ivi*, p. 267). Nel contributo di Genot la discordanza tra semantica e sintassi costituisce la principale ipotesi di ricerca, ma interessante è osservare che il critico francese riconosce la prevalenza delle «identifications complètes» sulle analogie, identificazioni cioè che hanno anche «(mais non seulement)» la funzione di trasformare l'esperienza in oggetto dicibile («d'éclairer ces expériences et de les transformer en objet de communication.»), GENOT 1972, p. 43).

¹⁵² BÀRBERI SQUAROTTI 1958, p. 111.

¹⁵³ *Ivi*, p. 112.

¹⁵⁴ *Ivi*, pp. 117-118.

da sempre dato¹⁵⁵

Giudizio ricalibrato infine in un ultimo intervento all'inizio degli anni '80 che coniuga i due precedenti soffermandosi piuttosto sull'intenso lavoro di correzione:

Certamente Ungaretti si accorge molto per tempo dei pericoli, insiti nel linguaggio metaforico, di compiacersi di sé e diventare puro gioco di abilità, che può prolungarsi all'infinito finendo a respingere ai margini e, anzi, a cancellare ogni messaggio e anche ogni significato che non sia la propria intrinseca legge di accostamenti e sostituzioni¹⁵⁶

Anche il lavoro di correzione è però interpretato come 'velamento' dell'intima autoreferenzialità del linguaggio poetico: esso infatti è teso a

cancellare e ad annullare le concessioni al fantasioso e al concatenamento delle immagini per pura abilità di connessione e di formazioni metaforiche, concentrando al massimo il discorso e finendo col celare il carattere metaforico di esso, cioè l'assenza, in fondo, di ogni messaggio e di ogni significato che non sia la figura retorica stessa dalle metafora, sublimata in analogia¹⁵⁷

La questione dunque continua a ruotare intorno all'effetto dell'analogia: nella linea innescata da Petrarca e Leopardi da un lato, e dalla tradizione simbolista dall'altro, è la poetica del 'vago' a trovarsi al centro di questi percorsi critici, come per esempio in Musarra, per il quale, sempre nell'*Allegria*, l'analogia «non circoscrive l'immagine, ma la rende ulteriormente densa, ricca d'impensate amplificazioni». ¹⁵⁸ Di fatto, il primo a opporsi a questa linea interpretativa è lo stesso Mengaldo, il quale sottolinea il rischio – visibile nella lettura di Ioan Gutia - che gli stilemi siano letti «piuttosto come preziose alchimie simbolistiche che nella loro autentica dimensione di deformante violenza visiva e linguistica, con la sua carica implicata di protesta e di rivolta». ¹⁵⁹ La lettura espressionista di Mengaldo si oppone all'attribuzione da parte di Gutia di una funzione «dissolvente»¹⁶⁰ alla comparativa esplicita, ribadendone invece la capacità di «“bloccare” e circoscrivere un nucleo sintattico e insieme di determinare il “coefficiente esistenziale” di una esperienza»,¹⁶¹ sottolineando inoltre la differenza tra questa analogia scoperta e la «giustapposizione analogica»: la prima è «correlativo formale di una poetica della scoperta del mondo a barlumi, a intuizioni frammentarie», mentre la seconda traduce la «ricerca di una più coerente concezione del mondo». ¹⁶²

Sensibile al rapporto tra forma dell'espressione e prospettiva euristica sul mondo, anche Folco Portinari ribadisce la funzione conoscitiva dell'analogia,¹⁶³ sottolineandone l'importanza determinante all'interno della poetica del vago perseguita da Ungaretti¹⁶⁴ ma differenziandone la funzione sia rispetto alla semplice comparazione, sia rispetto all'analogia simbolista di Baudelaire, collocando il Nostro piuttosto nella linea aperta dalle riflessioni di Leopardi sul linguaggio:¹⁶⁵

L'analogia è uno strumento di conoscenza e di acquisizione maggiore degli oggetti proprio perché ne dilata

¹⁵⁵ BÀRBERI SQUAROTTI 1972b, p. 171.

¹⁵⁶ BÀRBERI SQUAROTTI 1981, p. 250.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 251.

¹⁵⁸ MUSARRA 1992, p. 91.

¹⁵⁹ MENGALDO 1960, p. 365.

¹⁶⁰ GUTIA 1959, p. 73.

¹⁶¹ MENGALDO 1960, p. 366.

¹⁶² *Ibidem*. Sebbene non orientato nello specifico all'analisi degli stilemi, anche lo studio di Marcello Strazzeri riconduce la 'rivoluzione' del linguaggio poetico di Ungaretti piuttosto alla «comunanza tra la concezione ungarettiana della realtà e l'espressionismo tedesco» che alla visione ontologica simbolista (STRAZZERI 1981, p. 129).

¹⁶³ «Strumento espressivo [...] che ha maggiormente caratterizzato la poesia moderna e che Ungaretti ha assunto come l'unico adatto a ricostruire un linguaggio poetico ormai esausto ed esaurato» (PORTINARI 1975, p. 27).

¹⁶⁴ «Né l'indeterminatezza è data soltanto dalla plurivalenza di significati delle parole, ma sarà l'analogia a caricarle maggiormente e a farne entità astratte assunte, o assumibili, in un cielo di rarefazione assoluto» (*ivi*, p. 31).

¹⁶⁵ Portinari cita in particolare il seguente passo del poeta recanatese: «Le parole, come osserva il Beccaria (*Trattato dello stile*), non presentano la sola idea dell'oggetto significato, ma quando più quando meno, immagini accessorie» (*Zibaldone*, 109-110).

– sino all’invenzione dei più imprevedibili rapporti – i significati più intimi. E Ungaretti questo valore analogico cerca di recuperarlo sin dalla struttura elementare, dalla parola, prima ancora che dal contatto di parole; sfruttandone l’ambiguità, stabilendo rapporti all’interno stesso della parola¹⁶⁶

Il valore esistenziale della figura è al centro anche dell’attenta analisi di Spezzani: ripercorrendo anch’egli il cammino dell’‘istituzione’ e riconoscendone i precursori nei vociani,¹⁶⁷ il critico afferma come il passaggio dall’«intimismo crepuscolare» all’«interiorità autobiografica» trovi forma proprio nell’identificazione analogica allegresca.¹⁶⁸ In questa prospettiva Spezzani, confermando la posizione di Mengaldo e riprendendo la lezione di Mittner, afferma come la *visione* della realtà di Ungaretti sia certo più affine allo sguardo espressionista proprio per «l’“autonomia” dell’esistenza del mondo degli oggetti», che nella «materialità esasperata» ungarettiana acquista «una violenza espressiva “deformante”», piuttosto che all’ontologia simbolista.¹⁶⁹

L’insistenza sul valore esperienziale e sulla centralità dell’*hic* di queste letture riprende in realtà le prime reazioni critiche all’esperienza allegresca, come per esempio emerge dalla lettura di Betocchi:

la potenza dell’immagine, conclusa e nutrita di quanto verbalmente le occorre, evoca già di per se stessa uno stato cosmico angoscioso, stabilisce dunque oggetto e spazio e quasi il tempo definendo perfettamente il valore della cosa rappresentata in sé¹⁷⁰

Tenta di uscire dall’*impasse* dicotomica Mario Barenghi, trovandosi però comunque più vicino a letture espressioniste o situazioniste: il percorso del critico riprende e in parte contesta la proposta di Anceschi, assegnando all’*Allegria* il ruolo di ‘testa di serie’ anche per l’altra istituzione, vale a dire quella che dal «simbolo oggettivo» del Pascoli¹⁷¹ conduce agli emblemi di Montale. Barenghi insomma individua, all’insegna di una medesima ricerca dell’essenzialità della parola, due registri stilistici, il primo di stampo simbolista e teso alla «purificazione dal concreto e dal determinato spazio – temporale»¹⁷², di cui strumento principe è «la metafora, in tutte le sue forme»¹⁷³ e che sarà il percorso predominante nel *Sentimento*; il secondo, definito «immanentismo allegresco»,¹⁷⁴ volto a una «forte determinazione delle persone e degli oggetti nominati»,¹⁷⁵ la cui tensione conoscitiva comporta «un uso singolarmente intenso della similitudine»¹⁷⁶, oltre ai marcatori deittici. In questo secondo registro, la poetica dell’oggetto, operandosi attraverso «la ricerca dell’essenzialità della parola in una situazione concretamente presente e determinata»,¹⁷⁷ si farebbe strumento di risoluzione della «separazione fra soggettività e oggettività» che avverrebbe grazie a questo atto di «pura intuizione». ¹⁷⁸ Riprenderemo più avanti le proposte di Barenghi, in particolare il legame tra questa individuazione della realtà esterna e i procedimenti di riconoscimento e ricostruzione dell’identità; ciò che mi preme sottolineare è il tentativo del critico di ricondurre una forma dell’espressione alla poetica che segna l’esperienza dell’*Allegria*, interpretando la struttura della figura in base alle possibili modulazioni del rapporto tra soggetto e oggetto: infatti, il «fine supremo» della tecnica individuata, nella quale nessuno dei due poli verrebbe abolito, è quello dell’«identificazione dell’io stesso in un oggetto entro un quadro di universale armonia». ¹⁷⁹ A partire dall’intuizione di Anceschi, Barenghi tenta dunque di mappare, ancora una volta,

¹⁶⁶PORTINARI 1975, p. 28.

¹⁶⁷ Cfr. SPEZZANI 1966, p. 111. Così poi anche Mengaldo: «Nell’*Allegria* è ben maggiore la presenza dell’identificazione analogica, un po’ come già in Rebora e nei vociani.» (MENGALDO 1994, pp. 219).

¹⁶⁸ SPEZZANI 1966, p. 112.

¹⁶⁹ *Ivi*, pp. 99 e 102; cfr. MITTNER 1965, in particolare p. 31.

¹⁷⁰ CARLO BETOCCHI, *Letture di poeti: Ungaretti*, [1933], cit. in RAMAT 1969, p. 8

¹⁷¹ ANCESCHI 1968, p. 160.

¹⁷² BARENGHI 1999, p. 86.

¹⁷³ *Ivi*, p. 87.

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 86.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 87.

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 89.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

le zone a più o meno alta densità figurale dell'*Allegria*, attribuendo all'«allusività analogica» individuata dallo stesso Anceschi una tensione gnoseologica sul mondo e sull'Io che trova non nell'indeterminato, ma nell'oggetto il suo campo d'indagine. Sebbene rovesci l'assolutismo allegresco in determinismo, e viceversa, l'oggettività del *Sentimento* in «purificazione», riemerge anche in Barenghi la cerniera tra gruppi dicotomici quali Io/mondo, Soggetto e oggetto, tesi a caratterizzare e soprattutto distinguere i due libri ungarettiani. Di fatto, già Spezzani aveva riconosciuto nei legami analogici un «primo approccio per affrontare il problema dei rapporti fra le due stagioni dell'*Allegria* e del *Sentimento*»;¹⁸⁰ Barenghi però, sebbene ribadisca la problematicità del rapporto tra i poli messi in causa, mette l'accento più che sulla densità di questa zona di negoziazione per definizione mobile, sui tratti di discontinuità tra i due libri, individuando nel *Sentimento* il trionfo di quel «simbolismo», cioè di musicalità allusiva, di «estatica indefinitezza», di «sfumato»,¹⁸¹ che allontana la voce del Soggetto dall'immanenza.¹⁸²

All'insegna del rapporto con gli oggetti è anche la lettura di Stefano Agosti, il quale riconduce ancora il transito tra il primo e il secondo libro a un mutamento della tecnica di rappresentazione; in particolare nel *Sentimento*, «alla sensazione [...] irriferribile linguisticamente, si sostituisce il piano dell'impressione, o [...] dell'espressione dell'impressione».¹⁸³ Ma nel dibattito sulla figura rientra fortemente la qualifica di stilema 'egocentrico' dell'identificazione analogica, e dunque ancora di quell'opposizione tra Soggetto e oggetto centrale nello stesso studio di Agosti: nell'interpretazione del critico infatti, il principale strumento stilistico di questo linguaggio «disancorato sia dal Soggetto sia dall'oggetto» del *Sentimento* è quella «metafora a un seul terme»¹⁸⁴ intraducibile razionalmente, e ricondotta alla tendenza del secondo libro ungarettiano all'eliminazione delle «procedure di designazione dell'oggetto».¹⁸⁵

Non una netta distinzione, ma un incremento fino «alle estreme conseguenze», vede invece Luigi Paglia nel passaggio dall'*Allegria* al *Sentimento*, libro quest'ultimo dove la tecnica analogica giunge a stabilire «folgoranti nessi semantici e figurali al di là delle strutture razionali del linguaggio».¹⁸⁶

Garantisce una posizione più conciliante anche il concentrarsi, più che su singole istituzioni formali, sul rapporto con poetiche artistiche, approccio che guida per esempio l'interpretazione di Glauco Cambon, il quale attraversa le figure riscontrando vicinanza con il simbolismo, l'imaginismo, il futurismo e l'espressionismo.¹⁸⁷ Diretta a rapporti di più lunga durata è poi la lettura di Daniela Baroncini, la quale sottolinea il legame tra la tecnica analogica e il barocco 'mediato' dal futurismo, in particolare per il tema della meraviglia.¹⁸⁸ Assieme al futurismo, «nell'idea della sintesi ardita delle immagini, vertiginosamente concentrate a creare una parola analogica»¹⁸⁹ è infatti centrale proprio il barocco:

P'attitudine ungarettiana a creare immagini fortemente analogiche, già manifesta nella brevità fulminea

¹⁸⁰ SPEZZANI 1966, p. 114 n.

¹⁸¹ BARENGHI 1999, p. 86.

¹⁸² I contributi critici qui considerati propongono una ricostruzione retrospettiva, dove la poetica ungarettiana si fa esito di un 'percorso' di cui sono da riconoscere gli 'antenati'; altrettanto dibattuta è certamente la questione del posizionamento di Ungaretti in testa alle successive poetiche del nostro Novecento, non solo nelle due linee individuate da Barenghi, ma per esperienze più specifiche quali per esempio l'Ermetismo (ma già Adriano Seroni definiva l'uso dell'aggettivo 'ermetico' per la poesia di Ungaretti «un equivoco palese, una nozione anti-storica» SERONI 1971, p. 27); la letteratura critica attorno agli autori ermetici permette inoltre di confrontarsi con strumenti critici dettagliati e fini analisi ermeneutiche proprio riguardanti il valore delle metafore analogiche, data l'associazione quasi antonomastica tra Ermetismo e analogismo (per cui cfr. almeno PETRUCCIANI 1955, *passim*; RAMAT 1969, p. 22 e sgg.).

¹⁸³ AGOSTI 2000, p. 19.

¹⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 20.

¹⁸⁶ PAGLIA 2009, p. 8

¹⁸⁷ «Lo vediamo ripetutamente mettere a foto il discorso poetico sulla singola immagine o viluppo di immagini svincolate da ogni nesso esplicativo [...] comprimere nel suo giro fasci d'immagini violente ed eccentriche, di stampo futurista [...] o ancora scarnire l'immagine visiva sino a un limite di simbolica astrazione, sin quasi a naufragare nel silenzio mistico» (CAMBON 1976, p. 57).

¹⁸⁸ Cfr. BARONCINI 2008, p. 45 e sgg; per il legame tra poetica surrealista e barocco si veda GABELLONE 1977, in particolare pp. 26-27.

¹⁸⁹ BARONCINI 2008, p. 46.

dell'*allegria*, sembra davvero riproporre attraverso una sensibilità novecentesca l'esaltazione barocca dell'*"ingegno"* come capacità di avvicinare cose distanti, con un effetto di sorpresa e meraviglia che acquista un particolare valore gnoseologico, inteso come strumento per un'esplorazione più approfondita della complessità del reale¹⁹⁰

La simultaneità diventa quindi strumento d'indagine gnoseologica, che però apre alla domanda su quale sia l'ontologia verso cui questi stilemi si dirigono: una zona critica che, interrogandosi sui valori e i miti più profondi della ricerca ungarettiana, si oppone alle letture per così dire orizzontali che, in particolare in Ossola, si risolvono nell'autoreferenzialità del segno come unico approdo possibile. Rispetto a questa orizzontalità, troviamo dunque zone della bibliografia dove più marcata è la ricerca di un'ontologia alternativa a quella dei significanti post-simbolisti, come per esempio la lettura di Faso, il quale, ribadendo il legame con lo spirito secentesco, afferma che le metafore «rinviano, grazie anche alla loro matrice sostanzialmente barocca, alla necessità-impossibilità del superamento del guasto tra uomo e natura»;¹⁹¹ incontriamo poi la 'verticalità' degli studi di Emerico e Noemi Giachery,¹⁹² e infine letture 'ispirate' come quella di Marvardi, per il quale il rapporto tra le immagini deve essere logico «non tanto rispetto alle immagini, quanto alla tensione dialettica che le innalza dall'inferno, ossia dall'esistenza, con tutte le sue carenze, a Dio, come perfezione dell'assoluta pienezza ontologica di Chi ha detto: Io sono colui che è».¹⁹³

Questo primo inquadramento dello *status quaestionis* ci permette non solo di ribadire la complessità del tema e le possibili diramazioni ermeneutiche che da esso derivano, ma di transitare a una valutazione di secondo grado.

Come si evince da questa panoramica, la disseminazione interpretativa dipende sia dal tipo di approccio analitico alle figure (quali e con quali strumenti), sia dall'interpretazione del valore delle stesse, aspetto quest'ultimo che non può fare a meno di dialogare con sguardi più ampi, confrontandosi con altre esperienze estetiche, appartenenti a singoli autori o poetiche, fino a rintracciare costanti in genealogie cronologicamente più ampie. Lo studio retorico dunque, proprio poiché si propone di approdare a interpretazioni più flessibili, non può sottrarsi dallo scegliere con cura i propri strumenti critici, e dal considerare, seppure con la cautela e l'inevitabile grado di generalizzazione che questa sede impone, le premesse teoriche e metodologiche da cui prende avvio.¹⁹⁴

¹⁹⁰ *Ivi*, p. 150.

¹⁹¹ FASO 1977, p. 14.

¹⁹² Cfr. GIACHERY-GIACHERY 2000.

¹⁹³ MARVARDI 1981, p. 184.

¹⁹⁴ Come scrive Muzzioli, «l'attraversamento delle risorse della retorica classica e moderna» ci condurrà ad avvertire «il contatto cinetico insito nel linguaggio» di fronte al quale l'interprete non può rimanere inerte. «La ricezione» prosegue Muzzioli, consisterà di fatto «nell'acquisto di agilità mentale» (MUZZIOLI 2004, p. 87).

1. 2 Retorica e analogia

Studiare il pensiero analogico nella retorica vuol dire confrontarsi innanzitutto con i movimenti del simile e del dissimile e dunque affrontare il problema del ruolo della 'somialianza' nelle figure retoriche, un aspetto che, a causa dell'incertezza terminologica dei due poli, rimanda a un numero forse non precisabile di ulteriori questioni, al punto che Nelson Goodman afferma, nel suo studio sulle strutture della somialianza, che è *necessario* per il filosofo del linguaggio rinunciare alla nozione stessa di 'similarità'.¹ Innanzitutto, prendendo come oggetto il campo del *discorso*, per 'somialianza' possiamo intendere un tipo di correlazione che s'instaura in un enunciato tra due o più elementi: nel gioco del simile si è dunque di fronte a una relazione, presupposto questo tutt'altro che scontato e che è necessario approfondire in quanto determina la stessa interpretazione del concetto. Il luogo dell'analogia, in questa prospettiva, sussiste in un rapporto *tra*. Affermare che la 'somialianza' è *in un* rapporto, e non *un* rapporto, vuol dire fare riferimento a uno spazio che sussiste *tra* i protagonisti dell'enunciato, uno spazio di cui è possibile indagare i movimenti, e in cui la somialianza, dunque, è uno dei possibili motori. D'altra parte, presupporre uno *spazio* vuol dire anche constatare tra questi protagonisti una *distanza*, un certo modo di essere separati. Dunque, la retorica che si serve dell'analogia è costituita da quelle strategie linguistiche che operano in questo spazio che separa e unisce, ed è proprio questo spazio a permettere a queste di esistere. Il nostro studio avrà quindi come oggetto le strategie che questa retorica adotta, di volta in volta, per ridurre, aumentare o modificare questo spazio. A questo punto, la maggiore vaghezza a cui ci sembra di approdare è dovuta probabilmente all'uso di termini come 'protagonisti' o 'elementi' dell'enunciato: non bisogna eludere la questione, ma si tratta di avere gli strumenti per poter scegliere, con una certa consapevolezza, con quale termine sostituire questi imprecisi riferimenti. In poche parole: *tra cosa* la retorica analogica interviene, cosa è separato, e da cosa? Una domanda non semplice, in quanto chiama in causa il problema della referenza nel linguaggio, e in particolare, la possibilità di descrizione e/o ri-creazione del mondo nelle figure retoriche, arrivando così a interrogarsi sul rapporto tra poesia e verità. È prematuro addentrarci in questioni così spinose prima ancora di aver delimitato il nostro obiettivo, che in ultimo rimane l'analisi della retorica e del pensiero analogico così come risulta dispiegarsi in un momento di discreta ampiezza e che riteniamo particolarmente significativo dell'opera poetica di Giuseppe Ungaretti. È dunque necessario proseguire nel restringimento del nostro campo d'indagine: qual è lo spazio del linguaggio poetico in cui opera questa retorica? La risposta è banale solo se rimane ingenua: parlare di 'figure', 'similitudini' e 'metafore' vorrebbe dire continuare a muoversi più che nella vaghezza, in presupposti non espliciti. È necessario un passo indietro, e dalla retorica analogica cercare di rispondere alla seguente, complessa, domanda: *qual è il ruolo della somialianza nella retorica?*

1. 2. 1 La somialianza e/è la retorica

Senonchè chi vuol procedere sicuro deve soprattutto star sempre in guardia contro le somialianze

Platone, *Sofista*

Questa domanda può essere affrontata seguendo due diversi approcci. Secondo il primo, orientato verso lo spazio referenziale nominato nel linguaggio, la domanda riguarderebbe il modo in cui la somialianza *tra le cose* permette di costruire discorsi; il secondo, riconducibile piuttosto a uno sguardo intralinguistico, risponderebbe invece interrogandosi su come agisca la somialianza *tra le parole*. Considerate nei loro presupposti più estremi, si potrebbe affermare che queste due prospettive poggiano su una differente concezione del rapporto tra *le parole e le cose*, tra il linguaggio e il mondo. A tali divergenze, corrispondono differenti teorie della retorica, e dunque diverse teorie della metafora. È quindi evidente che il problema del rapporto tra metafora e mondo non può essere aggirato, e che

¹ Cfr. NELSON GOODMAN, *Seven strictures on similarity*, in GOODMAN 1972, pp. 437-446.

domandarsi che ruolo abbia la somiglianza nella retorica sia, se non un falso problema, una questione implicata in difficoltà di così più ampio respiro da risultare almeno secondaria. Torniamo ai due punti di vista che abbiamo un po' prematuramente contrapposto, e cerchiamo di astrarre da questi alcuni strumenti che possano essere utili alla nostra indagine. In che modo la somiglianza opera *nel linguaggio poetico*? Questa restrizione ci permette di intravedere un possibile punto di partenza, che si situa principalmente nel secondo 'sguardo': si tratta della definizione della funzione poetica individuata da Roman Jakobson, il quale, com'è noto, poggiandosi sulle teorie del segno di Ferdinand de Saussure, affida ai rapporti di similarità un ruolo centrale nella stessa definizione del linguaggio poetico. Affermare che «la funzione poetica proietta il principio di equivalenza dall'asse della selezione all'asse della combinazione»² - e cioè sulla contiguità - vuol dire consegnare la poesia alla *logica* della somiglianza. Se i limiti della definizione del linguista russo sono stati più volte messi in evidenza,³ il centro concettuale della teoria non sembra così facilmente aggirabile: nel linguaggio poetico ci muoviamo in uno spazio di rapporti che sono descrivibili anche, ma non solo, in termini di somiglianza e differenza. Com'è noto, il campo di indagine che meglio si è prestato a questa proposta è quello dei significanti, e sicuramente nella classificazione tropologica la somiglianza si trova alla base di un numero consistente delle figure 'di suono', quali per esempio l'omoteleuto e l'allitterazione, ma anche il polittoto, la paronomasia, fino a ricondurre a sé tutte le forme della ripetizione, all'insegna della struttura fondamentalmente anaforica del linguaggio poetico.⁴

Mentre la bibliografia critica su questi aspetti è pressoché sterminata, più difficoltoso è reperire saldi punti di partenza ponendoci all'interno dell'altro sguardo, quello 'referenziale', proiettandolo però sulla questione poetica.⁵ In che modo la somiglianza nel mondo, tra le cose, interessa e agisce nella retorica del testo poetico? Il fatto è che la somiglianza, sotto forma di metafora, paragone, similitudine, iperbole, o nei suoi correlativi, vale a dire gli ossimori e le antitesi,⁶ sembra far da sempre parte del

² ROMAN JAKOBSON, *Linguistica e poetica*, [1960] in JAKOBSON 1974, pp. 181-218, p. 192.

³ Soprattutto per quanto concerne le derive generalizzanti che l'apparente sistematizzazione jakobsoniana dei tropi sui due assi metonimico e metaforico, vale a dire sintagmatico e paradigmatico, ha comportato anche sul piano terminologico, da cui la necessità di una maggiore precisione descrittiva (cfr. SOUBLIN - TAMINE 1975), che però non ha scalzato il paradigma interpretativo del linguista: difatti, come scrive Bottioli, la dicotomia metafora/metonimia introdotta da Jakobson «appare oggi come una costruzione crivellata di colpi e tuttavia miracolosamente in bilico» (BOTTIOLI 1993, p. 20).

⁴ Non c'è spazio qui per affrontare il problema della classificazione tropologica, questione da cui già Ezio Melandri affermava che «è impossibile non ricevere un'impressione di sconforto» (MELANDRI 1968, p. 695), a causa dei diversi e quasi mai sovrapponibili sistemi di classificazione. Anche qui si tratta di individuare un'unità minima dell'analisi, e di decidere se classificare per struttura o funzione, secondo cioè un procedimento metodico-induttivo o sistematico-deduttivo. Per queste differenze, il parallelismo, vale a dire la rispondenza che posa sulla somiglianza, può essere sia alla base di un numero preciso di figure, sia trovarsi come principio costitutivo della struttura retorica del linguaggio poetico. Se nella classificazione lausberghiana i fenomeni di parallelismo sono collocati nelle «figure di corrispondenza dei membri», dove la *corrispondenza*, all'interno di una visione simile a quella di Jakobson, varrebbe come *equivalenza*, Bice Mortara Garavelli afferma che «sarebbe possibile (e molto utile) riordinare le figure del discorso secondo il principio della ricorrenza di forme, funzioni e posizioni» (MORTARA GARAVELLI 1997, p. 203). Così l'anafora avrebbe «il carattere di struttura-modello della ripetizione» (*ivi*, p. 203), trovandosi dunque come meta-metafora della strategia retorica del linguaggio poetico. In uno studio sul poema di Tasso richiamato dalla stessa Bice Mortara Garavelli, Anna Laura Lepschy scrive che l'anafora è «la figura che meglio sembra rappresentare l'organizzazione del testo poetico, il suo essere strutturato, il suo consistere di parallelismi (ai vari livelli; fonologico, lessicale, grammaticale, metrico), il costante e necessario "ritorno" di elementi equivalenti, [...] che ci ricorda l'accostamento freudiano fra la coazione a ripetere e la natura dell'arte, e il piacere derivante dal riconoscimento del noto nell'ignoto, insieme al carattere inquietante (*unheimlich*) per cui nel noto che ritorna c'è qualcosa dell'ignoto: l'elemento ripetuto è anche diverso, a volta addirittura antitetico...» (ANNA LAURA LEPSCHY, *Appunti su antitesi e anafora nella Gerusalemme Liberata*, in AA VV., *Umanesimo e Rinascimento a Firenze e a Venezia. Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, vol.2, Firenze, L. S. Olschki, 1983, pp. 797-808, p.802, cit. in MORTARA GARAVELLI 1997, p. 204).

⁵ Muzzioli preferisce utilizzare al posto del termine 'referente' quello di 'riferimento', «inteso come aggancio delle parole nei loro molteplici e complessi rapporti a qualcosa di esterno a loro, che le necessita e le agita, stringendosi come un "nodo" che non può essere perciò evitato, anche se le parole possono tentare di nascondere» (MUZZIOLI 2004, p. 155).

⁶ Nel definire 'correlazione' il rapporto tra due diverse classi di figure intendiamo qui quel particolare caso di opposizione, studiato da Aristotele, che determina «l'implicazione reciproca degli opposti per quanto concerne sia l'esistenza sia la definizione» (BOTTIOLI 1993, p. 242). Da un punto di vista strettamente terminologico, questa correlazione in realtà non sembra necessaria a individuare per esempio il rapporto tra ossimoro e similitudine; considerando all'origine delle figure uno *stile* di sguardo, la correlazione andrà infatti riferita piuttosto al movimento di pensiero che soggiace alla costruzione delle figure, vale a dire a quella riflessione che si costruisce sulla coappartenza di differenza e somiglianza, analogia e opposizione.

linguaggio retorico della poesia, così che la domanda sul 'come' non sembra potersi svincolare da un 'chi' differenziante. In altre parole, ci sono cambiamenti consistenti nella storia letteraria che riguardano il 'tasso di somiglianza' che agisce nelle figure retoriche? È possibile misurare differenze di poetica in base a questo criterio?⁷ La somiglianza delle 'cose' – che sia descritta dal poeta, o da esso immaginata, evocata, rifuggita – è un luogo eccezionalmente fecondo da cui si attingono figure retoriche. In questo senso, la somiglianza è uno dei principali spazi attraverso cui muovere il discorso poetico: su di essa, o in contrasto ad essa, si definiscono nella storia della retorica le principali figure, e tra queste, la figura 'regina': la metafora.⁸ Com'è noto, è riguardo la posizione della metafora nella Retorica⁹ che si agita un dibattito da sempre spinoso, e che ha spesso visto nella metafora quella metafigura capace di inglobare tutte le altre.¹⁰ Un rischio questo, o forse una soluzione che argina l'infinito proliferare di rami classificatori delle figure, che nasce non solo dall'ambiguità dei testi di riferimento, e cioè quelli aristotelici, ma anche dall'ambizione di individuare in una sorta di grande figura un «elemento unificante nel variegato terreno della retorica».¹¹ Inoltre, innegabile è come la tradizione di «equivoci» riguardanti la definizione della metafora si concentri proprio sulla «indeterminatezza» della nozione di somiglianza¹². Ai fini del nostro discorso, stabilire cosa si intende per 'metafora' è una necessità di coerenza e comprensibilità interna, che però non aspira certo a introdursi in un dibattito così complesso. Nella nostra indagine nei testi ungarettiani, useremo piuttosto il concetto di figura, indicando come 'metafora' il luogo in cui vedremo agire il pensiero analogico. Il centro del nostro discorso rimane infatti lo *stile* figurale del poeta: la metafora sarà dunque una figura di somiglianza se in essa troverà modo di attuarsi un pensiero *del simile*, vedendo dunque in essa una delle forme in cui l'analogia agisce. La vaghezza di questi tentativi di definizione può giustificarsi solo rimandando a un ulteriore problema, quello del rapporto tra metafora e similitudine, che crediamo ci permetterà, separando i rispettivi campi di attuazione, di definire meglio la singolarità delle figure. Il raffronto tra i due stilemi rischia di aggirare un passaggio determinante, conformandosi così, senza problematizzarla, all'idea che similitudine e metafora siano agite da uno stesso *tipo* di analogia, e siano dunque solo forme diverse. Dunque, la questione sarebbe quella di «situare la metafora in rapporto all'insieme dei processi fondati sulla similarità: da un lato simbolo e sinestesia, dall'altro la comparazione».¹³ Ma questa soluzione di

⁷ È necessario rimandare qui almeno a due importanti studi: le ricerche di Michel Foucault, il quale individua nella frattura tra fine del Cinquecento e inizio del Seicento, e nella mutazione del modello epistemologico, «il tempo in cui metafore, paragoni, allegorie definiscono lo spazio poetico del linguaggio» (FOUCAULT 1970, p. 66), e gli studi di Francesco Orlando sulla retorica barocca e sul 'represso figurale' nell'epoca preilluministica, dove «non ogni figurabilità possibile [...] fu in realtà contestata [...] bensì una figurabilità, una letteratura, a prevalente orientamento metaforico» (ORLANDO 1997, p. 109); cfr. anche LOTMAN 1980.

⁸ Sul tema si veda l'importante capitolo dello studio di Francesco Orlando «*Che la metafora può non essere la regina delle figure*», in ORLANDO 1997, pp. 65-127.

⁹ Con *Retorica* ci riferiamo alla «sistematica descrizione ed analisi» dei fenomeni di stile, che Paolo Valesio indica come *rettorica*, distinguendola dalla *retorica*, ovvero dai fenomeni di stile stessi. (VALESIO 1986, p. 16; sulle ambiguità e sulla necessità della distinzione cfr. *ivi*, p. 15 e sgg.).

¹⁰ È questo per esempio l'esito delle riflessioni di Jean Cohen (cfr. COHEN 1968), mentre per Albert Henry a occupare un posto privilegiato sono le «figure di contiguità», assimilabile ai procedimenti metonimici (cfr. HENRY 1975, pp. 26 e sgg.); nel Gruppo μ , infine, il ruolo di «operatore - base del lavoro retorico» (MUZZIOLI 20004, p. 52) è assegnato alla sinecdoche (cfr. GROUPE μ 1970, p. 91 e sgg.).

¹¹ BERTINETTO 1975, p. VI.

¹² BOTTIROLI 1993, p. 43. Bottirolì non manca di riportare la questione sul piano del problema della referenzialità del linguaggio. Per risolvere questa «indeterminatezza», un primo orientamento sarebbe quello di distinguere tra «rapporto» e «grado» di somiglianza, come suggerisce Black (cfr. BLACK 1983, p. 41 e sgg.). D'altra parte, la vaghezza del concetto non deve condurre ad «abbandonare le teorie della somiglianza nel cimitero dei modelli pseudoscientifici. Al contrario, sarebbe di estrema importanza ricostruire la storia e la metamorfosi di tale concetto: analizzare epoche o concezioni (la neoplatonica o la rinascimentale) in cui si è abusato della somiglianza; e inoltre epoche o concezioni che hanno mosso guerra alla somiglianza. O alla metafora» (BOTTIROLI 1993, p. 48). Se per il pensiero classico o barocco non mancano tentativi in questa direzione (basti pensare al già citato lavoro di Foucault), la modernità sembra sottrarsi, com'è forse sua intima caratteristica, a discorsi che aspirino ad un'ampia ricostruzione.

¹³ RICŒUR 1981, p. 244. Riprendendo l'analisi di Le Guern, Ricœur definisce così diversi «modi di analogia»: una «extra-linguistica e logica», presente nel simbolo, che sarebbe dunque un'immagine intellettualizzata, dove il ragionamento per analogia, pur restando implicito, è necessario per l'interpretazione; l'altra è l'«analogia infralinguistica e percettiva», caratteristica della sinestesia. L'analogia propria della metafora si troverebbe tra questi due modi (*ivi*, p. 245); ma, si chiede

confronto, apparentemente solo argomentativa, è generata da un presupposto non esplicito non perché nascosto, ma in quanto introiettato: porre uno di fronte all'altro due elementi, che nel nostro caso sono concetti o stilemi retorici, vuol dire proprio «mettere sotto gli occhi»¹⁴ e vedere quelle differenze che, rese tangibili e confrontabili dall'esistenza di un piano comune, cioè da riferimenti simili, permettono l'identificazione dell'uno e dell'altro oggetto. Questo movimento del pensiero, cardine dei processi di conoscenza, ci permette di individuare una delle direzioni ermeneutiche principali verso cui tende il nostro percorso, vale a dire la relazione tra discorso sulla somiglianza e l'identità. E così emerge nuovamente la questione centrale dello *spazio* di linguaggio abitato dalla somiglianza, ovvero quella differenza, sopra definita come distanza, che permette alla somiglianza di esistere. Questo rapporto *tra*, attorno al quale vedremo insistere anche il dibattito sulle funzioni della metafora e della similitudine, funzionerà nel nostro percorso come lente di ingrandimento, o filtro, per affrontare, anche se in maniera limitata agli obiettivi di questa nostra premessa, il problema di una teoria della metafora.

1. 2. 2 La metafora 'allargata', ovvero ciò che una similitudine non è.

La necessità di individuare le specificità della metafora e della similitudine attraverso un confronto tra i due procedimenti retorici deriva in prima istanza dal fatto che la stessa tradizione Retorica ha da sempre costruito le definizioni dell'una in rapporto all'altra. A questa consuetudine del discorso Retorico si può anche attribuire il già citato 'restringimento'¹⁵ delle figure, ricondotte tutte al di sotto della metafora¹⁶ che diventa «regina» non solo in termini qualitativi in quanto figura più comune, ma come procedimento che identifica lo spostamento tropologico *tout court* sulla base dell'etimologia aristotelica, e cioè come *epiphora*¹⁷. Accanto allo spostamento, un'altra definizione ruota attorno al problema del *simile*: dal momento che «il "luogo" che viene applicato per trovare questo tropo [la metafora] è il *locus a simili*»,¹⁸ entrambe le figure sono apparentate dalla possibilità di dare forma a una somiglianza, e su questo si misura la loro differenza; si è spesso affermato, rifacendosi ad alcuni passi aristotelici, la superiorità della metafora sulla similitudine,¹⁹ dovuta dalla densità della prima rispetto alla mancata identificazione in cui opera la seconda: la similitudine, non identificando i due termini, non permetterebbe che la mente ne interroghi la relazione, risultando dunque meno efficace euristicamente della metafora.²⁰ Ma sempre in questa prospettiva, si è ricondotta la metafora al movimento del paragone, e dunque, rovesciando il rapporto tra le figure, si è vista in tutte le metafore una similitudine.²¹ Il dibattito sui rapporti tra metafora e similitudine trova qui dunque il suo punto di origine: le diverse posizioni - che la metafora sia un paragone abbreviato; che invece la similitudine sia metafora spiegata; o, infine, che ci sia un'irriducibilità tra le due²² - non possono fare a meno di

sempre Ricœur, «la nozione di somiglianza è in grado di comprendere, senza distruggersi, proporzione, comparazione, individuazione del simile e del medesimo e iconicità?» (*ivi*, p. 255).

¹⁴ ARISTOTELE, *Retorica*, III, 10, 1410b 33.

¹⁵ Dato che la riduzione dei tropi al di sotto di un unico movimento figurale determina, inevitabilmente, la perdita della ricchezza e della complessità degli stessi (cfr. GENETTE, *La retorica ristretta*, cit.).

¹⁶ È questo l'esito delle riflessioni per esempio di Jean Cohen; in Henry ad occupare un posto privilegiato è la «figura di contiguità», assimilabile ai procedimenti metonimici. Nel Gruppo μ , invece, il ruolo portante è assegnato alla sineddoche.

¹⁷ «Trasferire a un oggetto il nome che è proprio di un altro» (ARISTOTELE, *Poetica* 21, 1457b).

¹⁸ DRS 2004 p. 237.

¹⁹ Cfr. *Retorica*, III, in particolare 4, 1407a; 10, 1410b; 11, 1412b-1413a.

²⁰ Cfr. *Retorica*, III, 4, 1406b.

²¹ Cfr. per esempio QUINTILIANO, *De Institutione oratoria*, VIII, 6, 9-11: «In totum autem metaphora brevior est similitudo».

²² Certamente la tesi dell'irriducibilità tra le due emerge nelle teorie più moderne, di cui possiamo qui dare una breve panoramica. Già Richards rigetta l'idea del paragone abbreviato, parlando invece di una *fusione metaforica* che è strumento della creazione poetica e filosofica (cfr. RICHARDS 1967). Ma è certamente Henry a ribadire con più forza questa irriducibilità: «la metafora tende a ridurre all'unità, essa crea l'illusione di ridurre all'unità. Al contrario quando c'è paragone, c'è confronto di due nozioni, confronto che sussiste e s'impone a tutti, tale e quale. Due concetti o due serie di concetti sono avvicinati e mantenuti separati l'uno dall'altro; l'identità di ciascuno resta distinta e integra; ed è per questo che il paragone non può essere, com'è il caso della metafora, un procedimento di nominazione» (HENRY 1975, p. 71); «La metafora non è un paragone ellittico, una variante combinatoria del paragone. Essa non ha nulla di *brevior*, nulla di

ricONSEGNARCI a uno stesso problema, vale a dire alla peculiarità del movimento dell'analogia – e cioè del pensiero sulla somiglianza – all'interno di queste due figure.

Distinguendo ancora una volta tra il movimento logico e struttura retorica, è possibile individuare diversi approcci che cercano di definire la similitudine in relazione alla metafora. Il primo elemento su cui solitamente si basano tali classificazioni è di tipo puramente formale, e concerne la presenza o meno di un connettore esplicito che articoli il rapporto tra gli elementi, quale ovviamente il 'come', ma anche le diverse modulazioni e gradazioni del tipo 'simile a', 'sembra', ecc.²³ Di fronte a queste strutture che esplicitano il paragone, la classificazione dei possibili valori figurali sembra più agile. In realtà, anche se queste forme sono facilmente confrontabili, resta il problema di quali elementi siano pertinenti alla classificazione stessa, e cioè, in poche parole, cosa nella struttura del paragone esplicito abbia un valore dirimente. In questa angolazione, il criterio semplicemente morfologico può avere una validità che è limitata a un singolo genere letterario, se non anche a una specifica 'poetica', o infine, al mondo espressivo di un singolo autore:²⁴ la costruzione di una griglia interpretativa di ampia utilità rischia

accorciato, se non nell'espressione: bisogna guardarsi dal confondere espressione implicita e densità semantica» (*ibidem*); «la metafora dice cose diverse dal paragone» (*ibidem*); «Vi sono, malgrado il carattere fondamentale analitico del paragone, delle comparazioni più o meno esplicite. Vi sono, malgrado il carattere fondamentale sintetico della metafora, delle metafore più o meno implicite. Ma nel paragone, non vi è sostituzione di una entità fittizia» (*ivi*, p. 73). Simile la posizione di Perelman, per cui ogni metafora è «un'analogia condensata», e dunque la comprensione delle figure di somiglianza passa attraverso la ricostruzione del ragionamento analogico (PERELMAN – OLBRECHTS-TYTECA 1966, p. 421). Henry richiama inoltre il pensiero di Breton, il quale aveva affermato che fra metafora e paragone non c'è che una «distinzione puramente formale»: «l'una e l'altro costituiscono il veicolo intercambiabile del pensiero analogico» ANDRÉ BRETON, *Clé des champs*, cit. in HENRY 1975, p. 63.

²³ Sulla questione un importante contributo è quello di Pier Marco Bertinetto; innanzitutto il linguista tenta una mappatura dei differenti valori che è possibile individuare nelle strutture introdotte dal 'come', distinguendo tra predicativo, non predicativo, attenuativo, quantitativo e correlativo (escludendo i 'falsi come' di valore enfatico o esclamativo). Dopo un'attenta analisi, il critico afferma che «un approccio puramente formale o sintattico non sembra affatto risolutivo per ciò che riguarda la discriminazione della similitudine e della metafora» (BERTINETTO 1979, p. 155). Dunque, prosegue Bertinetto, «l'opinione secondo cui esisterebbe una relazione obbligata tra queste due figure deriva in massima parte dall'incapacità di afferrare la differenza cognitiva che le separa in modo inconciliabile» (*ivi*, p. 150). D'altro avviso per esempio Stefano Agosti (cfr. in particolare «*Struttura della comparazione nelle Fleurs du Mal*», in AGOSTI 1982, pp. 13-42), il quale, assimilando la comparazione alla metafora nominale o sintagmatica, vale a dire alla metafora *in praesentia*, individua la differenza esclusivamente nella presenza del nesso comparativo (cfr. *ivi*, p. 17).

²⁴ Un tentativo in questa direzione è lo studio di Oriana Scarpata sulla *retorica del trobar* (SCARPATI 2008): a prescindere dall'utilità della classificazione qui proposta, la mappa delle strutture comparative stilata dall'autrice ha l'indubbio merito di mantenersi in stretta dipendenza dalla tipologia del materiale utilizzato, sottolineando, ancora una volta, l'impossibilità di dedurre sistemi classificatori universali, e piuttosto la necessità di costruire delle griglie che siano in stretta relazione con il testo, o la tipologia di testi analizzati. D'altra parte, è possibile vagliare la validità della classificazione proposta dall'autrice confrontandola con il materiale di cui ci occupiamo in questa sede. Delle quattro categorie in cui sono classificate le strutture comparative («Comparazioni in senso stretto, paragoni iperbolici, comparazioni del tipo "Aissi com selh", priamel abbreviate», *ivi*, p. 37), due sono strettamente legate alle istituzioni retoriche e stilistiche proprie della lirica occitanica: il paragone iperbolico e il *priamel*, strutture che possiamo sussumere nel registro retorico dell'iperbole. Le categorie che ci interessano sono certamente quella del paragone tassiematico, che «introduce mediante un tassem a il secondo membro, o, eventualmente, i due membri del paragone» (HENRY 1975, p. 75), e cioè le «comparazioni in senso stretto», il cui campo d'azione è suddiviso in altri quattro «microtipi» che hanno differente struttura formale. Per il paragone tassiematico, cioè la predicazione metaforica sul mondo in forma di similitudine esplicita, la Scarpata propone dunque una divisione basata sulla posizione del predicato verbale (1. A è come B; 2. A come B è; A è come B è; A meglio di x come B meglio di y), interessandosi in particolar modo dello spazio (nel senso di numero di versi) che le espansione di B occupano (Cfr. SCARPATI 2008 pp. 38-51). Il secondo gruppo che ci interessa è poi quello delle comparazioni 'sogettive', cioè riguardanti l'io lirico ('sono come quello che', cfr. *ivi*, pp. 56-59); in questi due macro insieme troviamo così quella differenza tra predicazione metaforica sul mondo e predicazione metaforica riflessiva che sarà alla base della distinzione del capitolo III. L'analisi conduce a rilievi statistici interessanti, che vanno poi incrociati con la seconda parte dello studio, dedicata all'«universo figurato», vale a dire all'analisi propriamente semantica – condotta anche qui individuando macrocategorie, e cioè la natura, i personaggi storici, biblici e letterari e infine i tipi umani, a loro volta suddivise in campi semantici precisi (cfr. *ivi*, p. 67 e sgg.). Come già affermato, tale suddivisione può resistere solo all'interno di sistemi poetici che condividono marche stilistiche codificate, nelle quali, ad esempio, lo spazio assunto dall'espansione dei referenti reali del secondo termine di paragone assume una validità stilistica. Per quanto riguarda le strutture comparative ungarettiane, invece, questo aspetto non sembra avere una validità ermeneutica: verrà dunque utilizzato, qualora sia necessario, come strumento di descrizione, ma non come elemento di interpretazione.

infatti di essere troppo rigida, impedendo così d'incrociare l'indagine formale con il piano semantico della figura, confronto questo necessario per poter interpretare i dati altrimenti puramente quantitativi. Oltre alla differenziazione tra l'oggetto investito dalla figura, ulteriori suddivisioni possono infine riguardare la relazione quantitativa, di spazio poetico, dato al comparante e al comparato, e i diversi gradi di connessione tra questi.²⁵

Più complesso il discorso di fronte alla metafora 'densa', nella quale difficile è avvalersi di elementi oggettivi, cioè misurabili quantitativamente, per riconoscere quelli che, sul piano prettamente logico, sono spesso stati individuati come 'paragoni abbreviati, ovvero figure nelle quali il 'come', attraverso diverse strategie che indicano altrettante diverse strade dell'analogia, è stato omissso, ma può essere inserito in una formulazione parafrastica dell'espressione; una posizione che, come abbiamo già detto, è possibile rovesciare affermando che «da ogni paragone si possa ricavare una metafora attraverso la semplice cancellazione del connettivo di uguaglianza e del *tertium comparationis*».²⁶

Ma questo paradigma di lettura, grazie al quale si individua nella sintesi poetica la causa della diversa complessità delle strutture del pensiero analogico, semplifica dei percorsi interpretativi che già Aristotele aveva declinato in una differente ipotesi: il filosofo, considerando il paragone come manifestazione della metafora,²⁷ rende possibile l'inversione della priorità dell'una sull'altra, e dunque l'idea che la metafora non sia una semplice sintesi espressiva di una similitudine, ma che anzi, sia la similitudine ad agire *dopo*, sviluppando un iniziale concetto metaforico. La similitudine, o paragone esplicito, sarebbe dunque la spiegazione di un'iniziale intuizione sul piano concettoso, resa fruibile attraverso la strutturazione comparativa. Ma anche tralasciando la priorità filogenetica della figura, la raccolta di strumenti classificatori rimane un punto di difficile soluzione.

Diversi sono stati i tentativi di definire una 'grammatica' della metafora, il più ambizioso dei quali rimane il lavoro *A Grammar of Metaphor* di Christine Brooke-Rose, orientato all'analisi dei modi grammaticali in cui la metafora si verifica e degli effetti di stile a questi connessi.²⁸ La distinzione che più potrebbe interessarci della Brooke-Rose è quella tra metafore nominali, tra le quali è inserita quella con la copula e il genitivo, e le verbali e aggettivali: queste ultime non 'sostituiscono' un'azione, ma provocano un 'cambiamento implicito' nel nome.²⁹ Partendo dallo studio della Brooke-Rose e dunque operando su criteri esclusivamente sintattici, Françoise Soublin e Joëlle Tamine propongono un'altra distinzione;³⁰ le due studiosse, attraverso un'indagine generativo-trasformativa e discutendo

²⁵ In uno studio sulla figuralità in Leopardi, Pier Vincenzo Mengaldo definisce per esempio come comparazione «sfumata» quei costrutti introdotti da connettori quali 'pareva', 'sembrava', e individua invece come paragone «concettuale» quei casi in cui si è in presenza di una tematizzazione discorsiva della somiglianza che accentua il «concettualismo» dell'identità tra comparante e comparato (cfr. MENGALDO 2005, pp.1 e 6). Particolarmente feconda mi sembra quest'ultima categoria: in questo caso, infatti, le possibili realizzazioni del connettivo hanno un valore ermeneutico, in quanto si fanno espliciti portatori del pensiero analogico che soggiace all'immagine: in altre parole, la voce del poeta – e il suo sguardo – afferma di assorbire nella sua percezione la somiglianza, e nello stesso modo accentua, enunciandola, la tematizzazione della stessa. 'Sembra', 'pare', rispetto alla forma 'è come', presentano non solo la possibilità del *non è affatto così*, ma l'affermazione che in quel luogo del testo il centro non è solo l'affermazione di una somiglianza, ma lo stesso procedimento di sforzo analogico quale avviene nel Soggetto. Sarebbe necessario approfondire ancora le implicazioni non solo stilistiche che interessano la distinzione tra similitudine e paragone; oltre a rimandare ancora a BERTINETTO 1979, trovo interessante la proposta di Muzzioli, il quale definisce il paragone un «procedimento più logico che retorico»: secondo il critico, il paragone «non appartiene propriamente alla retorica (laddove consista di un vero e proprio confronto di entità commensurabili [...] ma lo diventa – e si chiama, allora, anche similitudine – quando il confronto si fa puramente virtuale e illustra un aspetto, altrimenti poco evidente, dell'oggetto esaminato» (MUZZIOLI 2004, pp. 53-54).

²⁶ BERTINETTO 1979, p. 132. Sulle difficoltà nel definire senza ambiguità lo statuto della metafora *à un seul terme* cfr. MUZZIOLI 2004, p. 60. e sgg.

²⁷ Cfr. ARISTOTELE, *Retorica*, III, 4.

²⁸ Cfr. BROOKE-ROSE 1958. Per un esame approfondito del lavoro della Brooke-Rose cfr. BRIOSI 1985, p. 101 e sgg.

²⁹ In realtà, anche questa differenziazione deriva dall'impostazione rigidamente sostitutiva della Brooke-Rose. Per le contraddizioni del sistema interpretativo caratterizzante questo approccio, cfr. sempre BRIOSI 1985, in particolare p. 117 e sgg.; il critico, coerentemente con il suo orientamento fenomenologico, introduce l'idea di sostituzione e referenza *sospesa*, sospensione che permette di aprire lo spazio in cui si colloca il senso.

³⁰ Cfr. SOUBLIN - TAMINE 1975.

dettagliatamente i precedenti approcci teorici riguardanti le differenti tipologie, definiscono due tipi di metafore: le metafore verbali, dove il termine ‘proprio’ è assente, definibili dunque come paradigmatiche in quanto uno dei termini si dà *in absentia*, e le metafore nominali, dove il termine ‘proprio’ e quello ‘figurato’ sono entrambi presenti, e che dunque sono definibili come sintagmatiche, scardinando dunque la nota distinzione jakobsoniana.³¹ Possiamo infine citare il denso e importante studio di Albert Henry, dov’è possibile rinvenire un’attenta disamina delle metafore in base al numero dei termini in essa coinvolti.³² Queste classificazioni saranno utili nella nostra analisi, sebbene non sia l’aspetto sintattico a interessarci, ma il rapporto tra una precisa struttura retorica con il ‘significato’ della stessa, vale a dire con la ‘referenza’. La prospettiva fenomenologica di Sandro Briosi è in questo a noi più vicina: qui la schematizzazione della metafora è condotta valutando i rapporti tra i «significati (sememi o semi) codificati» e i «sensi intenzionali, extrasemiotici»;³³ ciò permette una differenziazione visiva degli schemi di ‘funzionamento’ di differenti tipologie metaforiche, giungendo ad individuare anche diversi generi «storici».³⁴ Le intuizioni di Briosi sono valide ma gli schemi sono poco agevoli: attingeremo dunque da questo contributo più per quanto concerne le interpretazioni e prospettive filologiche che per gli strumenti d’analisi. Mirante al problema del riferimento è anche la posizione di Bottirolì il quale, riprendendo le proposte di Nelson Goodman ne *The Languages of Art* (1968), sottolinea l’importanza del *modo* di far riferimento, individuandone almeno due tipi differenti: nel primo (es: «il quadro è triste», «cioè ‘x è p’») la metaforicità si concentra nel predicato, e l’espressione può essere definita un’«esemplificazione figurata» dove la somiglianza è in qualche modo «*nominata*»; nel secondo (es: « il campanile di Saint- Hilaire è un cuscino», dunque «x è y»), si tratta invece di «ridescrivere un oggetto attraverso un altro oggetto»: qui «la somiglianza resta da scoprire»³⁵ e si presenta come un «enigma».³⁶ Questi due *stili* sono ricondotti a due diverse posizioni:

il primo richiama alla mente un universo di tipo platonico, con rapporti verticali tra mondo degli oggetti e mondo delle proprietà; il secondo evoca dei rapporti orizzontali, dove gli oggetti si ridescrivono tramite proprietà comuni³⁷

In ogni caso, il rapporto tra espressione ‘chiusa’ e esplicita non può basarsi su una diversa gradazione di complessità, ma va indagato in base alla differente struttura in esse implicata. Come scrive Fausto Curi, metafora e similitudine «implicano due modi diversi di conoscenza e rappresentazione della realtà»: all’insegna dunque di una comune «idea relazionale» del mondo, esse ne costituiscono due «diverse modalità linguistiche» di espressione.³⁸ In questa prospettiva dunque la metafora – passibile a volte di una riduzione a movimento analogico – sceglie di presentare in cortocircuito, legando, attraverso strategie sintattico grammaticali, polarità³⁹ o contesti diversi, tra i quali agisce non per forza l’opposizione, ma piuttosto la *distinzione*. La similitudine invece mantiene il distacco, anzi lo enuncia: nell’analogia scoperta è proprio il movimento della somiglianza a operare ed essere tematico allo stesso tempo. Con ciò non si vuole affermare che nella similitudine non sia possibile avere una ‘sintesi’, o che in essa non ci sia un uguale elemento di violazione delle categorie razionali e rappresentative del pensiero e del linguaggio;⁴⁰ piuttosto, nella similitudine è possibile vedere una componente meta-

³¹ In conclusione dello stesso studio è ribadita però l’insufficienza dell’approccio puramente sintattico per individuare cosa differenzi l’uso proprio dall’uso figurato, in quanto «ce n’est pas par des caractéristiques formelles que la métaphore se distingue d’un emploi non figuré du langage» (*ivi*, p. 336).

³² Cfr. HENRY 1975, p. 104 e sgg.

³³ BRIOSI 1975, p.107.

³⁴ *Ivi*, p.123.

³⁵ BOTTIROLI 1993, p. 222.

³⁶ *Ivi*, p. 223.

³⁷ *Ivi*, p. 222.

³⁸ CURI 2005, pp. 230-231.

³⁹ Sui concetti di «*di*-polarità» e «*n*-polarità», cfr MELANDRI 1968, p. 491 e sgg.

⁴⁰ Cfr. BERTINETTO 1979; sui casi «estremi» del paragone si veda anche MUZZIOLI 2004, p. 56 e sgg. Il critico individua almeno quattro situazioni in cui la similitudine diventa tutt’altro che un semplice procedimento logico, e cioè la caduta del tramite; l’eccessivo sviluppo del comparante; il «rovesciamento della logica comparativa. Cioè quando, invece della somiglianza viene evidenziata la differenza e quindi la costitutiva *relatività* del paragone» (*ivi*, p. 59); infine, l’uso negativo del

analogica, cioè che riflette e mostra anche le modalità del proprio operare. La metafora adotterà dunque diverse strategie nella sua enunciazione dell'identità *nella* differenza, sfruttando l'assenza di mediazione intellettuale presente invece nella similitudine, e tendendo alla sorpresa analogica che permette ardue transizioni; la similitudine sarà invece il modo di un discorrere dell'io che presentandosi attraverso la marca comparativa del 'come', traccia ineludibile dello sguardo di un soggetto e della presenza di un pensiero analogico, modulerà diversamente le contrapposizioni, potendo agire sia sui poli della figura, sia sui diversi gradi di enunciazione del paragone.

Questa nostra prima distinzione che guarda anche al piano funzionale risulta molto approssimativa: torneremo più volte sulle diverse interpretazioni che queste due strutture hanno ricevuto dalla critica, in particolare dalla stilistica; osservare come questi stilemi siano declinati, ricoprino funzioni e rivelino sguardi sul mondo differenti è infatti uno dei principali obiettivi del nostro percorso attraverso *L'Allegria* e il *Sentimento del Tempo*.

In questo capitolo è trasversalmente apparsa la questione della dicotomia proprio/figurato, senza che però essa sia stata utilizzata per la definizione dei tropi. Sebbene non sia questa la sede per domandarsi se tutto il linguaggio sia o meno figurato, o la validità in sé del concetto di 'scarto', il problema non può essere del tutto aggirato. Di fatto, se si è concordi nel ripetere la nota massima per cui 'si fanno più figura nella pubblica piazza in un giorno di mercato che in tutte le tornate d'un anno di accademia', la domanda resta: c'è una differenza tra la retorica della poesia e quella del linguaggio ordinario? Se la risposta è affermativa, è ovvio che la differenziazione, la catalogazione, e infine, la valutazione dei tropi deve essere preceduta dalla teorizzazione di questa differenza, ed è per questo che è necessario preliminarmente domandarsi che cos'è una metafora, o meglio, qual è il suo spazio nel linguaggio e dunque nel linguaggio della poesia.

Stabilito seppure con inevitabili approssimazioni un linguaggio di riferimento, e concordate le definizioni dei termini chiave del nostro percorso, possiamo affrontare l'aspetto più problematico delle premesse metodologiche. La necessità di inserire una disamina apparentemente risolutiva, cioè in grado di raggiungere una prospettiva pacificata, sulle teorie della metafora nella sezione introduttiva del nostro percorso comporta una retrodatazione di un discorso fattibile solo a posteriori, cioè al termine della 'prova' dei testi. Una ricerca che s'interroghi sulla 'funzione' - ma si vorrebbe qui dare a questo termine un'accezione più ampia rispetto al suo utilizzo nella prospettiva critica strutturalista - delle figure della somiglianza è, di fatto, del tutto interna al circolo ermeneutico: il percorso critico, infatti, percorre un cammino che parte dalle premesse che sono piuttosto le basi comuni di quella che è la tradizione critica 'storica' sulla metafora, ma, nella stessa analisi dei suoi oggetti d'indagine, si trova continuamente a riconsiderarle e rimodularle. Non bisogna però perdere il centro del nostro interesse, che rimane l'opera poetica di Giuseppe Ungaretti: se dunque la nostra ricerca si porterà più o meno vicina a una teoria della metafora - che, anticipiamo, risulterà una ibridazione di diversi approcci teorici al problema - questa dovrà sempre rendere conto dell'attrazione derivata dall'oggetto della ricerca. Inoltre, ripercorrere anche brevemente il dibattito sulla metafora⁴¹ significa inevitabilmente fare emergere, attraverso le scelte e le prospettive, le preferenze metodologiche dello stesso sguardo critico. Non crediamo di poterci sottrarre a questo rischio: come per le definizioni e le classificazioni sopra individuate, indicheremo quelle tappe del pensiero sulla metafora che rispondono alle esigenze della nostra ricerca. Sarà dunque un breve tracciato attraverso quegli strumenti critici che, a nostro giudizio, sono imprescindibili.

Sebbene il nostro sguardo sia attratto dagli strumenti critici in funzione del testo, all'interno della riflessione specificatamente letteraria, si riflettono, come ovvio, le teorie e i dibattiti sull'intero universo linguistico.⁴² Per comodità di analisi sarebbe auspicabile affrontare singolarmente i principali nodi critici

paragone.

⁴¹ Si segnalano alcuni rimandi bibliografici tra quelli consultati: MELANDRI 1968, p. 517 e sgg.; BRIOSI 1985; CACCIARI 1991; MORTAVA GARAVELLI 1997; BOTTIROLI 1993, pp. 202-238; MUZZIOLI 2004, p. 47 e sgg.

⁴² È noto come la discussione sull'innata - o meno - metaforicità del linguaggio umano sia uno degli aspetti che

attorno cui ruota il dibattito, ma questi sono al centro di una maglia che vede i suoi fili intrecciarsi così fittamente che non è possibile costruire una griglia sintetica entro la quale incasellare le diverse posizioni teoriche in base a proposizioni forti. Anche qui dunque la nostra ricerca di strumenti rischia di portarci ad assumere la posa del malinconico di Dürer, con lo sguardo fisso agli oggetti della tecnica sparsi a terra; affronteremo dunque la bibliografia mettendo l'accento sulle questioni che più urgono alla nostra ricerca.

È possibile applicare diversi approcci di lettura anche nell'individuare correnti più o meno definite all'interno del dibattito teorico. Cristina Cacciari per esempio riprende da Max Blanck la scansione delle tre teorie classiche della metafora: l'anomalia, la comparazione e l'interazione.⁴³ Blanck di fatto distingue queste teorie in base alla funzione che viene attribuita alla metafora: per la teoria della sostituzione, la metafora sostituisce un'espressione letterale; per la teoria della comparazione, la figura si muove all'interno dell'analogia e della somiglianza; per la teoria dell'interazione infine, la metafora mette in relazione due idee di campi semantici differenti.

Da questa panoramica mi sembra si possano derivare tre principali questioni attorno cui ruotano le teorie: il problema del rapporto tra il linguaggio ordinario e quello artistico definisce la teoria dell'anomalia; il ruolo della somiglianza è al centro della teoria della comparazione – teoria che risente dell'impostazione aristotelica, dove, come abbiamo già visto, la somiglianza preesiste alla metafora; infine, la teoria dell'interazione apre al problema del riferimento o della referenza. Saranno dunque questi le tracce che useremo come guida in questa breve introduzione al problema.

Attorno alla coppia figurale/letterale e alle sue molteplici variazioni,⁴⁴ si possono misurare le prime differenze di approccio teorico interne alla teoria dello scarto. Il rapporto tra espressione figurale (o denotazione) e letterale (o connotazione) era già al centro del lavoro di Dumarsais (*Traité des Tropes* 1730), ma è Pierre Fontanier (*Les figures du discours*, 1827) a sceglierlo come criterio per la categorizzazione e distinzione degli insiemi macrofigurati. La teoria sostitutiva o dello scarto implica certamente una concezione paradigmatica del segno,⁴⁵ concezione che Paul Ricœur, inserendo in questa genealogia anche la teoria di Roman Jakobson, fa derivare dall'emarginazione della metafora nella *lexis* prodotta dalla sistematizzazione aristotelica, dove opponendo *allogrios* a *kurios*, si costruisce l'idea dello scarto rispetto all'uso più frequente,⁴⁶ limitando inoltre il raggio di azione della figura alla singola parola.

D'altra parte la teoria dello scarto apre a questioni determinanti, come il problema dell'usura della metafora e della cataresi – aspetto questo affrontato soprattutto in ambito filosofico – fino alle teorie del segno linguistico, in particolare per quanto concerne la precedenza del figurato sul metaforico e viceversa.

Per quanto riguarda la visione comparativa della metafora, questa vede alla base della sostituzione del senso letterale un'analogia; il problema della somiglianza riemerge quindi come discriminante tra teorie che s'interrogano sul suo ruolo nella figura sia dal punto di vista strutturale sia dal punto di vista funzionale. Abbiamo già affrontato molte delle questioni che concernono questo aspetto, legate in particolare alle definizioni degli stessi tropi: si può qui aggiungere che, a parte una diffusa e costante *lamentatio* sulla vaghezza dello stesso concetto di analogia, su cui tutti gli studi si trovano pressoché concordi, a smuovere l'attribuzione di un peso decisivo della somiglianza nei tropi ha sicuramente contribuito la teoria interazionista, in particolare con gli studi di Ivor Armsotrong

maggiormente ha attratto l'attenzione di critici, linguisti e filosofi, e sia stata a lungo al centro della *querelle* sulla metafora. Si veda, tra i molti citabili, questo passo di Shelley: «Il linguaggio è organicamente metaforico; vale a dire che esso sottolinea rapporti fra le cose non scorti in precedenza, e conferma questa nuova consapevolezza finché le parole che rappresentano quei rapporti non diventano, attraverso il tempo, segni di sezioni o classi di pensiero invece di essere rappresentazione di pensieri integrali: ed allora, se non nasceranno nuovi poeti per ricreare daccapo le associazioni che sono state frattanto scompagnate, il linguaggio morirà come strumento delle finalità più nobili dell'umano commercio», cit. in RICHARDS 1967, p. 87.

⁴³Cfr. CACCIARI 1991.

⁴⁴ Opposizione, quella tra 'proprio' e 'improprio', costante nella riflessione sui modi della significazione nel pensiero occidentale. (cfr. TOMMASO D'AQUINO: «Duplex est modus loquendi», *De veritate*, q.23, a.3).

⁴⁵ Cfr. BOTTIROLI 1993, p. 24.

⁴⁶ Cfr. *Poetica* 21, 1457b: «trasferire a un oggetto il nome che è proprio di un altro».

Richards.⁴⁷ Contro l'eccessiva importanza conferita all'analogia, dove l'errore consiste «nel trasformare il riconoscimento del ruolo della somiglianza nella metafora in una definizione di essa come asserzione di somiglianza»,⁴⁸ Richards sposta l'attenzione sul movimento di condensazione o fusione di concetti: al centro della figura sta l'interazione tra gli elementi, interazione che non solo si basa più sulle differenze che sulle somiglianze, e cioè sulla *distanza* tra *tenor* e *vehicle*, ma soprattutto permette organizzazioni concettuali inedite.⁴⁹

L'influenza di Richards è decisiva sugli studi di Max Black e sulla sua teoria dei modelli.⁵⁰ Innanzitutto Black critica la visione comparativa della metafora, affermando come sia piuttosto la metafora a creare la somiglianza;⁵¹ recuperando le idee di Richards, e allargando lo sguardo sulla frase e non più solo alla parola, Black sviluppa un'idea interattiva della metafora per cui in essa si creano connessioni tra due diversi sistemi concettuali e si genera una nuova organizzazione della realtà.⁵² Certamente, l'idea che la metafora produca conoscenza ancora ad Aristotele,⁵³ ma Black s'interroga su come questo avvenga: la risposta, secondo Black, è che la metafora produce conoscenza poiché muovendosi nell'ordine della logica del linguaggio, lo altera trasgredendo questa stessa logica.⁵⁴ È questo perturbamento secondo Black a produrre somiglianze, in quanto la trasgressione mira a una «sorpresa cognitiva» capace di «ridescrivere l'oggetto di partenza» e di costruire somiglianze che sfuggono «all'impostazione induttivistica».⁵⁵

Rispetto alle possibilità cognitive sono importanti gli studi di Lakoff e Johnson sulla metafora concettuale o esperenziale, dove la figura è vista come un meccanismo operante nel linguaggio capace di creare e manifestare il nostro modo di vedere la realtà;⁵⁶ questa visione è molto vicina al meccanismo di creazione definito da Albert Henry in corrispondenza del carattere sintetico della figura, nel senso di cortocircuito concettuale, dove «non si tratta dell'esplorazione del reale, ma della creazione di un certo reale».⁵⁷ Rientra ancora in gioco, dunque, la questione dello scarto e dell'anomalia, per essere nuovamente contrastata ma questa volta sul pianto della pertinenza:

non si ricorre alla metafora per ridurre la non-pertinenza; si ricorre alla metafora per creare, o almeno sfruttare, una non-pertinenza espressiva, che viene risolta dal contesto. La metafora viola la lingua, ma la parole fa luce su questa violazione dandole un senso o, per lo meno, una funzione⁵⁸

⁴⁷ Cfr. RICHARDS 1967; per una riconsiderazione delle posizioni di Richards si veda Briosi 1985, p. 45 e sgg.

⁴⁸ CACCIARI 1991, p. 10.

⁴⁹ L'idea di interazione è presente fortemente anche nella *Rhétorique générale* del Gruppo μ , come interazione semica di due termini attuata per mezzo di un terzo (cfr. GROUPE μ 1970, p. 91 e sgg.).

⁵⁰ Secondo la teoria dei modelli, la metafora è per il poetico quel che il modello è per il linguaggio scientifico, vale a dire uno strumento euristico che spezza un'interpretazione inadeguata (cfr. RICCEUR 1981, pp. 315-316).

⁵¹ Cfr. BLACK 1983, in particolare pp. 52-55.

⁵² «Ciò che si crea è un regno nuovo, che si origina tramite la riorganizzazione della struttura di un regno vecchio» CORTESE 2004, p. 56.

⁵³ «Noi apprendiamo soprattutto dalle metafore» (*Retorica* III, 10, 1410b). Come afferma Briosi, c'è certamente in Aristotele «l'intuizione del valore conoscitivo e innovativo, e non puramente estetico-decorativo, della metafora» (BRIOSI 1985, p.18); oltre alla possibilità di «mettere sotto gli occhi», il carattere «innovativo» ribadito da Aristotele è interpretato da Giuseppe Conte come rottura di uno schema di attese ideologico-retoriche, insomma come la sovversione della *doxa* (cfr. CONTE 1972, p. 97). Si veda anche ECO 1997, p. 165: «Aristotele ha sconfitto in partenza sia i teorici della metafora facile, sia i moralisti classici che ne temevano la natura cosmetica e menzognera, sia gli immoralisti barocchi che la volevano soltanto pienamente dilettevole, sia infine i semantici odierni che vedono l'ornato retorico, al massimo, come una struttura di superficie, incapace di intaccare le strutture profonde, siano esse sintattiche, semantiche o logiche». Teso a recuperare la dimensione logico-formale della metafora a fronte della insistenza sul carattere intuitivo e quasi 'magico' derivante da una visione mistico-platonica, il percorso condotto da Galvano Della Volpe tra tesi romantiche e chiose cinquecentesche ai testi aristotelici (cfr. DELLA VOLPE 1954). Per una breve panoramica storica sul problema, cfr. BATTISTINI 2006.

⁵⁴ Cfr. RICCEUR 1981 p. 28. Scrive inoltre Ricœur: «bisogna quindi riservare alla metafora la possibilità di non limitarsi a sospendere la realtà naturale, ma aprendo il senso attraverso l'immaginario, esso lo apre anche attraverso una dimensione di realtà che non coincide con ciò che il linguaggio ordinario intende col nome di realtà naturale» (*ivi*, p. 279).

⁵⁵ BOTTIROLI 1993 p. 213 e n.

⁵⁶ Cfr. LAKOFF-JOHNSON 1980.

⁵⁷ HENRY 1975, p. 66.

⁵⁸ *Ivi*, p. 93. La questione della pertinenza è centrale anche nello studio di Cohen: «Il y a une pertinence seconde et

Siamo qui dunque di fronte alla proposta di una funzione euristica e cognitiva della metafora, che arriva a interessare le metafore letterarie soprattutto se osservate rispetto alla dicotomia connotazione/denotazione. Come già abbiamo sottolineato, in *The Languages of Art*, «omaggio a un'intenzione militante»,⁵⁹ Goodman afferma che si può far riferimento in molti modi.⁶⁰ Partendo dall'idea della riassegnazione delle etichette di Goodman⁶¹ e dalla teoria dei modelli di Black, Paul Ricœur introduce l'idea della funzione euristica della metafora, definendo una ridefinizione che riguarda le essenze, il modo d'essere delle cose, e che aggiunge dunque 'qualcosa' alla conoscenza. Quella di Ricœur è una teoria discorsiva, predicativa e tensionale: recuperando l'idea d'interazione metaforica, Ricœur estende la teoria tensionale al rapporto referenziale che l'enunciato metaforico ha con la realtà. La metafora è innanzitutto un enunciato, cioè «una descrizione in miniatura del mondo attraverso la tensione semantica inedita che si stabilisce all'interno dell'enunciato stesso».⁶² L'effetto predicativo è dato dal fatto che «cose che sino a quel momento apparivano "distanti", all'improvviso appaiono "vicine"». ⁶³ Per quanto riguarda la 'tensione', Ricœur cerca di riunire la teoria sostitutiva e quella interazionale, concentrandosi sulla copula "è"; la metafora ha un carattere duplice, c'è una tensione tra i due sensi di cui vive la metafora,⁶⁴ e la tensione è, per Ricœur, «nell'essere, affermato metaforicamente».⁶⁵ Nella verità tensionale della metafora si dà cioè a pensare la dialettica tra l'esperienza di appartenenza e la distanziamento che apre lo spazio del pensiero speculativo.⁶⁶ Qui dunque la tensione che modifica la copula (*essere come*) ha una funzione esistenziale, in quanto è la verità stessa ad avere un carattere tensionale, come tensione tra *medesimo* e *altro*: è dalla dicotomia dell'essere e del non essere che nasce la verità metaforica, che consiste nel «riuscire a vedere il "n'est pas" all'interno dell'"est", cogliere cioè la differenza reale nella somiglianza figurata, senza trascurare né l'"una né l'altra"».⁶⁷ Con questa teoria torna il problema della referenza, ma dobbiamo domandarci cosa intendere con 'referenza'. Questa infatti non va intesa nel senso di 'significato', 'messaggio', all'insegna di quell'ansia di «aria fresca del senso referenziale» su cui ironizza De Man,⁶⁸ né tantomeno nel senso dell'esistenza concreta delle cose nominate dall'opera, come invece emerge anche dalle pagine della *Rhétorique générale*.⁶⁹ Nella prospettiva aperta da Ricœur, «le figure ritrovano una potenzialità cognitiva»⁷⁰ in quanto sono descrizioni o interpretazione del mondo.

Attorno a questi problemi ritengo si possano ricollegare tutte le più importanti acquisizioni teoriche sull'aspetto topologico dei testi letterari. Almeno nelle ultime tendenze emerge una costante: le teorie predicative e tensionali mi sembrano infatti rispondere tutte alla richiesta, se non all'esigenza, che il linguaggio non sia uno specchio inerte, ma abbia un'azione sulle *cose*, azione spesso definita 'ridefinizione; ciò implica che della figura si miri ad analizzare non più solo l'aspetto semiotico, ma

supérieure que les mots retrouvent sur le débris de la première» (COHEN 1968, p. 51).

⁵⁹ RICŒUR 1981, p.305.

⁶⁰ Cfr. GOODMAN 2008, in particolare il capitolo *Rifare la realtà*, pp. 11-44, e i paragrafi sull'«esemplificazione» e le «etichette», pp. 53-56 e 57-65. Per un'analisi della proposta di Goodman, rimando ancora a BOTTIROLI 1993, pp. 217 e sgg.

⁶¹ «La metafora, a quanto sembra, è qualcosa come insegnare nuovi artifici a una parola vecchia - come applicare una vecchia etichetta in modo nuovo» (GOODMAN 2008, p. 67).

⁶² BOTTIROLI 1993, p. 23.

⁶³ RICŒUR 1981, p.256.

⁶⁴ Sandro Briosi rimarca come «l'intuizione del carattere "tensionale" della metafora» sia già presente in Cicerone; inoltre, Briosi sottolinea la pregnanza di un passo del *De Oratore* dove si afferma la «capacità di rottura della "coerenza logica", la capacità di parlare *realmente d'altro* senza per questo "sbagliare": «is, qui audit, alio ducitur cogitatione neque tamen aberrat» (CICERONE, *De Oratore*, 1.III,160, e BRIOSI 1985, pp. 21-22 n.).

⁶⁵ RICŒUR 1981, p. 325.

⁶⁶ Cfr. *ivi*, p. 339.

⁶⁷ Cfr. *ivi*, *passim*.

⁶⁸ DE MAN 1997, p. 11.

⁶⁹ Cfr. BOTTIROLI 1993, p. 150 n.

⁷⁰ *Ivi*, p. 24.

anche quello semantico.⁷¹ Lo sforzo è insomma quello di sfuggire dalla dicotomia denotazione/connotazione, od oggettivo/soggettivo, e fare da un lato un passo in avanti rispetto a quella ‘sospensione della referenza’ riconosciuta e accolta come proprietà dell’enunciato letterario, recuperando la referenza, o meglio, cercando «un’altra referenza»,⁷² dall’altro di opporsi alla tendenza che vede nel linguaggio una dimensione autotelica, immanente e dunque autoreferenziale.⁷³ La domanda sul «cosa» del testo e il «motivo per cui parla in questo modo e non in un altro»⁷⁴ pretendono di non essere distinte. Il problema del rapporto tra *le parole* e *le cose* nella metafora è, dunque, il problema della referenza nella poesia;⁷⁵ ma se siamo nell’ermeneutica, dove «interpretare un’opera vuol dire dispiegare il mondo al quale essa si riferisce in virtù della sua “disposizione”, del suo “genere” e del suo “stile”»,⁷⁶ è necessario riassumere questi spunti in precisi interrogativi.

La metafora crea o fa vedere l’analogia?⁷⁷ Lungi da essere un semplice balocco intellettualistico, la domanda tocca la logica e l’epistemologia, in quanto, mettendo in gioco la coppia induttivo/deduttivo, s’interroga sull’effettiva funzione euristica della metafora. Inoltre, se la metafora ha una funzione euristica, la metafora letteraria su che tipo di referenza agisce, *e come?* In che modo cioè essa «saprà estendere o modificare la nostra conoscenza del mondo»?⁷⁸ Nello stesso modo che i linguaggi descrittivi o in un’altra accezione «che forse ci costringerà a rivedere la definizione di realtà?»⁷⁹ Dare all’opera letteraria, e alla metafora, un’incidenza sulla referenza, non fa sì che «i nostri concetti di realtà, di mondo, di verità non divengano incerti»?⁸⁰ «Quali sono gli effetti retroattivi del mondo creato dall’opera sul mondo definito dai linguaggi descrittivo – denotativi?»⁸¹ Oltre a queste domande, il problema della ‘verità metaforica’ e della referenza non può infine aggirare l’aspetto emotivo, ovvero riportare questa ridefinizione a un ‘per me’ che diventa essenziale nello studio di una singola esperienza letteraria.

Queste domande aprono a una questione ancora più complessa, e cioè il rapporto tra la poesia, l’arte, il linguaggio e il mondo. Non è oggetto del nostro studio individuare la posizione da tenere tra la riduzione intralinguistica e quella extralinguistica, vale a dire determinare lo statuto della metafora poetica rispetto al mondo. La risposta non può essere qui anticipata, ma queste stesse domande ci conducono ad un aspetto da chiarire preliminarmente, vale a dire lo scopo, al di là della registrazione stilistica di fenomeni, di un’analisi della strategia retorica di un testo letterario.

Non si tratta nel nostro caso di condurre semplicemente una disamina delle modificazioni della tecnica metaforica ungarettiana, né di circoscrivere il confronto con altre poetiche limitatamente alla rassegna di tecniche e strutture. Il salto da un’analisi dei fenomeni stilistici alla ricerca del mondo descritto o creato da essi e alla costruzione della Soggettività intrinseca a questi procedimenti è preparato dalle teorie delle metafore a cui ci siamo richiamati, e attuato nell’assumere una concezione

⁷¹ Sandro Briosi propone di distinguere tra l’aspetto semiotico e l’aspetto semantico individuando nel primo un aspetto puramente linguistico, e nel secondo ciò che riguarda la ‘realtà’ delle cose. Per Briosi affermare «la priorità del semantico sul semiotico» deve portare a «attuare una considerazione dialettica dei momenti “creativo” e “convenzionale” del linguaggio» (BRIOSI 1975, p. 73 n.).

⁷² RICŒUR 1981, p. 301; in particolare Ricœur vuole rimarcare la necessaria *epochè* della referenza per rendere possibile l’emergere di un altro modo referenziale, non connotativo (cfr. *ivi*, p. 314).

⁷³ Nel contrapporsi sterile di queste delle due posizioni, vale a dire la riduzione del linguaggio a logica della rappresentazione e quella linguistica che fa della rappresentazione un semplice linguaggio, Enzo Melandri vede uno dei «luoghi naturali» dell’analogia: l’analogia, infatti, «si situa nell’interstizio sussistente fra il linguaggio e la realtà» (MELANDRI 1968, p. 155).

⁷⁴ MUZZIOLI 2004, p. 156.

⁷⁵ Per Roman Jakobson la funzione poetica è la funzione che «mette in risalto l’evidenza dei segni, approfondisce la dicotomia fondamentale dei segni e degli oggetti» (JAKOBSON, *Linguistica e poetica*, cit., p. 190). Dunque funzione poetica e referenziale si oppongono, poiché rispetto al linguaggio è centripeto e immanente, la funzione referenziale orienta il messaggio verso il contesto non linguistico. (cfr. anche RICŒUR 1981, p. 293).

⁷⁶ RICŒUR 1981, p. 290.

⁷⁷ Su quella distinzione tra lo ‘scoprire’ e il ‘creare’ che il linguaggio poetico fa vacillare, cfr. *ivi*, p. 405: «bisogna restituire al bel termine ‘inventare’ il suo senso, a sua volta, sdoppiato, che vuol dire, ad un tempo, scoprire e creare».

⁷⁸ BOTTIROLI 1993, p. 204.

⁷⁹ *Ivi*, p. 214.

⁸⁰ RICŒUR 1981, p. 291. Ricoeur afferma che in questa metafora si ha la «costituzione di un senso che intercetta la referenza» (*ivi*, p. 292).

⁸¹ BOTTIROLI 1993, p. 26.

più ampia del significato della parola *stile*: infatti, ciò che vorremmo delineare è quale stile di pensiero sia implicato nei diversi stili analogici che trovano spazio nelle figure ungarettiane, considerando l'analogia come luogo in cui si intrattiene il rapporto tra Soggetto e mondo.

Prima di approfondire ciò che intendiamo per *stile espressivo*, il rimando ad uno *stile analogico* impone una riflessione sul significato dell'analogia di per sé, intesa come figura retorica e tipologia di pensiero. Quale strategia di pensiero agisce all'interno delle figure metaforiche? Un argomento questo che sarà il *fil rouge* del nostro percorso, ma sul quale è necessario dare almeno una prima panoramica di alcune tappe del pensiero che si è interrogato sull'analogia, legandone strettamente i destini non solo con la retorica letteraria, ma soprattutto con le forme dell'identità.

1. 2. 2 Dalla metafora al Soggetto: teorie e modelli d'indagine

Che il linguaggio 'ordinario' o rappresentativo comporti necessariamente una perdita - o una rimozione o un 'oblio' - a causa della sua stessa costituzione dicotomica, è una questione che da sempre impegna la riflessione sul linguaggio; decisiva è l'influenza delle riflessioni di Martin Heidegger, per il quale all'interno della logica metafisica occidentale («onto-teo-logica»), le contraddizioni che comportano l'«oblio» della differenza nascono proprio dall'appartenenza inscindibile tra essere e identità. La ricerca di Heidegger tenta di approdare a un diverso concetto di identità, e cioè di identità come «Zusammengehörigkeit»: ⁸² a partire dal *con* che traduce l'equazione «A è A» come «con se stessa ogni A è essa stessa se stessa», ⁸³ Heidegger sottolinea dunque la «mediazione all'interno dell'identità», ⁸⁴ mediazione che permette la *differenza* tra essere e ente e «fornisce e mantiene in equilibrio il 'tra' in cui il passaggio-che-tramanda e arrivo sono trattiene l'uno di fronte all'altro, portati a differire l'uno dall'altro e a volgersi l'uno verso l'altro». ⁸⁵ Nel *das Selbe* - lo 'stesso' ⁸⁶ - la diversità, l'Altro, non è escluso, ma anzi, appare come contraddizione insita al costituirsi dell'essere; è in questa prospettiva «conflittuale, complessa» ⁸⁷ del Soggetto che il pensiero analogico lavora.

Per la ricchezza delle osservazioni e la problematicità dell'impianto argomentativo, il lavoro di Enzo Melandri *La linea e il cerchio. Studio logico-filosofico sull'analogia* pubblicato nel 1968, rimane ancora un'imprescindibile tappa nella ricerca. Lo studio, attraversato da un impulso quasi 'militante', è teso ad una considerazione teorica dell'analogia come stile di pensiero, di contro alla predominanza unica e univoca della logica. ⁸⁸ Il percorso del filosofo affronta le diverse caratteristiche, funzioni e possibilità dell'analogia, attraversando il pensiero filosofico e critico e riconsiderando le resistenze e gli ostacoli epistemologici nel senso foucaultiano che il pensiero analogico incontra. Lo scopo di Melandri è quello di cercare la peculiarità dell'analogia come stile di pensiero, in quanto «mediatore nel triplice senso della proporzionalità, dell'omogenizzazione e della transizione metaforica», ⁸⁹ stile a cui attribuisce almeno tre funzioni: quella evocativa, quella sintetica e quella euristica. ⁹⁰ Pur resistendo a tentativi di sistematizzazione terminologica, Melandri sottolinea come l'analogia sia uno strumento indispensabile, e che dunque sia legittimo tentare di costruirne una sorta di topica. È proprio nella parte dedicata alla *Topica*, vale a dire ai «duoghi naturali dell'analogia», e in particolare nella disamina del Discorso condotta a partire dai presocratici, che emerge il problema dell'alterità e dell'identità: ⁹¹ qui l'analogia diventa una strategia per superare il solipsismo e aggirare la sentenza per cui *alienum est ineffabile*: l'alterità, che sfugge

⁸² HEIDEGGER 1982, p. 7.

⁸³ *Ivi*, p. 5.

⁸⁴ *Ivi*, p. 15 («die Vermittlung innerhalb der Identität»).

⁸⁵ *Ivi*, p. 31.

⁸⁶ «Lo stesso [das Selbe] non è l'uguale [dal Gleiche]» (*ivi*, p. 19).

⁸⁷ BOTTIROLI 1980, p. 243.

⁸⁸ Si veda la tavola sinottica dei principi che reggono la logica e l'analogica in MELANDRI 1968, pp. 496-497 e sgg.

⁸⁹ *Ivi*, p. 228.

⁹⁰ Sulla «funzione euristica», cfr. *ivi*, p. 933 e sgg.,

⁹¹ Cfr. *ivi*, in particolare pp. 205-228.

all'esperienza diretta, può essere indotta o raggiunta facendo di sé non più l'Io ma un universale *tertium comparationis*.⁹² Nella prospettiva logica di Melandri, il problema dell'identità emerge in tutte le sue aporetiche conseguenze proprio di fronte all'*altro*, in quanto

l'asserzione dell'identità, in una logica monovalente, comporta necessariamente la presenza dei caratteri dell'unicità, della pienezza e della permanenza in ciò che si asserisce e la complementare esclusione da quanto asserito di ogni pluralità, lacuna o cambiamento⁹³

Secondo Melandri, questa concezione logica dell'identità ha condizionato tutto il pensiero razionale, in una genealogia che va da Parmenide a Democrito; a questa linea *logica* si contrappone quella dell'*analogia*, che congiunge Eraclito, Platone e Aristotele. In questa prospettiva, è possibile e anzi necessaria «un'archeologia del concetto stesso di identità». ⁹⁴ In particolare, grazie al principio analogico, all'identità *elementare* subentra l'identità *funzionale*, inesistente di per sé e necessaria della relazione, in quanto dipendente da una funzione: l'introduzione di questo tipo di identità, dunque analogica, è in ultima analisi il tentativo che, desautorizzando il principio di identità molecolare, cerca di risolvere la scissione tra nome e discorso, tra semantica nominale e preposizionale. In questo modo, l'analogia si presenta come strumento che permette di

declinare in modo diverso le opposizioni binarie che definiscono la logica occidentale [...] trasformando ogni volta le opposizioni dicotomiche – rigide, scalari, contraddittorie – in opposizioni dipolari, cioè tensionali, vettoriali e contrarie⁹⁵

Del ricco e complesso percorso speculativo di Melandri vorrei sottolineare in particolare la funzione di mediazione attribuita all'analogia, che in questa prospettiva si definisce come una strategia di pensiero e discorso che cerca di aprire una strada per uscire dall'*impasse* del dualismo, inteso anch'esso come stile di pensiero prima ancora che come prospettiva ontologica. Già in questo essere *medium*, l'analogia si presenta come strada per un'altra possibilità, in quanto non sopprime né supera la logica, ma la mantiene conservando le tensioni all'interno di un campo di forze. È questa capacità inclusiva rispetto alla logica del *tertium non datur* che fa sì che la prospettiva aperta da Melandri faccia emergere costantemente la posizione di utopica sovversività del pensiero analogico, senza tuttavia costringerlo all'illogicità.

L'aprirsi di un diverso campo di possibilità logiche rispetto all'identità molecolare, che preveda cioè non solo rapporti contraddittori e 'bipolari' (A - B) assieme ai contrari (A / non A), ma anche inclusivi di inclusione e gradazione dell'essere (A è *più o meno* B),⁹⁶ ci porta al passo successivo, spostando l'indagine dalla filosofia alla letteratura con la mediazione fondamentale della psicoanalisi. Lo strumento è la teorizzazione della bi-logica elaborata da Matte Blanco,⁹⁷ le cui ripercussioni sulla teoria letteraria sono state accolte e sviluppate da Francesco Orlando. Matte Blanco individua come più importante scoperta dell'opera di Freud non l'inconscio, bensì il fatto che quest'ultimo agisca con una logica peculiare, una «logica simmetrica» che si oppone alla logica bivalente.⁹⁸ Senza calarci negli aspetti propriamente psicoanalitici, lo strumento che recuperiamo anche da questa proposta teorica è quello di un diverso stile di pensiero. Innanzitutto, la logica simmetrica si caratterizza per non determinarsi in virtù del

⁹² Cfr. *ivi*, pp. 441 -452.

⁹³ *Ivi*, pp. 221-222.

⁹⁴ *Ivi*, p. 247.

⁹⁵ AGAMBEN 2004, p. XVI.

⁹⁶ Cfr. MELANDRI 1968, pp. 491 sgg.

⁹⁷ Cfr. MATTE BLANCO 1981. La bi-logica è definita spesso come compresenza di due logiche: «le manifestazioni inconse sono un intreccio di due logiche, la logica bivalente e la logica simmetrica: sono strutture bilogiche» (MATTE BLANCO 1986, p. 47).

⁹⁸ Per Freud nell'inconscio «non esiste la negazione, né il dubbio, né livelli diversi di certezza. Tutto ciò viene introdotto dal lavoro della censura fra Inc e Prec» (SIGMUND FREUD, *Metapsicologia*, [1915], in FREUD GW, vol. 8, *Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti (1915-1917)*, 1976, p. 49).

principio di verità e di non contraddizione,⁹⁹ poiché ogni relazione ha la proprietà di essere simmetrica: se la relazione inversa di qualsiasi relazione è concepita come identica alla relazione,¹⁰⁰ allora affermare una cosa equivale, nello stesso tempo, a negarla. Ma non solo: la simmetria in cui opera questa logica «esercita un'azione dissolvente delle differenze tra le cose»: ¹⁰¹ se «un individuo è l'altro»¹⁰² è lo stesso *principium individuationis* che non ha più carattere dirimente; nella bi-logica le distinzioni tra gli oggetti sono insomma abolite, e tutte le cose affluiscono in un'unità inesprimibile dal pensiero bivalente, che è, per definizione, un pensiero “dividente”:

c'è negli esseri umani e nel mondo un modo di essere che si esprime nella distinzione tra le cose, quindi nella loro divisione; ed un altro modo che tratta qualsiasi oggetto di conoscenza come se fosse indiviso: il modo etero genico ed indivisibile¹⁰³

È questo l'elemento più interessante per la nostra prospettiva: la simmetria come stile di pensiero permette di superare l'antinomia tra uomo e mondo e di accedere ad un regno dell'indivisibile, che sembra proprio configurarsi come il mobile, indefinito e utopico regno delle *correspondances*. Nella prospettiva di Matte Blanco, la funzione dell'opera d'arte sarà proprio l'evocazione di quell'indivisibile che non trova spazio di esistenza nella logica dividente del pensiero bivalente (o logico, secondo la dicitura di Melandri): la fruizione estetica ci porta in «territori dove la logica del pensiero non esiste più, dove gli opposti si con-fondono. Detto in modo più generale, dove le incompatibilità diventano delle compatibilità».¹⁰⁴ Insomma, di fronte alla rimozione di un pensiero che annulla la logica, le strutture simmetriche dell'inconscio diventano il luogo in cui si agita e spinge il ritorno del rimosso:

Un tratto distintivo dell'opera d'arte è di contenere come parte essenziale di sé stessa l'indivisibile, cioè il modo d'essere che non è pensabile e che, proprio per questo, non può mai essere espresso dall'intelletto per mezzo del pensiero». È una struttura «in cui si presenta qualcosa che è allo stesso tempo un'espressione di simmetrica (individuo uguale classe) e di asimmetrica, cioè, in questo caso, l'individuo è chiaramente differenziato da tutti gli altri»¹⁰⁵

Su questi presupposti, sebbene ancor prima di leggere l'opera di Blanco, Francesco Orlando ha incentrato la sua teoria letteraria, individuando nella letteratura la sede del *ritorno del rimosso* e inquadrando in questa prospettiva l'esperienza affettiva e pulsionale dell'esperienza estetica. In questo senso, il gradino successivo, e cioè il momento dialettico ricercato nella speculazione di Melandri, si ritroverebbe in Orlando nella formazione di compromesso: il linguaggio letterario «ha le caratteristiche del linguaggio dell'inconscio in quanto è una formazione linguistica di compromesso, che permette di dire nello stesso tempo sì e no»,¹⁰⁶ infatti, «il linguaggio poetico può partecipare senza limiti precisi di entrambe le logiche».¹⁰⁷ Ciò che più interessa la nostra ricerca è l'accezione di ritorno del represso come «presenza di qualità formali assimilabili a quelle proprie del linguaggio dell'inconscio».¹⁰⁸ Siamo nello specifico all'interno dell'ambito del «ritorno del represso formale».¹⁰⁹ la letteratura sarebbe uno spazio dove riemerge una logica presente nell'infanzia e che ha poi subito una «repressione razionale», intesa come «rispetto della logica e della realtà d'uso del linguaggio».¹¹⁰ La strategia della formazione di

⁹⁹ La logica simmetrica è, secondo Matte Blanco, «la più formidabile deviazione dalla logica sulla quale è stato fondato il pensiero scientifico e filosofico dell'umanità» (MATTE BLANCO 1981, p. 44)

¹⁰⁰ Cfr. *ivi*, p. 44.

¹⁰¹ MATTE BLANCO 1986, p. 48.

¹⁰² AGOSTI 1987, p. 14.

¹⁰³ MATTE BLANCO 1995, pp. 74-75.

¹⁰⁴ MATTE BLANCO 1986, p. 61.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 72.

¹⁰⁶ ORLANDO 1992, p. 28.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 235.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 27.

¹⁰⁹ Cfr. *ivi*, p. 36 e sgg.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 55.

compromesso trova attuazione nella letteratura come luogo del ritorno del represso formale,¹¹¹ in particolare nell'«alterazione della trasparenza nel rapporto tra significante e significato».¹¹² Un'alterazione che si rivela in realtà l'oggetto di cosa, se non della retorica? Nella prospettiva che più ci interessa, Orlando assimila ogni figura retorica a una formazione di compromesso, identificando la stessa elaborazione retorica dell'espressione con ogni compromesso possibile nel linguaggio fra rispetto della razionalità - o della realtà - e piacere della trasgressione logica o fantastica. I testi del critico che più si avvicinano al nostro percorso sono quelli sul barocco: qui Orlando affronta direttamente la questione della metafora, interrogandosi non solo sul funzionamento ma sul fondamento ontologico della figura, fondamento che riguarda dunque il principio di identità, o meglio, la vacillazione di questo principio, in quanto la metafora, intesa sempre come alterazione, gioca e rimette in questione i ritagli che la lingua ha operato sulla realtà.¹¹³ In questo senso, alla logica asimmetrica, dei contrari e quindi discreta, subentra la logica simmetrica, del simile dunque, in una transizione lungo il cammino potenzialmente inarrestabile del continuo.¹¹⁴ Ma questa sconfinamento dai limiti del principio di identità è sempre in primo luogo un movimento interno alla lingua; la domanda è dunque: in che modo la poesia, o la letteratura, opera con questi strumenti di alterazione? Se è una formazione di compromesso tra una logica razionale, discreta, che individua, e una la logica invece che assimila, unisce, congiunge, non si dovrebbe dunque parlare di una terza "logica", che, mediando tra questi due poli, avrebbe il carattere di strategia di pensiero flessibile? Arriviamo qui a un altro dei nostri strumenti critici, vale a dire la teoria degli stili di Giovanni Bottirolì.

Giovanni Bottirolì individua tre stili di pensiero, il separativo, il confusivo e il distintivo, rimandando con questi ai registri di senso di Lacan.¹¹⁵ Il separativo è il regime in cui è possibile articolare e dividere, e possiede un «linguaggio i cui elementi rispondono esclusivamente alla logica del *discreto*, sono cioè unità perfettamente delimitate»;¹¹⁶ in questo stile, a dominare è «lo spirito delle etichette».¹¹⁷ Il confusivo ha diversi gradi che si muovono nella zona dell'indistinzione: è il dissolversi dei contorni e dell'individualità, ma, nelle sua «forma superiore» il confusivo si delinea come la «facoltà *attiva* di rimodellare e di integrare una realtà segmentata, e di trasfigurarla». Emergono da questa lettura le tensioni conflittuali che abitano il linguaggio, la cui essenza divisa vive del conflitto tra «la possibilità di scomporre i significati in parti componibili, e l'impossibilità di tracciare i confini, di individuare elementi».¹¹⁸ Ci sarebbero dunque due logiche, una congiuntiva e una disgiuntiva o separativa; il regime di senso o stile di pensiero in cui opera l'opera d'arte è dato però dal distintivo: l'arte infatti crea delle «nuove articolazioni».¹¹⁹ Anche questa prospettiva comporta una riconsiderazione del principio di identità: in particolare, la logica del principio di identità per Bottirolì non deve essere superata, ma compresa a partire dalle diverse interpretazioni che diversi stili di pensiero ne danno. Riprendendo la scissione della sinonimia tra *Das Gleiche* e *Das Selbe* di Martin Heidegger,¹²⁰ il principio di identità a sua volta si trova formulabile in differenti modi, tra cui quello per cui 'A=A' è la versione separativa, che non ammette cioè la logica dei correlativi ma solo i contrari e le contraddizioni, dove dunque l'identità è intesa come 'coincidenza'; a questo, si affianca il 'principio di non coincidenza', vale a dire un principio di identità secondo una logica scissionale-congiuntiva, che include dunque la differenza nello stesso. È dunque attraverso una logica congiuntiva che emerge la tesi dell'identità scissionale, la quale conduce ad un'idea di identità come *identificazione*, di ispirazione psicoanalitica.¹²¹ Se l'identità si configura come identificazione, desiderio di essere e desiderio di metamorfosi, è evidente che, se le modalità figurali del

¹¹¹ *Ivi*, p. 55.

¹¹² *Ivi*, p. 56.

¹¹³ Cfr. ORLANDO 1997, p. 111.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 135.

¹¹⁵ Cfr. BOTTIROLI 1993.

¹¹⁶ BOTTIROLI 1997, p. 19.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 25.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 135.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 63.

¹²⁰ Cfr. HEIDEGGER 1982.

¹²¹ Cfr. BOTTIROLI 2011a.

linguaggio sono delle metamorfosi dello stesso,¹²² un luogo privilegiato per osservare in opera lo stile congiuntivo sia proprio la metafora. Nelle figure congiuntive, alle quali appartiene anche l'ossimoro, il principio di identità in atto è di fatto un principio di identificazione, in quanto *metamorfosi dell'identità*: in questa prospettiva, la metafora appartiene ad un meccanismo congiuntivo, da studiare nella sua forma logica.¹²³

In questa rapida paronimica di alcune tappe teoriche significative sul rapporto tra identità e metafora emerge a mio giudizio come questo stesso rapporto sia una specola privilegiata nell'ambito della poesia moderna, risultando al contempo punto di irradiazione, cioè origine di determinati problemi, e *humus* trasversale, cioè linea intersecante le principali questioni. Come sottolineato dai percorsi teorici sopra discussi, stretto è il legame tra metafora e di stile di pensiero con cui il Soggetto interpreta il mondo e dunque il suo posto nel mondo: in altre parole, non è possibile indicare un'univoca direzionalità nel rapporto tra ontologia e figure del discorso e dell'arte. Se con la nascita dell'individuo, «lo stabilirsi del ruolo, l'affermazione dell'«io sono», il libero soggetto, diventano la chiave di volta dell'ideologia»,¹²⁴ all'apparire della frattura del moderno, non è più possibile credere ad una voce che dica 'io', essendo ormai inaccettabile l'idea dell'univocità dell'individuo e emergendo invece l'immagine di un'identità plurivoca, se non già costitutivamente 'scissa'. La letteratura anticipa e si fa essa stessa «sede della erosione del soggetto»: ¹²⁵ lo statuto fluido e paradossale dell'esistenza dell'Io lirico che opera in un linguaggio attraversato da tensioni nella metafora, vale a dire nel movimento interno alla logica del simile, si muove infatti in uno spazio che non può essere che *altro*.

Dalla teoria tensionale della metafora abbiamo acquisito come questa figura agisca mettendo in relazione due contesti separati, differenti. Di questo movimento, ciò che mi preme sottolineare è l'esprimersi di un rapporto in cui la *distanza* e la *differenza* hanno un'importanza costitutiva, determinando la relazione creata/scoperta e per questo correlative - nel senso sopra indicato - del desiderio di *vicinanza* e di *similarità*. La nostra ricerca proverà dunque a interrogare i testi domandandosi cosa avviene a questi due contesti *distanti*, o meglio, cos'è in gioco in questa tensione. Ponendo come poli in correlazione il Soggetto e il mondo, entrano in relazione l'identità del Soggetto, la sua posizione nel mondo e la differenza ontologica tra essere e ente. Se questo è il campo di questioni attivo in questo spazio, sarà necessario domandarsi *cosa succede* nel movimento analogico: si comprende meglio il mondo? Si *rinnova* il mondo? Si costruisce *un altro* mondo? E il Soggetto? Si trova al di là di queste possibili trasformazioni o ne è partecipe? A prescindere dalla possibilità o meno di rispondere a queste domande, ciò che questo percorso indagherà sarà il modo in cui lo *spazio tra* viene abitato e parlato, esplorato. Nella metafora, è questa una *lontananza* a essere percorsa, a diventare dicibile trovando in questo spazio che si apre nelle parole una forma.

Nella prospettiva della ricerca dell'armonia o dell'identità così come delineata nelle precedenti pagine, il problema non sarà determinare con quali enti privilegiati il poeta tenta la strada dell'identificazione, ma *come* la retorica analogica s'inscrive in questo tentativo di risoluzione e appagamento del desiderio. In questa stessa direzione dovrà essere reinterpretata la 'grande variante' del poeta, vale a dire il passaggio dall'*Allegria* al *Sentimento*, individuando nelle diverse strategie retoriche con cui il Soggetto descrive il mondo e costruisce la propria identità il punto cruciale su cui misurare le distanze o le affinità dei due libri. È infatti l'interpretazione di questa frattura, il cui valore deve sempre essere ridiscussa, al centro del nostro percorso: questa scansione è costitutiva del sistema della *Vita d'un uomo*, come transizione e compresenza, sovrapposizione e quasi rivalità di due sistemi espressivi, dove contemporaneamente allo stabilizzarsi di nuove strutture linguistico-poetiche, preme dal passato l'urgenza di una parola già depositata ma le cui tensioni, che sono evidentemente quelle costitutive dell'identità poetica ungarettiana, non sono mai del tutto risolte. Questo momento cruciale ha una lunga durata, incredibilmente lunga se collochiamo storicamente le date in cui fissare i termini: 1919 – 1942, i

¹²² Cfr. *ivi*.

¹²³ Cfr. *ivi*.

¹²⁴ MUZZIOLI 2004, p. 171; su questo si veda in particolare TAYLOR 1993.

¹²⁵ MUZZIOLI 2004, p. 172.

cui estremi corrispondono alla prima edizione del progetto dell'*Allegria* per Vallecchi nel 1919, momento di una prima storicizzazione da parte del poeta del 'già detto', e al momento di ideazione e allestimento del progetto *Vita d'un uomo*. In questo periodo, tre edizioni dell'*Allegria* – quattro considerando anche la stampa spezzina dal titolo *Il Porto Sepolto* - e altrettante del *Sentimento del Tempo*, intervallate da numerose pubblicazioni su riviste. Nel mezzo, un continuo, instancabile, ormai proverbiale lavoro di correzione, ripensamento, censura, citazione, ripresa, rivoluzione, all'interno del quale orientarsi è difficoltoso così come rischioso è ricercare percorsi rettilinei.

Avvicinandoci al nostro oggetto d'indagine, siamo dunque tornati a ruotare attorno al concetto di *stile*, che se già ha trovato una sua prima sistemazione metodologica nella teorizzazione retorica di Bottioli, deve essere meglio precisato per quanto riguarda sia l'approccio analitico, sia l'oggetto della ricerca, facendo dunque riferimento alle specificità del mondo espressivo e della storia poetica di Ungaretti.

1. 3 Stile e varianti

Il momento - nell'opera d'arte – per cui essa trascende la realtà, è, in effetti, inseparabile dallo stile; ma non consiste nell'armonia realizzata, nella problematica unità di forma e contenuto, interno ed esterno, individuo e società, ma nei tratti in cui affiora la discrepanza, nel necessario fallimento della tensione appassionata verso l'identità.

Max Horkheimer e Theodor Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*

1. 3. 1 Stile e retorica

Si è già tentato di fondare una storia letteraria sul ruolo che la retorica ha avuto nelle diverse poetiche,¹ e certamente è possibile, individuare dei momenti in cui lo spazio retorico è stato consapevolmente uno dei luoghi privilegiati della poesia; tra le «epoche culturali, interamente o in gran parte orientate sui tropi»² spicca certamente il barocco, campione nella ricerca sui «diversi modi di significare»,³ ma se questo come scrive Genette «ci offre il raro esempio di una poetica fondata su una retorica», non è impossibile indagare l'intera letteratura con l'intento di osservare in che modo il linguaggio sia «investito del compito di esorcizzare le difficoltà dell'essere».⁴ Più difficile e ambizioso è individuare come, nei differenti gradi e tipi di strategicità retorica, si animi il rapporto tra la poesia e il mondo. Questa prospettiva si avvicinerrebbe a quella che Paul de Man definisce come «retorica intenzionale»,⁵ una retorica cioè che «apra più o meno esplicitamente la questione della intenzionalità delle figure retoriche».⁶ Ma di che natura è questa *intenzione*?

Uno spunto ce lo offre la riflessione di Sandro Briosi: secondo il critico, l'unione di due contesti logicamente non collegabili è reso possibile nella 'metafora viva' dall'intervenire di una «situazione»:

Questa situazione sarà un'unità di "sentimento" e di "idea" riconquistata, e comunicata, attraverso e contro lo stesso linguaggio che è all'origine della divisione. Attraverso il linguaggio: poiché se il linguaggio non ci fosse, l'uomo non potrebbe distinguersi mai dal *suo* mondo, non "saprebbe" mai di conoscere. Contro il linguaggio: ché se non si desse la situazione l'universo non sarebbe (supponendo che il linguaggio avesse potuto nascere) che un sistema di forme vuote. Se il discorso è il luogo intermedio tra "narcisismo primario" e "libido oggettuale", tra "corpo" e "codice", ciò si deve a quella sua capacità di "articolare" il contesto e la situazione, l'oggettività e la soggettività di cui la metafora è uno strumento privilegiato⁷

Situata *tra* «il sintagma e il paradigma»,⁸ la metafora di Briosi si avvicina molto ai nostri interessi: di fatto, rifacendoci alla teoria della metafora al pensiero analogico così come delineati nelle pagine precedenti il nostro discorso tende a una visione *dinamica* e *desiderante* della figura, in quanto spazio tra Soggetto e oggetto. In questa forma topologica, la retorica, cioè la *forma* del senso, è lo strumento in cui nel testo si dispiega il rapporto del Soggetto nel e con il mondo.

Non c'è bisogno di procedere in dissertazioni che giungerebbero a confermare ciò che è ormai

¹ Si veda per esempio BATTISTINI-RAIMONDI 1990; non insisteremo invece sull'importanza e la posizione della retorica nel recente dibattito della teoria letteraria. Muzzioli, che intitola il paragrafo introduttivo di un suo studio «La retorica ritorna» (MUZZIOLI 2004, p. 9), parla a riguardo di «un vero e proprio rethorical turn», volendo infatti con questo sottolineare la quasi invadenza di quella che è divenuta una sorta di «disciplina – ombrello» che «ricopre a macchia d'olio tutti gli ambiti» (*ibidem*, p. 9).

² LOTMAN 1980, p. 1052.

³ CONTE 1972, p. 13

⁴ GENETTE 1981, p.34

⁵ PAUL DE MAN, *La retorica della temporalità*, [1969], in DE MAN 1975, pp. 237-293, p. 238.

⁶ *Ivi*, p. 237.

⁷ BRIOSI 1985, p. 49.

⁸ *Ivi*, p. 53 n.

appurato, vale a dire quella «svolta nel linguaggio» che, grazie alla linguistica e all'ermeneutica, ha acquisito uno statuto centrale anche negli studi letterari.⁹ Se difficile sarebbe contestare la centralità del linguaggio per l'Essere-Nel-Mondo dell'uomo, la domanda rimane però: in che modo? Ovvero, postulato un rapporto – indiretto, diretto o addirittura assente e proprio per questo problematico – tra mondo e parole, *che mondo* emerge dalle parole? Che rapporto hanno le figure con il mondo, lo rispecchiano, lo ridescrivono, lo ricreano, ne auspicano un altro? Che mondo dispiega questo ricorso alla retorica che, nelle costanti stilistiche, assume spesso i tratti di una *necessità*?

La «rivalutazione del ruolo del simbolico come luogo epifanico dell'incontro tra soggetto e oggetto»¹⁰ deve di fatto operarsi assieme a un aggiornamento degli strumenti interpretativi di questa 'epifania'. Se, come ha scritto Bachelard, «al livello dell'immagine poetica, la dualità del soggetto e dell'oggetto è iridescente, scintillante, incessantemente attiva nelle sue inversioni»,¹¹ questa stessa *luce* pretende di essere descritta. Aspirazione vana a dire ciò che resta indicibile? Sembra qui riproporsi – sotto un'altra veste non meno minacciosa – la sentenza che può sempre essere rivolta a uno studio incentrato particolare: *individuum est ineffabile*.

Ci troviamo di fatto all'interno dei problemi metodologici della stilistica, ed è dunque giunto il momento di affrontare, seppur brevemente, l'idea di *stile*. Non è la sede per tentare una definizione che esaurisca in pochi tratti una categoria interpretativa che deve mantenere una certa flessibilità, ma possiamo individuare alcuni problemi densi; tra questi, particolarmente vicino al nostro percorso è appunto il legame tra stile e individualità.

Di fronte al testo, ci troviamo a maneggiare parole di un io la cui definizione è di per sé problematica e che, rinunciando in parte alla propria singolare solitudine, si fa voce di uno o più *sensi* che hanno luogo nella poesia. Come già per la definizione della metafora, riemerge da questa prospettiva un'idea di *stile* rispetto alla *norma* che vede nell'infrazione e nello scarto il manifestarsi dell'individuale. Ma da questa concezione si approda facilmente all'impraticabilità della sintesi interpretativa, in quanto lo stile, cioè la singola esecuzione, sarebbe «l'individualità assoluta, ciò che si sottrae a ogni regola, e ad ogni ripetizione che non sia la propria»: ¹² da ciò deriverebbe l'impossibilità di qualsiasi teorizzazione, e dunque solo «descrizioni empiriche». ¹³ A questa idea di 'stile' come individualità espressiva vorrei qui accostare una più densa e consapevole nozione.

Nel nostro percorso, 'stile' rimanda da una parte alla tradizione critica della stilistica, vale a dire all'interpretazione dei singoli fatti o 'esecuzioni' linguistiche, all'interno dei testi; dall'altra, vorrei intendere lo stile come 'prospettiva', vale a dire «come modo di vedere, modo di conoscenza». ¹⁴ Ma questa dualità ¹⁵ è solo argomentativa, svolgendo su due piani quello che è un dialettico coappartenersi,

⁹ BOTTIROLI 1993, p. 271.

¹⁰ CONTINIBONACOSI 1990, p. 18.

¹¹ BACHELARD 1984, p. 9.

¹² BOTTIROLI 1997, p. XVIII.

¹³ *Ivi*, p. XIX.

¹⁴ *Ivi*, p. 231.

¹⁵ Sembra dunque impossibile sottrarsi a questa 'dualità' che ripropone, su di un piano forse solo un poco più generale e quindi in parte vago, quella duplicità di significato assunto dalla medesima parola 'stile' da Terracini, e che il linguista riconduceva al «duplice carattere, soggettivo – obiettivo, che viene riconosciuto al linguaggio, anzi più precisamente al linguaggio in atto, in quanto supponga un rapporto variabile ad ogni momento che lega l'individuo alla propria lingua» (TERRACINI 1966, p. 22 n.) Ma «l'aspetto bifronte» del concetto di stile (*ivi*, p. 23) può integrarsi con una riflessione sul Soggetto diviso in quanto iscritto nel linguaggio, permettendo di uscire così da questa forma di opposizioni che ripropongono l'ideologia metafisica della contrapposizione forma-materia, orientandosi piuttosto su posizioni non di sintesi ma di conflitto, compresenza e continua negoziazione. Una compresenza, cioè una presenza di istanze «complementari ed egualmente necessarie all'atto linguistico» che è al centro (è una «concomitanza necessaria», *ivi*, p. 27) della concezione del carattere «simbolico» del linguaggio, cardine del pensiero e delle analisi dello stesso Terracini («l'essenza della struttura simbolica del linguaggio [...] si rivela fondata su una distinzione fra l'«io» attivo del soggetto parlante e il «non io», cioè il mondo delle cose e degli esseri che il soggetto concepisce come esistente all'infuori di sé, distinzione che il linguaggio tende ad ogni momento a superare. In altre parole, dal carattere simbolico discendono la natura soggettiva-obiettiva del linguaggio e ad un tempo la sua funzione espressivo-significativa che si realizza secondo due tendenze opposte [...]: da un lato, il soggetto tende a distinguersi dall'oggetto sul quale opera la sua attività linguistica sino ad attribuire a questo una esistenza e struttura autonoma; ma contemporaneamente, tende a penetrare in esso per ritrovare il proprio essere e propri modi di

in quanto è proprio del «carattere prospettico dell'esistenza»¹⁶ che l'Esserci sia un sostare presso le cose essere dentro il linguaggio. Proprio perché «non possiamo girare con lo sguardo il nostro angolo», da semplice accento lo stile diviene il rivelarsi di un'«ontologia moralizzata»¹⁷ nella quale il 'che cosa' è inglobato nel 'come'. Così, per rispondere alla domanda «da dove parla colui che parla?»¹⁸ è necessario attraversare un'altra domanda, e cioè, *come parla?* Ha scritto Dámaso Alonso:

stile è la maniera speciale, la maniera individuale, personale, in cui si condensa il pensiero poetico di uno scrittore; questa maniera speciale in cui, appunto, si condensa il pensiero poetico, lascia immediatamente un'impronta nella forma della parola poetica¹⁹

Appartenendo alla tradizione stilistica, il nostro percorso ne condivide la principale delle difficoltà in sede metodologica, vale a dire il concentrarsi sul singolo elemento o frammento di senso, su quell'«impronta nella forma» estratta dal contesto e proiettata su di un ordine interpretativo che lo trascende. Il rischio è da un lato quello di rimanere all'interno della collezione di dati, compiendo così «un lavoro descrittivo sostanzialmente sterile»,²⁰ dall'altro di esorbitare il valore del singolo frammento, senza considerare la dimensione contestuale.²¹ A sciogliere il nodo viene in aiuto la prospettiva strategica, che si impegna a oltrepassare la «puntualità delle figure» nella direzione di analizzarne la «logica»,²² allargando così l'indagine ai «regimi di senso» o «province figurali».²³

Rispetto alla voce che dice io e a prescindere da come questa si posizioni tra il polo della massima individualizzazione possibile, che sarebbe il nominarsi come personaggio del testo, a quello dell'impersonalità più ostentata - passando inoltre per i diversi gradi di ibridismo di queste posizioni - lo spazio liricodisegna, delinea, auspica, ricrea, il rapporto del Soggetto nel mondo. Questo rapporto non è semplificabile in un solo modello:²⁴ basti pensare al pensiero che s'interroga sulla dinamica Soggetto-Oggetto, ma anche alle plurivoche determinazioni che si dovrebbero utilizzare, quanto meno dopo Freud e Lacan, nel dire 'soggetto'. Ma rimanendo nel nostro campo, il costruirsi del Soggetto nel mondo attraverso il linguaggio fa di quest'ultimo la forma stessa del rapporto tra Soggetto e mondo. Dunque, assunto come decisivo il rimando al referente nella posizione teorica sulla metafora, è evidente che la retorica, con la sua ricomposizione del referente all'interno del linguaggio, è il luogo in cui la parola - e non, si badi, l'autore - 'tematizza', nel senso di fare il centro del suo essere, il rapporto con il mondo. Lo sguardo retorico, dunque, permette di percorrere le diverse strategie e finalità che il Soggetto adotta verso il reale e verso se stesso; in questa prospettiva il testo può essere indagato come centro significativa di un'ontologia che si costruisce e dispiega operando nelle forme delle parole, insomma, nella *lexis*. Resta a questo punto da determinare la validità della scelta che in questo percorso si è fatta.

Il circolo ermeneutico impone qui di essere riconosciuto: partendo dal testo si è arrivati a individuare nelle figure un possibile accesso ad un'indagine del rapporto Io/mondo, rapporto che sembra trovare nell'analogia un luogo di manifestazione particolarmente fecondo. Credo sia necessario che il mio percorso recuperi il suo andamento induttivo, ma di nuovo non si può fare a meno di enunciare il paradosso della ricerca. I presupposti da cui nasce il percorso critico trovano origine all'interno della stessa domanda a cui il percorso ungarettiano tra *Allegria* e *Sentimento* sembra diretto, o

essere, espressi in forma intelligibile» (*ivi*, pp. 25-6).

¹⁶ FRIEDRICH NIETZSCHE, *La gaia scienza*, f. 374.

¹⁷ BOTTIROLI 1997, p. 134.

¹⁸ CURI 2006, p. 147.

¹⁹ ALONSO 1961, p. 74.

²⁰ MUZZIOLI 2004, p. 36.

²¹ «Lo studioso di retorica [...] è premuto: da un lato, dalla tentazione di usare solo piccole schegge di materiale linguistico, e dall'altro, dalla tendenza ad affrontare più forti e più significativi discorsi» (VALESIO 1986, p. 55).

²² MUZZIOLI 2004, p. 36.

²³ Cfr. BOTTIROLI 1993.

²⁴ Problematicità rilevata dallo stesso Terracini: se, infatti, nella stilistica non può mai mancare il soggetto, «il concetto stesso di soggetto può anche stemperarsi in seguito ad un'analisi critica della sua cangiante individualità e della sua stessa unità» (TERRACINI 1966, p. 32).

meglio attratto. La dialettica Soggetto-oggetto, intendendo questa come problematica anche nel costituirsi come relazione tra due poli,²⁵ risulta sede di una particolare tensione nella poesia ungarettiana: una tensione sulla quale si può misurare quella che è ormai considerata la grande variante ungarettiana, e cioè la bipartizione tra *Allegria* e *Sentimento*. La ricerca di un'identità e di un "paese innocente" per il "poeta girovago" è l'altra faccia della ricerca di un'"armonia" tra «ciò che dura» e «ciò che passa».²⁶ Il problema del posto dell'io nel mondo e nel tempo non è aggirato in Ungaretti, ma anzi è fortemente vissuto, esperito innanzitutto nella durata del proprio percorso poetico. In questa prospettiva, se le figure di somiglianza, vale a dire la forma che l'armonia e la disarmonia assumono nella parola poetica, sono un luogo privilegiato del modularsi di questa ricerca esistenziale, è l'inclusione delle varianti non solo nel *corpus* d'analisi, ma come campo problematico e dimensione partecipe della scrittura, che permette – o costringe – ad affrontare diverse questioni che intersecano in modo determinante il nostro percorso.

1. 3. 2 «Una mia pessima abitudine»

Il m'est arrivé de publier des textes différent de mêmes poèmes : il en fut même de contradictoires, et l'on n'à pas manqué de me critiques à ce sujet. Mais personne ne m'a dit pourquoi j'aurais dû m'abstenir de ces variations

Paul Valéry, *Fragments des mémoires d'un poème*

Definendo il volume mondadoriano di *Tutte le poesie* una «edizione postuma in vita»,²⁷ Gianfranco Contini già tracciava le linee per una proposta interpretativa che vada al di là della rilevanza quantitativa delle varianti, e coinvolga la poetica dell'autore e l'idea stessa del testo:²⁸ l'operazione filologica ed editoriale del volume, infatti, è la «restituzione fisica del testo alla sua condizione di caleidoscopica variabilità», e risulta – secondo la lettura continiana - indissolubilmente legata all'«ultimo dei poeti simbolisti».²⁹ Chiave di accesso ineludibile per l'avvicinamento all'opera ungarettiana sembra dunque comprendere in cosa consista quella «estrema significatività» che, come scriveva Zanzotto, soggiace al gesto unico nel «panorama europeo» di pubblicare in vita le varianti insieme al testo.³⁰ Prosegue Zanzotto:

che un autore consenziente partecipi quasi a operazioni di analisi sul proprio variantismo, esibisca anzi un testo tutto caricato di riflessi, di "doppi", di sentieri laterali, credo che costituisca un caso unico³¹

²⁵ Un lessico, questo, a cui è tutt'ora arduo rinunciare. Nonostante il nostro percorso voglia porsi all'interno della messa in discussione, operata dalla stessa poesia, di una determinata idea di questo rapporto, l'unica scelta terminologica sarebbe quella di ricorrere ad un continuo virgolettato. Sulle illusioni e degenerazioni critiche derivanti dall'oblio della natura metaforica del concetto "dialettica soggetto-oggetto" cfr. DE MAN, *La retorica della temporalità*, cit.

²⁶ Cfr. *La Preghiera*, v. 10.

²⁷ GIANFRANCO CONTINI, *Filologia*, [1977], in CONTINI 2007, pp. 3-62, p. 11.

²⁸ Ricordiamo che per Contini la filologia «riapre questo testo chiuso e statico, lo fa aperto e dinamico, lo ripropone nel tempo» (*ivi*, p. 9).

²⁹ *Ivi*, p. 11. Scrive sempre il filologo: «da scuola poetica uscita da Mallarmé, e cha ha in Valéry il proprio teorico, considerando la poesia nel suo fare, l'interpreta come un lavoro perennemente mobile e non finibile, di cui il poema storico rappresenta una sezione possibile, a rigore gratuito, non necessariamente l'ultima» GIANFRANCO CONTINI, *Saggio di un commento alle correzioni del Petrarca volgare*, [1943] in CONTINI 1970, pp. 5-31, p. 5. Da qui deriva, specularmente, una tipologia di filologo 'simbolista': «una considerazione dell'atto poetico lo porterà a spostare dinamicamente le sue formule, a reperire direzioni, piuttosto che contorni fissi, dell'energia poetica. Una direttiva, e non un confine, descrivono le correzioni degli autori» (*ibidem*); troviamo qui quel mimetismo tra critico e autore che è stato approfondito in ambito francese in particolare da Paul De Man (cfr. DE MAN 1997).

³⁰ ZANZOTTO 1981, p. 735.

³¹ *Ibidem*; Domenico De Robertis parlerà di «uno specimen e quasi un fermento di auto-edizione critica» a proposito delle «rielaborazioni di uno stesso momento poetico» di *Lido* e *Lago luna alba notte*, pubblicate «alla pari» (D. DE ROBERTIS 1946, p. 375). Un dato questo che costituisce un'altra prova dell'interesse dell'autore per questa dimensione del testo, costituendo dunque una premessa alla successiva collaborazione con Giuseppe De Robertis per l'apparato delle varianti a

Ciò che ci fornisce gli strumenti per leggere questo «caso» sono gli esiti di quella disciplina che prende il nome di *critica delle varianti*, che oltre a fornire, sebbene con alcune ambiguità, alcuni fondamenti metodologici di base,³² ha soprattutto «permesso di riconoscere e di valorizzare l'identità culturale delle varie stazioni del percorso, che volta a volta hanno rappresentato l'idea di letteratura espressa dal loro autore».³³

Ma quali sono gli elementi che fanno dell'approccio variantistico una strada imprescindibile nel nostro percorso? Qual è il valore aggiunto che questa disciplina comporta rispetto all'obiettivo della nostra ricerca? Un primo elemento può già emergere dall'idea di retorica che abbiamo delineato nelle pagine precedenti, e che si coniuga con una concezione della forma lontana dall'idea dell'*ornatus*, e dunque del *finito*, idea questa che presuppone un'attenzione incentrata solamente sul dato 'chiuso', appunto, *formato*. Abbiamo poi preso in considerazione come gli stilemi che sono oggetto del nostro percorso costituiscano uno dei luoghi che più frequentemente sono sede di varianti: altro dato, questo, che, in conseguenza del nesso tra *stile* e *visione* che abbiamo sopra definito, impone di considerare le mutazioni alla stregua di indizi per comprendere le diverse prospettive sul mondo proposte dal testo. A questi fattori vanno aggiunti ora altri elementi, altrettanto connessi con la nostra prospettiva di ricerca.

Innanzitutto, si ripercuote sull'indagine apparentemente solo filologica la volubilità delle categorie interpretative da cui abbiamo preso le mosse, e dunque, in primo luogo dunque, l'idea della *soggettività* nel testo. Di fatto, chi è colui che *corregge*? Giuseppe Ungaretti? L'autore della *Vita d'un uomo*? Il Soggetto lirico? Come s'intersecano questi sguardi? Certamente queste domande rimandano ancora

stampa della *Vita d'un uomo*.

³² Cfr. ITALIA-RABONI 2010 e ITALIA 2013. Le questioni più spinose riguardano a mio giudizio due ordini di problemi. Il primo è strettamente 'tecnico', e concerne gli strumenti e i metodi di rappresentazione del testo: in questa prospettiva, la ricerca nel campo delle *digital humanities* sembra rivelarsi come il più promettente serbatoio da cui trarre una feconda collaborazione, sebbene la diversa gamma di possibilità che comporta lo spostamento dalla rappresentazione cartacea allo spazio della rete, dove si situano le 'edizioni ipertestuali', se ha indubbi meriti sul piano della facilitazione alla fruizione - e ciò basterebbe per garantire ad esso la piena fiducia, data la necessaria priorità che la mediazione con il lettore deve avere tra i 'compiti' del filologo -, non sembra aver comportato quella rivoluzione che ci si aspettava, quanto meno dal punto di vista degli strumenti teorici e interpretativi per lo studio degli autografi. L'altra questione si pone piano della sistematizzazione teorica della disciplina, e riguarda la stessa 'materialità' del gesto scrittorio, vale a dire il tipo di traccia materiale sulla quale si compie la ricerca; affinché l'autografo non si riduca a un indizio ricostruito criticamente a posteriori infatti, la scelta del *corpus* dovrebbe essere supportata da una riflessione a tutto tondo sul valore dello stesso, affrontando come primo passo dell'indagine la questione della materialità della carta, e le caratteristiche della stessa scrittura. In linea teorica, sarebbe possibile se non auspicabile costruire una 'teoria della scrittura poetica', che s'interroggi sull'atto scrittorio e permetta di accompagnare all'ermeneutica del contenuto un'analisi della forma, intesa questa volta non in riferimento all'insieme 'letteratura', ma al genere 'scrittura'. Un approccio di questo tipo rischia però di generare l'utopistica prospettiva della possibilità di tracciare una categorizzazione delle modalità scrittorie di un autore, ricercando una corrispondenza biunivoca tra segno materiale e segno linguistico, finendo dunque per attribuire al tratto di penna, fin'anche all'appunto a margine, un valore arbitrariamente definitivo. In questa prospettiva, stimolante sarebbe la contaminazione con i risultati dell'approccio più propriamente *material* alla filologia, osservabile in primo luogo in alcuni centri statunitensi, sintomo di un - relativamente - innovativo interesse per la fattura dell'oggetto letterario, e che ha già, attraverso raffinate pratiche d'analisi, costruito una cassetta degli attrezzi teorica che gli permette di riconoscersi come disciplina. Sicuramente non è possibile traslare di peso l'approccio "materiale" allo studio delle carte autoriali: il codice medievale, come la stampa moderna, è infatti investito di un valore di evidente autorappresentazione, e si fa portatore consapevole della propria individualità e del peso di testimonianza storica di quella scrittura, di quelle scelte grafiche, di quella matrice editoriale. In questa prospettiva, alcune tendenze che caratterizzano la *critique génétique* francese, riguardanti in particolare letterature per le quali è disponibile una grande quantità di materiali, possono costituire una manifestazione di "filologia materiale" specifica della contemporaneità, seppure, come sottolinea Roberto Antonelli, sia evidente l'insufficienza di una «semplice analisi e riproposizione potenzialmente esaustiva di tutto il materiale di contesto e pre-testo, pena l'inagibilità critica, intellettiva, e dunque l'inutilità dell'operazione stessa» (ANTONELLI 2008, p.17. Per un approfondimento delle possibilità e dei limiti dell'informatica umanistica si rimanda ITALIA-RABONI 2010 e ITALIA 2013, e all'ampia bibliografia citata in entrambi i volumi; sui principali problemi teorici della "filologia materiale" si può consultare il fascicolo monografico di «Moderna», X, n. 2, 2008, *La materialità nella filologia*: danno conto dei principali problemi teorici e delle diverse linee metodologiche sviluppatesi i contributi di Roberto Antonelli e Alberto Cadioli; nello stesso volume, riassume il percorso della filologia materiale in Italia la *Premessa al Repertorio bibliografico ragionato. La materialità nella filologia* (1985-2007), *ivi*, pp. 143-156; sulle peculiarità della critica delle varianti italiana rispetto alla scuola francese si può consultare la ricca documentazione bibliografica in *Bilanci: Critica delle varianti e critique génétique, con il repertorio bibliografico ragionato*, «Moderna», II, n.2, 2000, pp. 169- 238.

³³ ITALIA 2013, p. 38.

una volta più che al binomio di ampia fortuna critica di *vita e letteratura*, al legame tra identità e scrittura. Ma sussiste una differenza tra la proiezione della *vita* nell'*opera*, e il legame tra gesto scrittoriale e *vita*, così come proposto per esempio da Blanchot?

Ci troviamo ancora imbrigliati nella domanda su quanto la biografia incida nelle forme del testo, e il problema non è meno spinoso se osservato dalla specola variantistica. Diversi infatti sono i modi in cui la *storia* rientra nelle varianti: proveremo a indicarne qualcuno tra quelli che vedremo riemergere costantemente in quella bibliografia critica che più si è interessata agli aspetti variantistici dell'*opera* ungarettiana.

La prima questione è metodologica: quanto peso dare all'interno dell'interpretazione delle varianti – vale a dire il momento di *critica* e non quello di *ricostruzione genetica* – ai dati storico-biografici? E quali tra di essi sono dirimenti, e cioè hanno una fisionomia tale da postulare una necessaria ricaduta sulle correzioni del testo? Certamente, alcuni eventi non possono essere tenuti al di fuori dell'interpretazione: tralasciando l'esperienza anche troppo spesso citata della Grande Guerra, è innegabile l'influenza di fattori che concernono i mutamenti del contesto socioculturale, quali il clima restaurativo post-bellico e l'approcciarsi della grande crisi che porterà alla Seconda Guerra Mondiale, insomma lo *Zeitgeist* che percorre la lunga diacronia della vita (e della *Vita d'un uomo*) di Ungaretti.³⁴

Se pervasivo al punto da rendere inesauribile lo scandaglio di relazioni è l'influenza del contesto per quanto riguarda il 'resto' – metafora con cui indichiamo ciò che rimarrebbe al di fuori di un approccio immanente, strutturale, monolitico della singola lirica – un ruolo centrale rivestono le parole degli «antenati»: ³⁵ è infatti la tradizione – studiata, letta, rinnegata, approfondita, insegnata – a emergere anche dagli scartafacci ungarettiani, e infinito sarebbe il lavoro di ricerca di concordanze, influenze e citazioni più o meno volontarie che costellano le poesie e che costruiscono una rete fittissima tra liriche, traduzioni e saggi. Un parametro questo che è spesso un comodo appoggio per l'interprete, il quale può di fatto misurare le distanze o gli avvicinamenti a questa o quella poetica, a questo o quel lessico peculiare, intersecando i risultati con le letture testimoniate dalla biografia dell'autore. Un approccio causalistico che però ha certo il pregio di portare a risultati oggettivi: ma interpretabili in che modo? Aprendo alla domanda sul *perché*, ci troviamo di fronte a un ulteriore problema.

A queste domande più intrinseche al tessuto lirico se ne accosta un'altra di carattere più 'intimo' – sebbene legata anch'essa alla Storia, e in particolare alla posizione del poeta/intellettuale – vale a dire il valore di promozione del sé biografico cui Ungaretti affida la costruzione del proprio canzoniere, all'insegna di quel progetto di 'biografia' che si è visto costituire un nodo imprescindibile e sempre ambiguo per il testo. Questa stessa tensione di promozione o costruzione del mito risente certamente delle voci critiche circostanti: non è necessario ribadire la centralità del rapporto con Giuseppe De Robertis – che sola basterebbe a definire come necessario l'approccio variantistico per Ungaretti – per comprendere quanto questo *resto* abbia determinato delle svolte stilistiche determinanti. Ma non solo: il valore delle varianti in questo processo è stato espresso in modo illuminante da Andrea Zanzotto:

L'autobiografia [...] non solo diventava mito dell'autobiografia, ma, includendo la storia del suo stesso scriversi, la quale di per sé portava fuori, verso l'altro spazio, diventava in esso autobiografia di un mito.³⁶

Una «auto-bio-grafia»³⁷ dunque, dove troviamo ancora legati la vita e la scrittura, e la presenza del Soggetto quale primo attante di questa operazione (appunto, «*auto*»).

Prima di percorrere nei suoi tratti salienti questa lunga diacronia, è necessario soffermarsi su alcune direttrici di ricerca che permettono anche di orientarci nella bibliografia critica, direttrici che sono

³⁴ Un esempio è certamente l'influenza del clima classicistico e rondista, senza il quale non si comprenderebbe a pieno il valore ma anche la peculiarità della [ricerca di un linguaggio poetico di calibrata impronta neo-classica] nel *Sentimento*, «rivolto appunto all'utilizzazione, in un impianto strutturale moderno, degli elementi lessicali e ritmici della nostra tradizione più classica» (SPEZZANI 1966, p. 154); sul tema si veda almeno BARONCINI 1999.

³⁵ Secondo la celebre espressione che definisce il progetto mai realizzato di redazione di «biografie liriche» di cui Ungaretti diede notizia a Prezzolini (cfr. LPZ00, pp. 38 e 140).

³⁶ ZANZOTTO 1981, p. 742

³⁷ *Ivi*, p. 743.

ovviamente intrecciate tra loro e che qui distinguo solo per comodità di esposizione.

Il primo punto su cui è possibile tentare una ricognizione bibliografica è l'individuazione di tendenze di correzione sia come costanti, sia osservandone le eventuali variazioni che incontrano in corso d'opera. Il rapporto con le istituzioni letterarie è qui un elemento non aggirabile, ma che ha portato anche a posizioni molto diverse. Già De Robertis segnalava come dato di fatto l'eliminazione di quelle dizioni o «esternazioni sentimentali e stilistiche»³⁸ di matrice crepuscolare, come anche il *labor limae* rispetto alle soluzioni giustappositive futuriste, o meglio del futurismo mediato dall'avanguardia francese.³⁹ Questo lavoro di alleggerimento, studiato in modo più approfondito per il *Porto Sepolto* e per *L'Allegria*⁴⁰ è stato riassunto in una generale tendenza – rinvenibile nelle varianti – all'astrazione, e cioè a quell'«intenzione di assolutizzazione attuata anche attraverso un processo di radicalizzazione tematica e formale»,⁴¹ che ha tuttavia aperto, com'è noto, a interpretazioni molto divergenti.⁴²

La stessa distanza dalla tradizione è inoltre stata più volte misurata nel lavoro sulle scansioni metriche, in particolare riguardo al prevalere dell'impulso ritmico come matrice 'originaria' della poesia ungarettiana e che ha permesso di interpretare molte variazioni diacroniche appunto come variazioni ritmiche piuttosto che semantico-strutturali.⁴³ Ma è ancora il pionieristico studio di Giuseppe De Robertis a 'svelare' le ambiguità di questi movimenti: divenuta ormai proverbiale nella stilistica ungarettiana, l'affermazione per cui Ungaretti «distrusse il verso per poi ricomporlo»⁴⁴ sintetizza oltre che il problema compositivo, la costante tensione variantistica. Non solo le varianti, dunque, si presentano spesso come fenomeni a raggiera o concentrici, piuttosto che vettoriali, ma impongono necessariamente la valutazione del problema delle due scrivanie de *L'Allegria* e del *Sentimento*. Ancora, Ungaretti «uno e bino».

Come non considerare nell'attrazione per la forma rinvenibile nei frammenti dell'*Allegria* il parallelo lavoro sugli equilibri metrici del *Sentimento*? Questa è probabilmente un'osservazione banale, ma la materia diventa più difficoltosa se ci spostiamo verso il punto da cui siamo partiti, e cioè quella 'rimozione' delle fonti da mettere in relazione ancora con il mito della 'novità' e parallelamente con la volontà di iscriversi in un'avanguardia che ha il suo epicentro in modelli francesi. Se dunque Ungaretti ai suoi esordi, per trovare il proprio iniziale 'accordo', «dovette in genere liberarsi sia dai residui impacci prosastici [...] sia dalla fluidità esteriormente cantabile delle prime esperienze di versificazione tradizionale»,⁴⁵ è determinante, ai fini di un'indagine stilistico-retorica, ribadire che «la revisione dell'*Allegria* [...] procede parallelamente alla stesura, dannunziana, del *Sentimento del Tempo*».⁴⁶ Tralasciando il dibattito sul più o meno marcato dannunzianesimo del secondo (ma anche del primo) libro ungarettiano, ciò che c'interessa è la sovrapposizione tra due diversi processi creativi, la «frontiera di due tempi, due gusti e persino due lingue diverse».⁴⁷ Pietro Spezzani a inquadra con lucidità il problema:

³⁸ G. DE ROBERTIS 1945, p. 1289; cfr. anche PETRUCCI 1977, p. 17 e sgg.

³⁹ Su questo aspetta si veda l'ormai classico REBAY 1962.

⁴⁰ Ma nient'affatto estraneo al *Sentimento* se Domenico De Robertis parlerà, per le correzioni di *Lago Luna Alba Notte*, di «liberazione degli elementi essenziali già esistenti: come se la statua fosse già circoscritta nel blocco» (D. DE ROBERTIS 1946, p. 382), metafora calcarea che possiamo confrontare con la descrizione che Vittorio Magrelli fa del *Porto Sepolto*, e che ben si addice anche a certi procedimenti di correzione lì sperimentati: «pare una goccia, ma una goccia ricca, che corrode e compone, che toglie e aggiunge, che leva e dà, fino a fare del testo una concrezione calcarea, un corpo stalattitico tragico e scabro» (MAGRELLI 2000, p. 65). L'accostamento tra i due brani critici è interessante perché coglie – come forse solo la figuralità del linguaggio può fare – la consustanzialità dei due libri, dove una stessa materia (il linguaggio/pietra) può assumere aspetti diversissimi grazie a un differente impulso formale, cioè stilistico.

⁴¹ GIACHERY-GIACHERY 2000, p. 91.

⁴² Si vedano almeno le posizioni di Carlo Ossola e di Emerico e Noemi Giachery (in particolare OSSOLA 1975 e GIACHERY-GIACHERY 2000); sul tema si veda anche la ricognizione tentata da Mario Barenghi e la sua proposta di mediazione (cfr. BARENGHI 1999, *passim*).

⁴³ CURI 1999, p. 179.

⁴⁴ G. DE ROBERTIS 1945, p. 1290.

⁴⁵ SPEZZANI 1966, 132.

⁴⁶ OSSOLA 1975, p. 165.

⁴⁷ MONTALE 1958, pp. 306-307.

Il travaglio elaborativo del *Sentimento* è delimitato da una cronologia, - 1919-43-, che coincide in gran parte con quella dell'elaborazione dell'*Allegria*. Il fatto è assai singolare se si tiene presente che in uno stesso anno (1943) giungono a maturazione definitiva due opere diversissime per ispirazione poetica e per linguaggio⁴⁸

«Due tavoli»,⁴⁹ due voci: dunque, anche due diverse mani che correggono?

Spezzani propone di differenziare la strategia dei percorsi elaborativi: se la direttrice dell'*Allegria* è nella «condensazione progressiva delle immagini», pur mantenendo in comune con il primo libro l'«eliminazione dei tratti stilistici di carattere patetico e ironistico» di ciò che rimane del «tirocinio» poetico, il *Sentimento* si costruirebbe piuttosto su

un'oscillazione pendolare e sinusoidale fra le fasi espressive iniziali e quelle successive, con riprese e abbandoni intermedi, o sulla progressiva eliminazione di parti preesistenti, o ancora su un lavoro interno fatto di sapienti inversioni nella collocazione delle parole, che è presente anche nell'*Allegria*, ma della quale non è affatto la caratteristica dominante ed esclusiva.⁵⁰

Una tendenza questa che interessa non solo le singole liriche, ma anche l'impianto strutturale del macro-testo, che conosce un processo di «smembramento e ricomposizione» assimilabile alla tecnica del montaggio cinematografico, una ripresa dunque dal un punto di vista non più stilistico ed espressivo ma appunto strutturale di una tecnica tipicamente avanguardistica⁵¹

Si potrebbe insistere lungamente su tali e altre distinzioni, ma oltre allo sguardo stilistico in una prospettiva di storia della lingua dell'autore, un elemento deve essere sottolineato: in che modo queste differenze illuminano il rapporto tra i due mondi espressivi? In che modo cioè interagiscono con la poetica dell'autore e le sue evoluzioni? La distinzione tra i due libri letta come 'grande variante' è di fatto essa stessa una metafora, dilatando su di un piano più ampio la tensione diacronica che innerva la costruzione dell'opera ungarettiana, tensione che riguarda l'allestimento dei libri, ma anche e forse soprattutto il rapporto con la stessa scrittura; proviamo a far emergere alcune tracce utili per la nostra ricerca.

Fausto Curi ha proposto una precisazione terminologica che interpreta il *furor* variantistico ungarettiano legandolo a quelle tendenze che abbiamo visto emergere nelle precedenti pagine

Parlare di lavoro "correttorio" a proposito del primo Ungaretti può far dunque correre il rischio di un discorso approssimativo, se non improprio. Cardarelli e Saba correggono, Ungaretti sperimenta, e sperimenta da scrittore partecipe dell'intrepida tensione intellettuale che è propria delle avanguardie.⁵²

In questa «ricerca inquietissima»,⁵³ accanto all'idea della 'costruzione' della voce («Ungaretti, insomma, né possiede né trova la propria "innocenza", la costruisce»)⁵⁴ che s'inquadra in parte nella lettura retorica che vogliamo proporre, sono coinvolti sia quel rapporto ambiguo e tesissimo con la tradizione, sia l'idea di itinerario, di quel viaggio percorso dalle stesse forme che se ha fatto parlare a Curi di arrivo a «un approdo sicuro e perfetto»,⁵⁵ mi sembra delinarsi piuttosto come aspirazione sempre *tesa*, fissa a un *punto di mira* ma sensibile a spinte centripete e centrifughe. Come ha scritto Mario Luzi, lo stile di Ungaretti «non è un dato, bensì un progetto continuo come accade ai poeti che non hanno mai preso

⁴⁸ SPEZZANI 1966, p. 126.

⁴⁹ BARENGHI 1999, p. 139.

⁵⁰ SPEZZANI 1966, p. 152.

⁵¹ SERGEJ MICHAJLOVIČ EJZENŠTEJN, *Teoria generale del montaggio*, cit. in CURI 2000, p. 204. Nel suo contributo Fausto Curi propone questo suggestivo richiamo per definire l'esperienza testuale di raccolte quali *PLM* e di alcune liriche di A19, ancora in relazione allo sperimentalismo ungarettiano nel processo di «rottura dell'unità della forma» intrapreso dalle avanguardie del futurismo e del cubismo (CURI 2000, p. 205).

⁵² CURI 1999, 172.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*.

definitivamente quartiere». ⁵⁶ All'idea di stile tratteggiata nel precedente capitolo dunque, è proprio la caratteristica di «progetto continuo» peculiare a Ungaretti a costringere necessariamente all'approccio variantistico.

Ma per comprendere a fondo la «significatività» delle varianti ungarettiane, è necessario interrogarsi anche sul dato che ne fa, come già ribadito, un caso unico, ovvero il loro «non-nascondimento». ⁵⁷ Dalla scelta di pubblicarle e divenire così filologo di se stesso emerge quella forte quanto ambigua consapevolezza del gesto scrittorio e del *farsi* dell'opera che è al centro delle tensioni che definiscono il modernismo del primo Novecento. Se Genot ha parlato di « un aspect métalinguistique assez évident: travail comme exhibition du travail » ⁵⁸ e che ancora reintroduce il problema del *manierismo* ungarettiano, gli spunti più fecondi giungono da quelli sguardi che si allargano al panorama europeo, in particolare, più che alla ricerca del *Livre* mallarmeano, alla linea che discende da Poe e Valéry. Ha scritto Mario Petrucciani:

la presenza di una consapevolezza, sia nell'atto in cui il fantasma poetico si apre la strada della sua espressione, sia quando il poeta avvedendosi che quella espressione è provvisoria e quasi grezza, si sforza di trovarne altre più vive e più consone a quel fantasma (anzi le sole che egli crede si identifichino proprio con il fantasma), è quella che si suole definire come “coscienza critica o riflessa” ⁵⁹

Il campo semantico entro cui gravitiamo sarà in realtà una costante della nostra ricerca, che nella sua parte conclusiva si troverà infatti a ragionare proprio sul rapporto tra auto-riconoscimento e fantasma; un “fantasma” che disegna i limiti e il fascino dell'inquieto platonismo del nostro, quella «drammatica tensione ontologica» che «non si risolve», alla quale Emerico e Noemi Giachery riconducono proprio quella tendenza all'«astrazione» da cui abbiamo preso le mosse, sottraendola così all'interpretazione «vanificante» ⁶⁰ di letture ‘nichiliste’. Questi elementi si mantengono infatti sempre in tensione, non sembrano cioè mai arrivare a concludere, e nonostante l'ansia di trarre «dalla matrice tenebrosa la forma compiuta», ⁶¹ le edizioni dei libri ungarettiani continuano a proporre interrogativi. Ha scritto su questo pagine illuminanti Andrea Zanzotto: innanzitutto, le varianti si costituiscono come

la minaccia-seduzione dell'“altro luogo”, per la meraviglia-riverenza di fronte alle spinte proliferatrici (di varianti sempre più perfette) che vi nascono, s'impone l'allarme di fronte *al meglio* non raggiunto ma forse anche raggiunto e non riconosciuto; si affaccia l'interscambiabilità o la compresenza dei risultati.

Al contempo,

le varianti si presentano come non cancellabile anamnesi, connessione *à rebours* con l'elemento selvaggio, con l'elemento ustionale, col nucleo vivente che persino negli “errori formali” rivela la sua indecifrabilità ultima, eppure spalancata come origine stessa di tutto il procedimento del verbalizzare del significare del rendere comune ⁶²

Prosegue Zanzotto:

Si ha così da Ungaretti non un'opera aperta, in progresso, ma piuttosto un'opera che si pone come tendenzialmente definitiva in ogni suo momento, pur alludendo contemporaneamente al progresso e al ritorno. In ogni punto di variante c'è una freccia verso il progresso e un'altra verso il ritorno: una verso la mancanza assoluta di controllo, nel vuoto, l'altra verso il ricontrollo totale della corrispondenza al *primum movens* che stava all'inizio del fatto del dire ⁶³

⁵⁶ LUZI 1981, p. 309.

⁵⁷ ZANZOTTO 1981, p. 740.

⁵⁸ GENOT 1989, p. 75.

⁵⁹ PETRUCCIANI 1955, p. 127.

⁶⁰ GIACHERY-GIACHERY 2000, p. 91.

⁶¹ PETRUCCIANI 1955, p. 128.

⁶² ZANZOTTO 1981, p. 741.

⁶³ *Ibidem*.

«Alludendo contemporaneamente al progresso e al ritorno»: su queste ripetizioni e variazioni «dei ‘luoghi’»⁶⁴ ha particolarmente insistito Carlo Ossola, il quale, a partire dalle connessioni tra poesia e prosa, ha parlato di «un sommarsi di scrittura che concesce su se stessa, citandosi, emblematizzandosi»,⁶⁵ e le cui tracce più evidenti si troverebbero nella «filigrana dei significanti», spazio che dimostra

l'estrema complessità del testo ungarettiano, il suo debordare oltre i confini dei versi di Vita d'un uomo, che si costituisce semmai in una trama di rinvii, per crescita di esperimenti sulla parola, in gruppi di suoni e di sillabe mille volte ripetuti ed ascoltati ripetersi dal poeta, e variati nella scrittura⁶⁶

Questa «circolarità» e «fedeltà diacronica»⁶⁷ forma una «distesa endosemantica»;⁶⁸ scrive ancora Ossola:

è insomma il riprendere le trame della scrittura e non della vita, il ritornare sui “luoghi” del testo, sulla traccia già depositata della parola; il poeta recupera la propria storia ripristinando il discorso che di essa aveva già fatto.⁶⁹

La scrittura, dunque, si fa «memoria» in quanto «eco»,⁷⁰ appunto «non cancellabile anamnesi», riprendendo le parole di Zanzotto. Ancora Platone e – finalmente – l'apparire esplicito del punto di tangenza tra poetica e testo, intendendo quest'ultimo nella sua aderenza all'individuale come nella sua profondità storica. Come scrive Guido Guglielmi infatti, in Ungaretti

si sono coniugati e incrociati i problemi dell'avanguardia e quelli di una riflessione sulla durata, e innanzi tutto delle parole. [...] Ungaretti si è posto presto la domanda sul tempo della propria parola. E l'interrogazione lo ha condotto a incontrare i poeti del passato.⁷¹

Voce dell'*io* e *maniera*, esperienza singola ed *eco* della memoria. Il cerchio sembra chiudersi, in un sistema che apparentemente si regge su una perfetta corrispondenza tra *stile* e aspirazione. Ma più che tentare una perfetta circolarità tra aspirazioni dell'opera e forma del testo, mi preme qui sottolineare l'emergere di un'idea di scrittura come «gesto polare» tra stile e maniera,⁷² inscritta cioè in una tensione che – come abbiamo più volte affermato – marca sin dagli esordi il percorso ungarettiano.

Questi aspetti sono particolarmente interessanti per la nostra ricerca: il tempo ulteriore delle varianti non s'inscrive nella dimensione della successione: tempo *recuperato* negli apparati critici, *abolito* nelle correzioni a distanza di anni, il tempo della scrittura è certamente un tempo come metamorfosi. Che rapporto c'è dunque con la poetica del tempo e la riflessione sulla memoria del linguaggio elaborata da Ungaretti?

Non abbiamo spazio per approfondire un tema di cui abbiamo avuto modo di discorrere in altre sedi, e che in realtà riguarda piuttosto la parte dell'opera ungarettiana non toccata dalla presente indagine. Ma possiamo tenere questo spunto di domanda come guida per recuperare alcuni dati storici, oggettivi si direbbe, e connetterli tra di loro. Riprendendo un celebre saggio continiano, la domanda è dunque: *come lavorava Ungaretti?*

⁶⁴ OSSOLA 1975, p. 26.

⁶⁵ *Ivi*, p. 19.

⁶⁶ *Ivi*, p. 30.

⁶⁷ *Ivi*, p. 31.

⁶⁸ *Ivi*, p. 26.

⁶⁹ *Ivi*, p. 40.

⁷⁰ *Ivi*, p. 270

⁷¹ GUGLIELMI 2000, p. 5.

⁷² L'espressione è di Giorgio Agamben; il filosofo individua nelle differenze e nella dialettica tra stile («appropriazione disappropriante») e maniera («disappropriazione appropriante», quell'oscillazione che caratterizza la scrittura: «da una parte appropriazione a abito, dall'altra espropriazione e non-identità») (GIORGIO AGAMBEN, *Disappropriata maniera*, [1991], in AGAMBEN 1996, pp. 89-103, p. 100).

1. 3. 3 Come lavorava Ungaretti

L'incontro con la singolarità della scrittura e la frequentazione delle correzioni, fin'anche dei gesti correttori di un autore ha spesso come conseguenza la tentazione di 'mapparne' la scrittura. Per scrittori che si prestino particolarmente a questo tipo di indagine, nei quali cioè l'attività di correzione e rivisitazione dei testi assume un peso quasi antonomastico, non mancano tentativi di definire l'*usus* correttorio individuando alcune costanti e attribuendo a queste uno specifico 'valore', rendendo dunque la tipologia della traccia scrittoria un segno che direzioni l'interpretazione della variante. Queste prove cercano insomma di desumere dalla particolarità di questa o quell'altra correzione un sistema generale, e definire un diverso significato a seconda della tipologia di correzione. Ma dal punto di vista del metodo, la catalogazione della tipologia di correzioni rischia di poggiare su un'imbarazzante assenza di presupposti. Come fare ad attribuire un valore stilistico a un modo di correggere (per esempio, l'inserzione in interlinea rispetto alla scrittura a margine) senza prima domandarsi *che cosa sia* una variante e *che valore* abbia nel sistema poetico dell'autore? Insomma, l'indagine dovrebbe essere a un tempo più ristretta (partire da un singolo scrittore) e più allargata (includendo nella valutazione delle varianti tutto il 'mondo' dell'autore). Vorrei recuperare a questo punto alcuni approcci alla questione che mi sembra s'inseriscano in una valutazione non ingenuamente positivista del problema, ponendosi al di là della pura registrazione di fenomeni.

Il primo spunto è desunto da questa pagina di Roland Barthes, il quale partendo dal 'caso Flaubert, propone una divisione delle correzioni a seconda che queste si determinino in verticale o orizzontale, armonizzando questa suddivisione alle teorie linguistiche di Roman Jakobson:

I ritocchi che gli scrittori apportano ai loro manoscritti si possono facilmente classificare in base ai due assi del foglio su cui scrivono; sull'asse verticale sono apportate le sostituzioni di parole (sono le "cancellature" o le "esitazioni"); sull'asse orizzontale, le soppressioni o aggiunte di sintagmi (sono i "rimaneggiamenti"). Orbene, gli assi del foglio non sono altro che gli assi del linguaggio. Le prime correzioni sono sostitutive, metaforiche, mirano a rimpiazzare il segno inizialmente apposto con un altro segno prelevato in un paradigma di elementi affini e diversi; queste correzioni possono quindi interessare dei monemi [...] o dei fonemi [...]. Le seconde correzioni (corrispondenti all'ordine orizzontale della pagina) sono associative, metonimiche; esse intaccano la catena sintagmatica del messaggio modificando, per diminuzione o per accrescimento, il suo volume, conformemente a due modelli retorici: l'ellissi e la catalessi.

Lo scrittore dispone insomma di tre tipi principali di correzioni: sostitutive, diminutive e accrescitive: egli può lavorare per commutazione, censura o espansione. Ora, questi tre tipi di correzioni non hanno esattamente il medesimo statuto, e d'altro canto non hanno avuto la stessa fortuna. La sostituzione e l'ellissi interessano degli insiemi delimitati. Il paradigma è chiuso dalle coazioni della distribuzione [...] e da quelle del significato [...]. L'ellissi è limitata dalla struttura del linguaggio [...]. Il lavoro catalettico è teoricamente infinito.⁷³

Da questo brano emerge una prima necessaria distinzione, quella cioè tra la scrittura in prosa e in versi. Lasciando per il momento da parte il problema della versificazione libera, chiaro è come all'interno di correzioni quali commutazioni, censure e catalessi, lo schema metrico ponga un argine che è sia un limite sia un'apertura a una possibilità di variazione illimitata: in una struttura relativamente rigida, per esempio l'endecasillabo, se il 'limite' è il numero di sillabe, la 'possibilità' si declina nelle diverse qualità e quantità degli accenti, come anche, soprattutto, nel rapporto con il sistema dei versi, e dunque con i valori metrici, ritmici e fonici dei versi precedenti e successivi. La possibilità di variare tali rapporti, resi identificabili dalla scelta del sistema-poesia, aggiunge per le correzioni nella scrittura in versi la necessità di ampliare ad ulteriori variabili l'incidenza della singola modifica. Non siamo qui distanti dalla concezione 'sistemica' delle varianti adottata da Gianfranco Contini nel celebre saggio sulle «implicazioni leopardiane»,⁷⁴ e che in realtà trova la sua applicazione, con le dovute differenze, anche

⁷³ ROLAND BARTHES, *Flaubert e la frase*, in BARTHES 1982, pp. 132-140, pp. 134-135.

⁷⁴ Cfr. GIANFRANCO CONTINI, *Implicazioni leopardiane*, [1947], in CONTINI 1970, pp.41-52.

nella prosa: per Flaubert, secondo Barthes, il problema sarebbe proprio quello delle ripetizioni e degli spostamenti delle frasi rispetto al macrosistema della pagina, dove a una modifica segue inevitabilmente il rischio di una ripetizione, di un'assonanza ravvicinata, di una cadenza ripetuta in un segmento testuale più o meno vicino.

Non considerando le implicazioni teorico-linguistiche della scansione proposta da Barthes - il rapporto cioè con gli assi metonimici e sinonimici che governerebbero l'intero sistema linguistico - la catalogazione delle correzioni nei tre macrosistemi di commutazione, censura e catalessi risulta comunque impropria per la poesia: in particolare, in un sistema rigidamente codificato qual è il verso, la censura per esempio è strettamente legata alla commutazione, non potendo darsi cancellatura di un elemento senza sua sostituzione, a meno di intaccare la scelta metrica e optare per un diverso verso (per esempio con il passaggio dall'endecasillabo a un novenario per soppressione). D'altra parte, la catalessi è anch'essa determinata dalla struttura metrica: un'aggiunta porterà più spesso ad aumentare il numero dei versi, oppure a scegliere l'ipermetro. È evidente dunque che il vero problema è quello di individuare l'unità minima di analisi: se in Flaubert (e per Barthes) è la frase, per la poesia il verso sembra una misura troppo restrittiva; d'altra parte, la frequente presenza di frammenti o gruppi di versi come luoghi di correzione impediscono di assumere come unità minima il sistema integrale della lirica. Insomma, le categorie barthesiane appaiono ad un tempo troppo rigide e troppo vaghe per essere utilizzate.

Certamente meno sistematica è una breve nota a margine di Valéry nella sua *Introduzione al metodo di Leonardo Da Vinci*, ma che, sebbene sia qui estratta dal contesto e riportata in modo forse arbitrario, nella sua sintesi enigmatica contiene implicazioni di sicuro interesse per il nostro percorso:

Il passaggio dal *meno* al *più* è spontaneo. Il passaggio dal *più* al *meno* è invece raro e frutto di riflessioni: è uno sforzo contro la consuetudine e la comprensione apparente.⁷⁵

Valéry attribuisce all'ellissi un valore metalinguistico, teso a opporsi all'assuefazione della comprensione: uno scavo nelle potenzialità della parola che, attraverso la sottrazione, mira a operare uno straniamento sulla percezione, contrapponendosi così alla spontanea volontà della spiegazione per accumulazione e successive aggiunte. Coerentemente con la poetica di Valéry, il *labor limae* sembra essere qui un vero e proprio metodo per il raggiungimento dello scopo, o del compito, che la forma poetica ha nei confronti del linguaggio: la rivitalizzazione della parola, il riappropriarsi di un significato sorprendente, originario. Di contro l'aggiunta sarebbe invece dispersione, adeguazione a un'idea di comprensione prosastica che affida al discorso un significato che più è diluito più è sfuggente, mascherando l'inconsistenza con la precisione.

Probabilmente, una tale concezione del lavoro dell'autore sul proprio materiale rischia di attribuire a un gesto, forse a una semplice abitudine, un valore poetico. Ma con le dovute prudenze e calando tale definizione a un caso particolare, più delle categorie che separino le correzioni per tipologia (Barthes), la linea interpretativa che ricerca il diverso valore delle correzioni facendo riferimento a una gnoseologia della parola mi sembra aprire a prospettive più interessanti: in particolare, questo semplice sistema di riferimento (*plus/moin*) sembra particolarmente fecondo per un'interpretazione della variazione in Ungaretti, proprio in virtù della più evidente caratteristica delle varianti del nostro, quantomeno nel materiale che più di tutti ha stimolato indagini di questo genere, ovvero il sistema dell'*Allegria*.⁷⁶ D'altra parte, nota è la vicinanza tra Valéry e Ungaretti, e diverse potrebbero essere le citazioni atte a sostenere l'idea di una poetica del linguaggio comune ai due autori. Se nel 'levare' è stata individuata la costante delle correzioni ungarettiane, che agiscono infatti nella maggior parte dei casi per tagli e sottrazione di materiale, saremmo dunque all'interno della tipologia di correzione che Barthes definisce come «censura». In effetti la polisemia di questa stessa definizione potrebbe benissimo individuare alcune correzioni ungarettiane, come ad esempio il mascheramento, nel *Porto Sepolto*, dei passaggi più

⁷⁵ VALÉRY 2007, p. 32, corsivi a testo.

⁷⁶ Intendendo 'sistema' come termine che comprenda: il livello interpretativo che considera i singoli testi; i rapporti tra le singole liriche e la struttura del libro; il rapporto con il valore rappresentativo dell'*Allegria* nella *Vita d'un uomo*; il percorso genetico dei testi e della raccolta e le loro interconnessioni; etc.

chiaramente debitori a un gusto riconducibile a tendenze attardatamente futuriste e crepuscolari. Inoltre, nel *Porto* come nell'*Allegria*, ci troviamo all'interno dello spazio del verso libero, dove sebbene permanga l'accordo dello strumento stilistico a modi e misure della tradizione,⁷⁷ l'azione della sottrazione è certamente meno soggetta ai limiti e alle possibilità del sistema del metro. Ma se nelle testimonianze pervenuteci del *Porto* e dalla prima *Allegria* possono essere sufficienti i valori di 'più' e del 'meno' per cercare di mappare alcune delle correzioni ungarettiane valutandone il grado e la funzione, più complessa è la situazione successiva, quale emerge in particolare dalle carte del *Sentimento del Tempo* e, in maniera ancora più complessa, dal materiale autografo afferente all'elaborazione de *Il Dolore*.

È dunque necessario sottolineare come anche all'interno di una medesima scrittura poetica, la gestione dello spazio sulla carta, la qualità delle correzioni, insomma il 'come lavorava', possano subire delle modifiche e degli spostamenti così netti da comportare una conseguente riconfigurazione del valore di tali correzioni.⁷⁸ In sintesi, nel passaggio dalla teorizzazione alla pratica i tentativi di catalogazione delle correzioni d'autore che cercano di rinvenire categorie teorico critiche che abbiano una valenza applicabile ai più vari casi, appaiono nella loro più evidente problematicità: per quanto auspicabile sul piano della comunicabilità, una terminologia univoca non lo è dal punto di vista della rappresentazione delle peculiarità di correzione non solo di ogni scrittore, ma anche di diverse fasi nella scrittura di un autore, risultando dunque sempre troppo approssimativa soprattutto in merito al valore che tipi differenti di correzione possono avere.⁷⁹

All'interno del *corpus* autografo, la distinzione che ritengo possa mantenere una validità di più ampio respiro è quella che riguarda la *funzione* delle carte; per Ungaretti è questa una suddivisione che si impone necessariamente. Ma intendere 'funzionalità' nel senso di rapporto tra la carta e il testo edito implica almeno due conseguenze: la prima è quella di ricollocarsi all'interno del paradigma di un percorso che procede da un 'prima', l'avantesto, per giungere a un 'dopo' che si presume come definitivamente stabilito, formato. La seconda ne discende direttamente: diventa non concettualizzabile il caso del non-finito, del frammento costitutivamente inconcluso che può però essere ugualmente pubblicato.⁸⁰ È necessario dunque sostituire all'idea del punto di arrivo, che presuppone il *ne varietur*, non il contrario (*ad variandum?*), bensì quella che definirei come l'idea del testo, in un senso accostabile

⁷⁷ Ma per la 'metrica interna' rimando ancora a G. DE ROBERTIS 1945.

⁷⁸ "Consequente" per coloro i quali devono interpretare le carte: il modificarsi del valore delle correzioni è infatti la 'premessa' o causa delle eventuali diversità nelle abitudini di correzione.

⁷⁹ D'altra parte, una sistematizzazione delle tipologie di varianti all'interno di un determinato 'problema' ectodico e la loro definizione e differenziazione, se accompagnata da un'adeguata riflessione sull'oggetto di studio e sul metodo critico, che all'oggetto deve sempre rispondere flessibilmente, garantisce al critico un vocabolario altamente funzionale per i propri scopi. Un esempio di questo fecondo accordo tra metodo e terminologia in GIANFRANCO CONTINI, *I "Promessi Sposi" nelle loro correzioni*, [1947] in CONTINI 1998, pp. 113-130. Contini vuole qui diversificare le varianti manzoniane del *Fermo e Lucia*, della Ventisettana e della Quarantana. Innanzitutto, distingue un diverso possibile approccio alla questione ectodica: «il primo metodo [...] è entropico, cioè si parte dal *Fermo e Lucia* e, passando per la Ventisettana, si arriva all'edizione definitiva; il secondo metodo è sintropico [...], cioè si parte dalla Quarantana, per retrocedere [...]. Io penso che sia il miglior partito adottare un criterio intermedio, cioè procedere a ritroso in due momenti, pur operando entropicamente.» (*ivi*, 119-120). Si definiranno dunque «formali» le varianti che determinano il passaggio dal '25 al '27, «sostanziali» quelle dal *Fermo* ai *Promessi Sposi*. Sempre attingendo dal "problema Manzoni" mi sembra qui utile richiamare un passo dalle *Norme per la lettura* per l'apparato del *Fermo e Lucia* nell'edizione critica dei *Promessi Sposi* curata da Dante Isella: «Per formalizzare nel modo più chiaro e semplice la fenomenologia di un'elaborazione tanto complessa è stato necessario studiare un modello ectodico specifico: non fondato aprioristicamente su una prassi collaudata, né applicabile meccanicamente a qualsiasi caso, ma dettato o, per meglio dire, imposto dallo stesso modus operandi del Manzoni» (DANTE ISELLA, *Avvertenza*, in ALESSANDRO MANZONI, *Fermo e Lucia: Prima minuta (1821-1823)*, a cura di B. Colli, P. Italia e G. Raboni. Milano, Casa del Manzoni, 2006). No bib

⁸⁰ È un caso del genere, su cui torneremo, si riscontra proprio in Ungaretti: si tratta de *La Terra Promessa* (e dei *Cori per la Terra Promessa* pubblicati all'interno de *Il Taccuino del Vecchio*), libro di cui lo stesso autore dirà: «*La Terra Promessa* è un libro scritto con grande lentezza perché continuamente interrotto, anche da altra poesia, come quella del *Dolore*. [...] Quella che pubblicai nel 1950 è dunque un'opera frammentaria; la pubblicazione di un'opera completa, organica, non avverrà forse mai. Tali frammenti possono però dare nel loro complesso un'idea di quello che il poeta intendeva fare e che non è riuscito a fare; nessun poeta è mai riuscito a fare quello che ambiva a fare» (NOTE69 p. 781). Sull'interesse per il 'frammento' come luogo della poesia si vedano anche le lezioni leopardiane *Sul frammento "Io qui vagando al limitare intorno"*, *Sul frammento "Spento il diurno raggio in ccidente"* I e II, [1946-1947], in VL00, pp. 920-957.

a quello che Benjamin dispiega nella sua *Premessa gnoseologica*, vale a dire un'immagine che si dà indipendentemente dall'opera che le rappresenta, in quanto 'virtualità di senso'.

Posta questa premessa, la distinzione che propongo è tra carte 'in rapporto all'edizione', dove quindi l'idea si è attualizzata nello spazio del libro o comunque della pubblicazione, e le carte 'di elaborazione'. Appartengono alla prima dimensione le carte preparatorie: sono quelle che coinvolgono gli stadi finali di una fase elaborativa, tra le quali possiamo situare sia i dattiloscritti corretti sia le ritrascrizioni in bella con alcune correzioni. Ciò che caratterizza queste carte è la comune appartenenza a dei nuclei: la correzione dunque avviene nello stesso momento, nel senso che una stessa 'mano', vale a dire un'unica intenzione di correzione, passa sul testo. È possibile per questo materiale inserire come criterio di valutazione delle varianti la finalità delle carte: che sia l'edizione, o la pubblicazione in rivista, la comune destinazione ci autorizza non solo a parlare di nucleo o fase di elaborazione, ma anche a ricercare in queste unità la presenza di quella che potremmo definire come 'patina comune'. Se tali elementi di continuità emergeranno, si potrà parlare di una direzione di uniformazione presente come istanza nelle correzioni, uniformazione che avverrà volta in volta secondo determinati criteri.

La carte 'di elaborazione' sono più complesse: si tratta del materiale che registra la creazione del testo *in fieri*. I problemi che emergono da queste sono molteplici: impossibilità di datazione, e dunque difficoltà di ordinamento in successione; assenza di parametri per determinare il pre-testo, o 'punto di partenza'; instabilità del valore della carta in quanto fotografia di un momento spesso monadologico; frequenza di situazioni frammentarie, come versi isolati o gruppi di versi che hanno una vita 'autonoma' nelle carte e sono soggetti a successivi riasssemblamenti, giustapposizioni, mutazioni. Sono carte per le quali la tendenza critica più seguita è quella di limitarsi ad un descrittivismo sul modo di lavorare dell'autore, o tutt' al più alla riproduzione fotografica delle stesse.⁸¹ D'altra parte, proprio la natura grezza delle carte, che sembrano riportarci al momento esatto della creazione poetica, può però veicolare preziose informazioni se si sceglie un elemento forte in base al quale interrogarle.

Un simile discorso può essere fatto anche per le edizioni: in base a cosa determiniamo che l'abolizione di un verso costituisca uno spostamento motivato da esigenze di tipo metrico, semantico o macrostrutturale?⁸² Certamente, mentre per le carte dobbiamo confrontarci con un aspetto di difficile circoscrizione quale quel fattore materiale di 'utilità' rappresentato in primo luogo dalla necessità di un supporto scritto, con le edizioni entriamo nell'ambito del valore socioculturale del libro di poesia; ma questo dato, invece che facilitare l'analisi, rende le nostre valutazioni ancora più problematiche: se infatti è evidente come non sia auspicabile ridurre la questione a puri fattori 'estrinseci', ingenuo e arbitrario sarebbe non tenere conto di fattori quali l'aspettativa dell'autore rispetto all'esito della pubblicazione, il ruolo dei promotori, la rete di influenze e conoscenze, la risposta a precedenti critiche, la coesistenza di altre poetiche, l'esistenza di altri cantieri, come anche le questioni che emergono in tipografia⁸³ o gli interventi dello stesso revisore.⁸⁴

Infine, un'ulteriore premessa: se nella storia della scrittura ungarettiana è possibile individuare diverse fasi, è necessario non dimenticare come queste non procedano secondo una scandita e rigida diacronia, ma si trovino spesso ad intersecarsi. Inoltre il rapporto con una determinata forma di scrittura muta notevolmente nel tempo, cosicché per esempio il materiale per una rivista pubblicata nel 1915 non avrà certamente lo stesso valore di quello per una pubblicazione degli anni '40. D'altra parte, alcuni momenti si presentano con una tale peculiarità da costituire un *unicum* irripetibile: la scansione

⁸¹ Una prospettiva che per il filologo corrisponderebbe a quella che, tra i possibili comportamenti del commentatore descritti da Adelia Noferi, è indicata come la posizione 'suicida': «scompare il commento [...] l'auctor e il destinatario si affrontano direttamente: il testo è senza note» ADELIA NOFERI, *Soggetti e oggetti del commento*, in NOFERI 1997, p. 257, pp. 239-287.

⁸² Basti ricordare la gentile querelle tra Giuseppe De Robertis e Gianfranco Contini sulle varianti di *A Silvia* condotta sulla rivista «Letteratura» tra il 1946 e il 1947 (cfr. GIUSEPPE DE ROBERTIS, *Sull'autografo del canto "A Silvia"*, [1946]; GIANFRANCO CONTINI, *Implicazioni leopardiane*, [1947]; GIUSEPPE DE ROBERTIS, *Biglietto per Gianfranco Contini*, [1947], riuniti ora in AVALLE 1970, pp. 178-204.

⁸³ Si vedano i vari interventi sulle bozze di stampa, dove si manifesta un Ungaretti spesso stizzito dalla mancata corrispondenza tra le sue indicazioni e le scelte grafiche della resa su pagina.

⁸⁴ Un caso emblematico è la copia A19*: qui il suggerimento del lettore autorevole si sovrappone fino a confondersi con la volontà dell'autore nell'approntare la successiva S23 (cfr. MAGGI ROMANO 1984).

seguito tenta dunque di fotografare il lavoro ungarettiano intersecando la successione cronologica con la tipologia del materiale che abbiamo di fronte, facendo emergere le difficoltà filologiche e interpretative che ne derivano.

Le riviste: promozione, intervento, influenze

Il primo tipo di materiale da considerare è quello che si definisce in relazione all'aspetto più dinamico del panorama culturale, ovvero le pubblicazioni su rivista: una tappa imprescindibile in quel percorso di confronto e autopromozione della formazione poetica del poeta nomade ed *entre le langues*, il quale affida ad alcune tra le riviste più significative tra Italia e Francia sia le sue prime o primissime prove, sia i risultati più maturi. Solitamente, il materiale di cui disponiamo è costituito dall'invio di un nucleo unitario e più o meno corposo di testi al promotore della rivista, come per esempio Gherardo Marone per «La Diana» o Enrico Falqui per «L'Italia Letteraria»; se il caso più frequente è la conservazione dei soli testi, non è raro trovare negli stessi carteggi interessanti valutazioni sulle stesure; infine, le bozze per le riviste consentono spesso di ricavare ulteriori passaggi di correzione rispetto a precedenti stesure o pubblicazioni. In questi casi, è importante considerare l'ambiente della rivista, sia dal punto di vista della linea editoriale sia per quanto riguarda i testi assieme ai quali le liriche del Nostro compaiono: questi elementi sono fondamentali per comprendere per esempio il cammino percorso dai testi editi su «Lacerba», che com'è noto sono tra i primi a noi giunti dell'autore, e, attraverso essi, il percorso di emancipazione di Ungaretti dalla tradizione italiana per guardare, grazie al gradino della rivista d'avanguardia del gruppo fiorentino, ai più dinamici e interessanti movimenti artistici d'oltralpe.⁸⁵

Il «tascapane», lapide di guerra

Abbiamo già attraversato il panorama critico che accompagna l'esordio entro il canale ufficiale del primo libro ungarettiano. Già dal nostro breve sondaggio è emerso come la retorica del «soldato semplice, senza nessuna distinzione e senza nessun distintivo»⁸⁶ si accompagni a un gesto critico che associa la laconicità dell'enunciazione alla guerra, sostenendo il legame immediato tra stile dell'espressione e momento della creazione poetica e facendo in particolare della *brevitas* il 'punto di mira' rispetto al quale misurare l'innovazione del testo: resa quasi antonomastica l'incidenza del rapporto tra vita e scrittura nell'interpretazione del poeta, il «tascapane» diventa un *topos*, un'icona condivisa, emblema di una materialità della scrittura che attrae per il suo carattere di testimonianza e verità. Tra i vari luoghi in cui Ungaretti rievoca l'incontro con il soldato-editore Ettore Serra, particolarmente suggestiva è la descrizione della creazione del libro, inquadrato entro il canone del 'diario di guerra' sia per l'idea dell'accompagnamento giornaliero e dunque cronologico – che permane come fattore forte nei cronotopi in calce ai testi – sia per la contaminazione tra lo spazio del testo e la tragedia dell'uomo:

A dire il vero, quei foglietti: cartoline in franchigia, margini di vecchi giornali, spazi bianchi di care lettere ricevute, ... – sui quali da due anni andavo facendo giorno per giorno il mio esame di coscienza, ficcandoli poi alla rinfusa nel tascapane, portandoli a vivere con me nel fango della trincea o facendomene capezzale nei rari riposi, non erano destinati a nessun pubblico⁸⁷.

La celebre immagine del «tascapane» delinea infatti un rapporto tra materialità dello scritto (il frammento, il margine, la cartolina) e dettato poetico, dove il testo, frantumatosi di fronte alle esigenze dell'atto precario di scrittura, si fa traccia di una persistenza della parola nella disumanizzazione

⁸⁵ Su questi aspetti, rimane un utile strumento di orientamento REBAY 1962.

⁸⁶ GIOVANNI PREZZOLINI, *Scrittori di guerra. Ungaretti*, [1918], cit. in MARIANI 1958, p. 248.

⁸⁷ UNGARETTI, *Ricordo del primo incontro con Ettore Serra*, cit., p. 281.

dell'esistenza, portando con sé le marche (il "fango") di quell'«aderenza alla vita»⁸⁸

Da un punto di vista filologico, ricostruire concretamente questo oggetto mitico non è possibile, poiché nessuno di quei «foglietti» è arrivato fino a noi; ma certo interessante è rilevare come i materiali a nostra disposizione mettano in dubbio la veridicità del racconto di questa genesi improvvisa e 'ingenua'. Del *Porto Sepolto* – come poi di molte liriche che entreranno nella sezione *Naufragi* di A19, restano a testimonianza le cartoline in franchigia inviate dal fronte: omaggi poetici, certo, ma orientati a destinatari non certo 'innocenti': Papini e Marone – e cioè «Lacerba» e «La Diana», due interlocutori rispetto ai quali non basta la falsa modestia manifestata più volte negli stessi scambi per far tacere le contraddizioni e finanche il doppio gioco portato avanti dall'autore.⁸⁹ Ma ciò non rende meno rilevanti queste testimonianze, anzi: le cartoline mostrano infatti un lavoro che sottolinea ancora una volta il precoce interessamento verso i valori e le finalità delle correzioni, che possono già a quest'altezza essere ricondotte alle direttrici dell'essenzialità semantica, in particolare nei termini di assenza di ridondanza (cfr. *Risvegli*, *Destino*, *Dannazione*^A, *Sonnolenza*, *Annientamento*) e ricerca di pregnanza semantica (cfr. *Stasera*, *Attrito*, *Pellegrinaggio*, e ancora *Annientamento*). Infine, si evidenzia già all'altezza di P16 il lavoro su quelle qualità che saranno al centro dei giudizi favorevoli, ma anche delle stroncature del libro, e che riguardano per esempio la frammentazione dei versi tesa all'isolamento della parola e alla sorpresa analogica (cfr. *Sonnolenza*, *I fiumi*, *Monotonia*, *Annientamento*, *Pellegrinaggio*, *Peso*, *Attrito*, *Distacco*, *Risvegli*), o il lavoro sui significanti (*Dannazione*^A, *Sonnolenza*, *Annientamento*).

Una vicenda elaborativa che dunque non è meno affascinante una volta scoperta l'inconsistenza del mito dell'immediatezza, ma che anzi ci permette di reinserire il discorso sull'allestimento del libro proprio all'interno di quello sforzo verso il riconoscimento e l'autoriconoscimento, e dunque verso l'identità, che è al centro del nostro percorso. Anche nel momento di 'distillazione' dell'esperienza in una forma che la riscatti, cioè la poesia, Ungaretti lavora al fine di inserirsi nel dibattito sullo *stile*, sia per mantenere, pur nello straniamento del fronte, il contatto con l'umano – un'esigenza, questa, testimoniata dalle incessanti richieste di notizie letterarie, aggiornamenti, riviste che puntellano gli epistolari non solo di questi anni cruciali – sia per affermare la propria voce. In questa direzione, le diverse note che a posteriori descrivono le ricerche espressive del *Porto* e che sostengono l'idea della necessità di adeguamento tra esperienza e oggetto, come anche di cogliere l'attimo e di essere «breve»,⁹⁰ devono essere lette non all'insegna di quella immediatezza troppe volte ostentata, ma proprio come ricerca continua, già *labor limae* che affini la corda stilistica e metaforica sia in direzione delle 'istituzioni' poetiche rispetto alle quali il poeta vuole essere accostato, sia per renderla coerenti con la ricerca esistenziale che quel diario significa. Entro queste caratteristiche si delinea la peculiarità del materiale autografo del *Porto*, come anche la posizione della raccolta nelle edizioni successive e le varianti che su di essa intervengono a posteriori, varianti che non è possibile interpretare senza tenere conto di questa marca peculiare del libro.⁹¹

La tentazione del libro e le incertezze della forma: A19, S23 e A31

Almeno due gli approcci per dare una lettura analitica dei procedimenti di variazione tra le edizioni: individuare una linea per ogni edizione che riassume la direttrice dominante delle correzioni che si operano su questa rispetto alla precedente, oppure scegliere una griglia di possibili interventi (del tipo: assolutizzazione; soppressione; astrazione; ricomposizione metrica; passaggio da metafora a comparazione; eliminazione referenti, ecc.) e dare di ogni edizione una campionatura 'statistica'. Mentre il primo metodo risulta troppo vago e tende a un inevitabile schiacciamento delle correzioni, il secondo rischia di essere troppo analitico e, oltre a impedire l'individuazione di tendenze generali, necessiterebbe una preventiva discussione approfondita delle 'categorie' scelte, operazione questa che acquista validità solo a posteriori, e cioè *dopo* aver interpretato le figure e le varianti a queste connesse. Volendo

⁸⁸ ALFREDO GARGIULO, *Primo aspetto di Ungaretti*, [1932], cit. in MARIANI 1958, p. 246.

⁸⁹ Cfr. CUPO 2012.

⁹⁰ «Di solito, a quei tempi, ero breve, spesso brevissimo, laconico» (NOTE1969, [L'Allegria], p. 751).

⁹¹ Su questi aspetti, mi permetto di rimandare a TARDANI 2016c.

rispettare l'idea di tracciare la storia del lavoro di correzione di Ungaretti, mi sembra per il momento più interessante inquadrare alcune caratteristiche delle edizioni, così da avere, nel commento dei fenomeni che via via incontreremo, un panorama abbastanza chiaro dei dati 'esterni' rispetto ai quali porre in relazione le singole varianti.

Sul valore dell'edizione A19 la critica si è a lungo interrogata: a partire dal suo carattere di «libro retrospettivo»,⁹² troviamo da una parte la posizione della curatrice dell'edizioni critiche ungarettiane Cristiana Maggi Romano la quale ne sottolinea il carattere di punto di svolta «nella storia della poesia italiana» e nella poesia ungarettiana, di cui «costituisce la prima e fondamentale sistemazione della giovanile ricerca poetica»;⁹³ dall'altra, la nota posizione di Carlo Ossola, il quale presentando la sua edizione del *Porto Sepolto*, ribadisce il carattere «anche affannoso, di *raccolta*, e non di *opera*, di ansioso *étalage* e non di meditata disposizione» di A19.⁹⁴ È indubbio che a prevalere nell'allestimento della prima *Allegria* sia la necessità di comporre un libro, ordinando il già edito entro un macrotesto che però ne guidi la lettura entro un progetto di senso; è in ultima analisi proprio questo punto che non deve essere sottovalutato: infatti, se è certo che rimangano incertezze e la stessa operazioni risulti affettata, la direzione di lettura aperta con A19 non è così distante da quella che sarà ricercata non solo in A31, ma anche in A42 e poi immaginata per M69. In particolare, la decisione di inserire la produzione in francese, edita nel medesimo 1919 (LG19), fa sì che prevalga fin da ora l'idea del raccogliitore di una complessità rispetto alla quale ogni 'tappa' contribuisce alla creazione del senso complessivo, che in ultimo è dato dalla stessa continuità e durata della voce che dice 'io', di quel Soggetto che è davvero il centro di senso della raccolta.⁹⁵ L'idea del viaggio, dunque, rilancia su un altro livello la ricerca di una prospettiva unitaria, di un'identità intesa come leggibilità dell'esperienza a fronte della dispersione e anche della discontinuità – persino linguistica – dei mondi espressivi.

Che conseguenze sulle varianti? Rispetto al libro del '16 e ai nuclei editi in rivista, A19 interviene, con un vero e proprio «lavoro di forbici»,⁹⁶ in primo luogo sui testi lacerbiani, che risultano profondamente rimaneggiati con l'intento non di testimoniare la prima presa di parola del poeta – non vogliono insomma essere letti come 'esperimenti giovanili' – ma per renderli uniformi, all'insegna di quel frammentismo esperienziale che gli stessi titoli delle sezioni evocano (*Babele; Il panorama di Alessandria d'Egitto*): da questo aspetto, la più volte sottolineata eliminazione dei residui crepuscolari, intimistici e post-simbolisti che connotavano alcuni testi (cfr. le varianti di *Ricordo d'Affrica*^A, *Agonia*, *Eterno*, *Diluvio*, *Babele*, *Noia*, *Levante*).

Diversissima l'edizione S23: ricordata soprattutto per l'ingombrante presentazione di Mussolini, elemento su cui sono state spese anche fin troppe pagine,⁹⁷ la *plaquette* di pregio è stata considerata nei

⁹² BÀRBERI SQUAROTTI 1981, p. 252.

⁹³ MAGGI ROMANO 1982, p. LXV

⁹⁴ OSSOLA 1994, p. 13.

⁹⁵ Non abbiamo spazio per approfondire una questione molto interessante dal punto di vista della progettualità dell'opera, vale a dire il criterio che dirige la scelta dei testi da inserire nel libro e del titolo complessivo, elementi questi che imprimono una prima e fondamentale direzione di lettura; se nella tradizione critica *Il Porto Sepolto* è il libro di guerra ungarettiano, non bisogna dimenticare come l'inquadramento esplicito entro l'esperienza del fronte appartenga in realtà a *La Guerre*, edita appunto nel 1919. Che l'idea iniziale fosse quella di proporsi come poeta di guerra è testimoniata inoltre da una lettera inviata a Giovanni Papini il 19 dicembre 1919, dove Ungaretti afferma di avere l'intenzione di riunire ciò che fin'ora era apparso edito sotto il nome di *Zona di guerra*, con evidente richiamo al libro dell'amico Apollinaire (cfr. LPA88, pp. 165-166). Ricordiamo poi che l'edizione di A19 presenta sulla costale il titolo «Poesie | 1914 |1919», a ribadire quanto determinante sia la circoscrizione cronologica, ma anche spaziale, se infatti nella 3ª di copertina di LG19 troviamo indicata quella datazione plurima (cfr. A82, p. XLI) che tratteggia ancora una volta la 'mappa' del percorso coperto dal poeta-soldato-nomade (dove è sempre di più l'ultimo termine a rivendicare il ruolo di 'sostantivo' della terna). Infine, non meno rilevante è ricordare come un saggio di capitale importanza nella riflessione critica e teorica di Ungaretti quale *Verso un'arte nuova classica*, apparso su «Il Popolo d'Italia» il 10 marzo 1919, si presenta ai lettori come «Prefazione alla 2ª edizione del *Porto Sepolto*», dato, questo, che oltre a testimoniare l'ulteriore incertezza sul titolo della silloge, ribadisce il valore autorappresentativo che Ungaretti attribuisce all'allestimento dell'edizione (cfr. UNGARETTI, *Verso un'arte nuova classica*, [1919], in SI74, pp. 13-16).

⁹⁶ MAGGI ROMANO 1982, p. XXI.

⁹⁷ Si veda la ricostruzione della vicenda in MARIO BARENGHI, *Da un 'Porto' all'altro: Ungaretti 1925*, in BARENGHI 1999, pp. 131-169, pp. 131-134.

suoi aspetti macrotestuali più rilevanti da Mario Barenghi,⁹⁸ il quale si sofferma sul paratesto analizzando in particolare – oltre all’aspetto estetico di questa «xilografia del ‘*rappel à l’ordre*’»⁹⁹ - i titoli e le dediche. Questi elementi estrinseci permettono di interpretare S23 nella sua posizione di «sillogeponte tra la prima e la seconda stagione ungarettiana»:¹⁰⁰ in particolare Barenghi sottolinea quella «esitazione di fondo circa il ruolo da assegnare al *Porto Sepolto*»¹⁰¹ che emerge nelle incertezze del titolo del libro, segno del

controverso rapporto con quella sorgente. Da un lato, il valore fondativo di quella prima esperienza non viene mai chiamato in causa [...]. Dall’altro, la fedeltà alla propria originale voce poetica si direbbe contrastata dal desiderio di affrancarla dall’ipoteca iniziale d’una contingenza biografica irripetibile.¹⁰²

Le dediche poi, in particolare, si fanno «segno tangibile del suo “riconoscimento”, nel duplice senso di agnizione di sé e di integrazione tanto in una comunità nazionale, quanto in una cerchia culturale privilegiata».¹⁰³ Dal punto filologico le correzioni, costituite da un notevole numero di soppressioni, scissioni e riasssemblamenti, sono da porre in relazione con questa posizione incerta: dopo S23, Ungaretti «decide di non essere più l’autore di un libro, bensì di due»:¹⁰⁴ «da quel momento in poi» lavorerà su due tavoli».¹⁰⁵ In questa prospettiva, per Barenghi S23 segna «la svolta più importante, forse, di tutta la sua poesia».¹⁰⁶ Il lavoro di correzione va dunque interpretato all’insegna del progetto di allestimento di un libro a un tempo composito e estremamente rappresentativo, teso a squadernare l’esperienza con ampie concessioni a una voce ancora *in fieri*, che trova principale sede nelle *Elegie* e *Madrigali*: un amalgama che ha fatto parlare di un libro «messo su forse un po’ frettolosamente»¹⁰⁷ e dal «carattere provvisorio»,¹⁰⁸ insomma di una tappa «in parte senza uscita del processo elaborativa dell’*Allegria*».¹⁰⁹

Delle tendenze già emerse in A19, troviamo ancora correzioni che cercano di «moderare non solo certi effetti di violenza espressionistica [...] ma, più precisamente, di smorzare gli accenti esistenziali, decimando le immagini di sofferenza e distruzione».¹¹⁰ Questo orientamento generale si concretizza nel lavoro sui titoli, dove l’astrazione tende a sopprimere i referenti ‘reali’ e a imporre come autonoma la descrizione di quadri figurati (cfr. *Temporale*, *Inizio di sera*, *Lontano*, *Sereno*^A, *Tramonto*, *Sera*, *Monotonia*, *Immagini di guerra*), come anche a eliminare i dati ‘didascalici’ o le chiavi interpretative sia nei titoli che a testo (cfr. *Dannazione*^A, *Destino*, *Fratelli*, *Nostalgia*, *Commiato*, *Ironia*); non minore è il lavoro sugli aspetti metrico-prosodici (cfr. *Vanità*, *A riposo*, *La notte bella-Universo*, *Inizio di sera*, *Dolina notturna*, *Preghiera*); maggiore peso hanno le strategie che ineriscono ai modi dell’allusione, attenuando la prevedibilità, eliminando ripetizioni (cfr. *Silenzio*, *Peso*, *Nostalgia*) e puntando anche sulla sorpresa nella lettura (cfr. *Inizio di sera*, *Si porta*, *Annientamento*, *I fiumi*, *Sereno*^A, *Vanità*, *Godimento*, *Malinconia*, *Giugno*, *La notte bella-Universo*); vere e proprie omissioni le troviamo in diversi testi, e riguardano luoghi

⁹⁸ MARIO BARENGHI, *Da un ‘Porto’ all’altro: Ungaretti 1925*, in BARENGHI 1999, pp. 131-169.

⁹⁹ *Ivi*, p. 145.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 135. Il carattere sperimentale dell’edizione è confermato dall’esistenza di due testimonianze particolarmente interessanti dal punto di vista della storia della raccolta per quanto concerne in particolare la scelta e il posizionamento delle liriche, non presentando invece rilevanti varianti sotto il profilo testuale: si tratta di una copia di A19 (= A19*) con segni di mano di Ungaretti, descritta in MAGGI ROMANO 1984, e di un dattiloscritto del *Porto Sepolto* spezzino situabile alla fine del 1922 (= PS22*); entrambe le copie permettono inoltre di indagare i rapporti del poeta con l’operazione editoriale e con il suo ‘storico’ promotore Ettore Serra, osservando anche l’influenza e gli interventi di quest’ultimo nella sistemazione del macrotesto (per il rapporto tra Ungaretti e Serra, oltre agli episodi e incontri più volte rievocati da entrambi, si vedano almeno MONTEFOSCHI 1982 e CORVI 2004).

¹⁰¹ BARENGHI, *Da un ‘Porto’ all’altro*, cit., p. 144.

¹⁰² *Ivi*, p. 145.

¹⁰³ *Ivi*, pp. 160-161; ma sulla complessità delle dediche cfr. GENETTE 1989, pp. 115-140.

¹⁰⁴ BARENGHI, *Da un ‘Porto’ all’altro*, cit., p. 164.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 139.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 137.

¹⁰⁷ PICCIONI 1970, p. 95.

¹⁰⁸ MAGGI ROMANO 1982, p. XXVIII.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. XXXI.

¹¹⁰ BARENGHI, *Da un ‘Porto’ all’altro*, cit., p. 162.

particolarmente interessanti nella nostra prospettiva di ricerca (cfr. *Sereno*^A, *Un'altra notte*, *Monotonia*, *Ironia*, *Trasfigurazione*, *Vanità*, *Fase d'oriente*, *Giugno*, *La notte bella-Universo*); infine, il lavoro sulla figuratività interessa in particolare le similitudini (cfr. *A riposo*, *La notte bella-Universo*, *Lucca*, *Silenzio*, *O notte*, *Le stagioni*, *A riposo*, *Malinconia*, *Godimento*) ma anche più ampi passi metaforici (cfr. *Silenzio*, *Ironia*, *O notte*, *Le stagioni*)

Anche solo scorrendo la cronologia puramente 'biografica' di Ungaretti, gli undici anni che separano A19 da A31 coprono un periodo decisivo sotto tutti gli aspetti, al punto che è quasi sorprendente rilevare come gran parte dell'impronta che marca il libro del '19 esce in fin dei conti indenne rispetto alle influenze, alle letture, alle frequentazioni dell'autore: in questa prospettiva, si comprende maggiormente la posizione cruciale di S23 che segnala, per lo stesso Ungaretti, la necessità di aprire un nuovo cantiere, di impostare una nuova scrivania interamente dedicata a una nuova stagione. Ecco il principale motivo dell'arretramento' delle varianti rispetto ad alcune soluzioni apparse in S23. Tra gli elementi che caratterizzano A31, la comprensione della diversa progettualità entro cui nasce l'edizione è dunque un dato di primaria importanza. Se dal punto di vista macrotestuale è qui che il libro trova il suo «assetto definitivo»,¹¹¹ il dato più significativo riguarda la successione delle sezioni e delle liriche, ora affidata al criterio cronologico e dunque ordinate in base al giorno, al mese e all'anno di composizione,¹¹² rispecchiando così la diacronia delle 'stagioni' della poesia: il progetto della *Vita*, insomma, inteso come continuità di una voce singola in un tempo che procede, è già qui criterio di raccolta. Come scrive la curatrice dell'edizione critica, «la storia della propria ricerca, mentre il nuovo libro già si annunzia, è ciò che ora importa più di tutto»¹¹³

Dal punto di vista delle varianti, oltre ai recuperi da A19 di cui fondamentale testimonianza sono le carte autografe, osserviamo principalmente modifiche riconducibili a motivazioni strutturali che concernono l'allestimento del libro (cfr. *Eterno* e *Commiato*) od orientate al rinforzamento della coerenza del sistema semantico e figurale (cfr. *Mattina*, *Godimento*, *Un sogno solito*). Diverse sono anche le varianti spie di un importante cambio di poetica (*Eterno*, *Annientamento*, *Fase d'oriente*, *Monotonia*, *La notte bella-Universo*, *San Martino del Carso*, *Attrito*, *Dormire*, *Sereno*^A, *Pregliera*); diverse varianti mostrano inoltre ancora attenzione ad aspetti fonici (cfr. *Noia*, *Agonia*, *Chiaroscuro*, *A riposo*, *Malinconia*, *Sereno*^A) e alla scansione metrica e prosodica (cfr. *Nasce forse*, *In memoria*, *La notte bella*, *Vanità*, *Sereno*^A). Per quanto riguarda la figuratività, diversi sono i tipi di interventi e si operano praticamente sull'intero corpus allegresco, e riguardano la struttura delle comparazioni, le metafore preposizionali, i verbi, le apposizioni, ma anche la polisemia delle figure.

Ovviamente il dato verso cui punta l'attenzione della critica è la ricerca di punti di tangenza tra questa edizione e la coeva esperienza del *Sentimento*; certamente chiedersi, come scrive Maggi Romano, «se qualche endecasillabo sia sfuggito di penna nella revisione»,¹¹⁴ è un aspetto che molto rilievo ha nelle più consolidate analisi dei testi a partire dal saggio di Giuseppe De Robertis, ma rintracciare invece elementi semantici è più difficile: più che temi espliciti, difatti, l'*Allegria* risente del *Sentimento* piuttosto come 'giudizio' retrospettivo, così che le correzioni spesso fanno intravedere una mano successiva portatrice non tanto di 'nuovi' dati, ma consapevole della distanza di prospettive e aspirazioni, che la stessa necessità di rompere la continuità in (almeno due) libri fa emergere. È per questo motivo che non si comprende questa *Allegria* senza osservare il coevo lavoro sul *Sentimento*, profondamente diverso anche dal punto di vista del tipo di scrittura.

Difatti, il *Sentimento* è un libro molto più composito e strutturato dell'*Allegria*: il poeta riscopre e trova consoni al proprio mondo espressivo in particolare la composizione per cicli, che era già apparsa per *Il*

¹¹¹ MAGGI ROMANO 1982, p. XXXI.

¹¹² È in realtà necessario rilevare l'arbitrarietà nell'usare come riferimento la 'composizione': le stesse varianti comprovano almeno un caso di sovvertimento dell'ordine (*Perché?*), e dunque, anche se dal punto di vista dell'interpretazione complessiva questo dato non ha rilevanza, è bene tener presente che la principale mira dell'autore non è certo quella della verità 'storica'.

¹¹³ MAGGI ROMANO 1982, p. XXXIII.

¹¹⁴ *Ivi*, p. XXXVI.

Ciclo delle 24 ore pubblicato su «La Diana» nel 1917, ma che ora si fa elemento cardine quantomeno delle modalità di pubblicazione dei testi. Anche la scrittura e gli autografi, come vedremo, seguiranno questa tendenza, raccogliendosi attorno a esperienze compatte, rispetto alle quali l'edizione ST33_v opererà decisi riassetamenti ma sempre per creare quella partizione così peculiare che caratterizza il secondo libro Ungarettiano. Già le *Elegie e Madrigali* edite in S23, di cui restano alcune testimonianze autografe, presenta una notevole compattezza, nonostante gli ampi rimaneggiamenti poi adottati nell'edizione; ma anche gli *Appunti per una poesia* del 1925 e poi del 1927, gli *Inni* del 1928, *Paesi e Inni* e le *Leggende* nel 1929, i canti per la *Morte Meditata* nel 1931 e gli *Inni* del 1932 conoscono i maggiori interventi prima di ST33_v, in relazione cioè ai tentativi di forma sperimentati nelle pubblicazioni e alla revisione sottoposta a interlocutori privilegiati, quali Enrico Falqui. L'emergere di una possibile soluzione a più voci (cfr. CO25), come anche l'accostamento con le autotraduzioni (cfr. CO27) definiscono un quadro più che complesso, di sperimentazione costante, così che spesso è più interessante osservare gli macrospostamenti dei nuclei negli anni che le varianti sui singoli componimenti, varianti che, è bene dirlo, da subito risentono della necessità di relazionarsi sempre a un progetto – dove il numero dei titoli provvisori segnala la ricerca di un nuovo equilibrio tra lirica, strategia di lettura e connessione con l'insieme. Se difatti il *Sentimento* è già stabile nel 1933, le liriche conoscono una quantità di modifiche, riassetamenti, varianti e soppressioni sorprendente per la ricchezza del materiale e la fluida mobilità di versi e testi che transitano tra una sezione e l'altra. Niente di più lontano, insomma, dai «foglietti sparsi» del primissimo *Porto*.

Le carte per le edizioni e il progetto della Vita d'un uomo

Le successive edizioni dell'*Allegria* (A36) e del *Sentimento* (ST36) rappresentano un passaggio di minor interesse rispetto all'edizione mondadoriana del 1942-1943, che comprenderà, oltre ai volumi dei due libri, un terzo composta dalle *Poesie Disperse* e dall'apparato delle varianti a stampa curato da Giuseppe De Robertis. Qui il lavoro di Ungaretti è davvero 'bino': sebbene le varianti siano tutt'altro che consistenti, non si può fare a meno di sottolineare la peculiarità dell'operazione, che si muove su tre fronti diversi: la risistemazione dei due libri all'insegna del macrotesto della *Vita* che comporta a un tempo nuove possibilità di elementi di continuità ma anche una necessaria coerenza interna affinché sia marcata la separazione; la scelta di cosa inserire – e dunque i testi in francese;¹¹⁵ infine, l'«accoglimento» delle varianti, che diventano ora parte integrante del progetto. Si aggiunga la definizione degli apparati estrinseci di commento, e cioè la riproposizione delle introduzioni di mano d'autore e di quelle dei precedenti promotori.¹¹⁶ Mi sembra che la diversità dei due libri si possa anche leggere da questo punto di vista: per il *Sentimento*, il libro è un punto di arrivo; se la storia dei testi attraversa gli anni che corrono dal '21 al '31 (fin'anche al '36), ed è possibile intravedere l'idea del libro già a partire dal 1923, la storia del libro è *interna* al 1933, e riguarda principalmente quell'edizione. Una diacronia assai diversa da quella allegresca – dove la storia delle liriche corre dal 1915 al 1936, l'idea del libro nasce nel 1919 e la storia del libro si estende dal 1919 al 1936 – come diversi sono i modi di relazione tra testi e macrotesto.

È dunque in relazione all'esistenza del progetto del macrotesto che possiamo definire un'ultima tipologia di testimonianze. Si tratta cioè degli autografi che nascono in relazione alla pubblicazione: tra essi troviamo una variegata tipologia di materiali, quali manoscritti approntati per l'edizione, dattiloscritti corretti e bozze per riviste. Sebbene il panorama sia assai ricco e complesso, gli autografi si inseriscono nella diacronia testuale secondo un percorso evolutivo il più delle volte coerente e inquadrabile in una determinata fase cronologica. Il quadro filologico che emerge da questi testi disegna

¹¹⁵ Significativa una lettera inviata a Giuseppe de Robertis il 4 agosto 1942 sulla struttura dei tre volumi della *Vita d'un uomo*: «Sono d'accordo che vengano date anche le poesie rifiutate; ma nessuna traduzione francese, né testi francesi. Non è la mia lingua. C'è sempre in essere qualcosa di falso. In ogni caso, sarebbe cosa da editori francesi, e le N.R.F., rivista e edizioni, e Commerce e Mesures, e cento altri periodici, ci pensarono a tempo opportuno e semplicemente nell'intento di fare amare l'opera di un poeta *italiano originale*» (LDE84, p. 32, la sottolineatura è di Ungaretti)

¹¹⁶ Si veda il saggio di Alfredo Gargiulo *Premessa al "Sentimento del Tempo"*, apparso in ST33_v e ST33_N e poi come premessa critica a ST43 (ora in V09, pp. 1301-1303).

un panorama certamente intricato ma che definisce una pratica scrittoria stabile, una ‘complessa uniformità’ che può essere osservata considerando il percorso genetico della maggior parte dei testi dell’*Allegria* e del *Sentimento del Tempo*. Esaminando la diacronia che si delinea includendo le testimonianze manoscritte, il percorso genetico dei testi appare certamente più ricco rispetto a quello che consideri le sole stampe, ma gli autografi tendono, come prevedibile, a distribuirsi tra quest’ultime, concentrandosi in quanto al numero in quei passaggi che più determinano il mutato profilo delle edizioni. Escludendo la particolare genesi del *Porto Sepolto*, e considerando che i nuclei che compongono i due libri sono il risultato di un attento lavoro di calibrazione di materiali già pubblicati su riviste, sono davvero pochi i testi poetici che vengono editi per la prima volta all’interno della forma – libro. Semplificando, su quale materiale, solitamente, ci si trova a lavorare con le varianti di Ungaretti? Rispetto al paradigma ‘edizione A → edizione B’, avremmo solitamente il seguente percorso:

abbozzo manoscritto → edizione → varianti → edizione ecc.

Per quanto concerne le tipologie di carte, il caso più semplice è costituito dagli abbozzi inviati agli editori per la pubblicazione, dove la redazione si presenta solitamente molto vicina se non totalmente sovrapponibile al testo edito. Lavorando su questo genere di materiali è dunque possibile non solo situare cronologicamente le carte, ma anche, nel caso di invii compatti di cicli, considerare nella valutazione della varianti la presenza di un progetto che unifichi le correzioni in un sistema coerente. Spesso una simile situazione è testimoniata da dattiloscritti corretti a penna, come anche da pagine di rivista o di edizioni direttamente corrette dall’autore: in questi casi abbiamo dunque una prima stesura, il dattiloscritto appunto, e una successiva campagna di correzione. Le più interessanti sono probabilmente le carte che si situano tra un’edizione e l’altra, e che comportano dunque la possibilità di ragionare sull’insieme delle correzioni in vista di una riedizione della raccolta. Esemplicative le carte tra S23 e A31: i testi sono corretti presumibilmente in un’unica campagna di correzione, così che è facile individuare costanti. Il punto di partenza è chiaramente configurato in un testo già edito (S23 appunto) e in tutti i testi si ripetono alcune mosse-base. Sono dunque carte preziose proprio in vista di quella generalizzazione che ci consente di individuare linee di tendenza. Ma queste non sono certo le uniche carte che abbiamo a disposizione: il lavoro di Ungaretti conosce infatti un’altra fondamentale modalità.

Le carte di elaborazione

Le ‘carte di elaborazione’ sono appunto le carte di fronte alle quali più difficile è proporre un sistema di lettura interpretativa e uniforme, come anche riconoscere, tra le frequenti prove di scrittura e sovrapposizioni tra testi e i numerosi abbozzi e frammenti, un *iter* elaborativo coerente e interpretabile.

Sebbene questa situazione testuale diventi prevalente a partire da *Il Dolore*, già in diverse carte del *Sentimento* è possibile rilevare lo spostamento della carta da ‘semplice’ supporto scrittoria a spazio della sperimentazione, all’insegna di una ricerca continua sulla parola che, soprattutto di fronte a testi più lunghi, ritorna sui medesimi luoghi testuali mettendo alla prova diverse combinazioni, figure, strutture. Di fronte a queste carte, il primo problema – come già segnalava Domenico De Robertis in un importante intervento al convegno urbinato, è il passaggio dalla ‘ricostruzione’ alla ‘rappresentazione’,¹¹⁷ vale a dire, una volta superata – seppur con le inevitabili approssimazioni – la questione della stratigrafia delle varianti, adottare un sistema di rappresentazione che concili i criteri di leggibilità ma al contempo non si limiti alla trascrizione ‘diplomatica’ dei frammenti. Qui insomma la

¹¹⁷ Scrive Domenico De Robertis già all’inizio degli anni ’80: «L’edizione critica del *Dolore* è già allo stato virtuale; la sua attuazione non è più un problema di ricostruibilità, ma di rappresentazione» (D. DE ROBERTIS 1981, p. 106); ricordiamo che lo stesso De Robertis si è impegnato in un primo, ingegnoso, tentativo di rappresentazione critica della genesi di due liriche del terzo libro ungarettiano (*Se tu mio fratello* e *Tutto ho perduto*, in D. DE DEROBERTIS 1980a) sottolineando ancora la peculiarità delle varianti de *Il Dolore* rispetto ai precedenti libri dell’*allegria* e del *Sentimento del Tempo*. Per questi aspetti mi permetto di rinviare a TARDANI 2016b.

scelta è tra completezza e funzionalità della carta al discorso critico, un bivio che, di fronte a situazioni testuali molto complesse, non può essere evitato: ma presentare, fin da subito, la consapevole arbitrarietà delle scelte di selezione rimane a mio giudizio la scelta più onesta.

Dall'esistenza delle carte di elaborazione nascono diverse questioni, la prima delle quali è certamente la relazione che può sussistere tra i vari testi qualora le testimonianze autografe siano conservate in nuclei compatti. Per condurre un discorso filologicamente valido sarebbe necessario avere la certezza che l'archivio Ungaretti ci sia giunto con un criterio storico di conservazione, e cioè rispettando le modalità di conservazione 'archivistica' date dal soggetto produttore rispetto alla distinzione dei nuclei e il loro ordine. Com'è noto non è così: diverse mani hanno smembrato e ricostruito l'archivio per faldoni: la prova più evidente è la diversa tipologia di materiale che compone sezioni unitarie dell'archivio (veline; fogli bianchi; fogli a righe; carte di giornali). Un'altra questione nasce come strettamente legata alla prima, e riguarda la volontà di creazione e conservazione dell'archivio da parte di Ungaretti stesso, come anche il valore che egli andò ad attribuire a questo stesso lavoro in *fieri*. È questo il punto in cui la questione testuale va di nuovo a congiungersi inevitabilmente con la poetica dell'autore, in relazione al rapporto con il tempo *nella* scrittura e *della* scrittura; ma, a fronte della distanza che separa il poeta-soldato del «tascapane» dal poeta alla scrivania che rifinisce il proprio apparato delle varianti per l'edizione delle *Poesie Disperse*, la poesia di Ungaretti continua a essere necessariamente legata al *come* della scrittura.

Se uno dei fondamenti teorici della filologia d'autore è il «riconoscimento di molteplicità volontà [d'autore] che egli ha esplicitato in momenti diversi del suo percorso poetico», aspetto che ha dunque «permesso di riconoscere e di valorizzare l'identità culturale delle varie stazioni del percorso, che volta a volta hanno rappresentato l'idea di letteratura espressa dal loro autore»,¹¹⁸ la possibilità di coniugare uno studio retorico con la dimensione pluridirezionale aperta dalle varianti s'impone come necessaria all'insegna del legame che unisce figura, forma e stile dell'espressione così come tracciate nelle premesse teoriche e metodologiche esposte in questo capitolo. Affermare questa necessità non vuol dire aggirare una questione metodologica fondamentale, e cioè la possibilità o meno di interpretare un dato mobile, o meglio, senza una forma fissata, in quanto esistente in virtù di diverse temporalità.

Se dunque la nostra posizione non vuole essere solamente idealistica, scostandoci in questo senso dallo stesso Ungaretti, il quale, nelle sue ricerche espressive sulle carte più tormentate, avrebbe probabilmente sottoscritto la postilla sul codice petrarchesco «hic videtur proximior perfectioni», allora discernere le costanti, i punti densi, ma anche il significato degli 'scarti' e di ciò che rimane 'in potenza' è in fondo la sfida di questo tipo di approccio. Scrive Paolo Valesio:

there are, however, philological and esthetic *moments* of criticism; each needs to be integrated with the other, and philosophy is this act of integration [...] The philological moment of criticism reconstruct the poem's *kebrònos* 'temporality'[...] This dimension of *kebrònos* can be thought of as a horizontal line. But, the moments of *kairòs* 'opportunity'- essentially atemporal, always having a « here-now » meaning- often flare up above this line. The aims of criticism's esthetic moment is to recognize the *kairòs* in poems.¹¹⁹

¹¹⁸ ITALIA 2013, p. 38.

¹¹⁹ VALESIO 1992, p. 137.

CAPITOLO II

Forme e movimenti della figuralità

2.1 Strutture minime della figuralità

La prima parte del capitolo è tesa a dare conto delle principali costanti stilistico-formali che interessano le figure del *corpus* in esame. L'analisi non verterà su tutte le possibili 'strutture minime' che intersecano le metafore ungarettiane, ma cercherà di costruire un panorama abbastanza ampio di strumenti interpretativi che permetteranno poi di condurre la lettura di brani estesi del testo. Questa indagine preliminare non affronta inoltre ogni livello stilistico, ma si concentra sulle forme costitutive del discorso figurale, spostando in secondo piano la lettura semantica o tematica. Al lessico, dunque, non sarà dedicato uno spazio specifico, né si percorrerà sistematicamente una o più isotopie figurali, ma le costanti e le costellazioni semantiche emergeranno lungo il percorso stesso.

Le 'forme minime' scelte sono innanzitutto quelle che definiscono l'Io muovendosi nello spazio tra Soggetto e oggetto, dunque il verbo e le forme del participio, seguite da una breve panoramica sull'aggettivo qualificativo, data l'importanza di questo elemento nella costruzione delle figure.¹ In secondo luogo, sono affrontate due tipologie di costruzioni figurali comuni, vale a dire la metafora preposizionale e l'apposizione. Infine, sebbene in un percorso di graduale ingrandimento della prospettiva quest'aspetto avrebbe dovuto trovarsi al primo posto, si considera l'incidenza dei significanti. Questi tre insiemi cercano di delineare quelli che appaiono come i mattoni primari del discorso figurale ungarettiano, costituendo la base 'materiale' delle strategie retoriche.

2.1.1 Il verbo, il participio, l'aggettivo

Nel sondaggio sulle forme minime della figuralità il verbo ha una posizione centrale: teso a porre in risalto il modo in cui i poli di identità e non-identità, è evidente l'importanza di questo elemento del linguaggio che, oltre a inserire la dimensione temporale nel discorso, permette di cogliere, in un atto di parola sintetico, la mediazione o l'interazione tra diversi attanti. In particolare, nel verbo il rapporto soggetto-oggetto trova una dimensione non necessariamente dipolare, caratterizzata da molteplici possibilità di sfumature rispetto alla semplice opposizione tra un soggetto 'attivo' e il *suo* oggetto 'passivo'.² Questa facoltà relazionale tra due o più attanti entra inoltre necessariamente in sovrapposizione con la strategia di avvicinamento e/o allontanamento costituita dalla metafora e dall'analogia in particolare: un dato questo che riguarda da vicino il nostro percorso.

L'analisi della funzione del verbo all'interno delle costruzioni metaforiche deve partire da alcune osservazioni analitiche, considerando innanzitutto l'incidenza quantitativa dei costrutti nelle raccolte.³ Uno dei nodi cruciali dell'interpretazione dei rapporti tra le due raccolte si fonda, com'è noto, sul prevalere nel *Sentimento* delle forme verbali rispetto allo stile nominale allegresco, aspetto questo sottolineato in particolare negli studi che inquadrano il percorso ungarettiano attraverso la categoria

¹ Il rilievo che gli aggettivi possessivi, indefiniti e dimostrativi hanno nella figuralità emergerà nel corso dell'analisi; di questi ultimi in particolare la critica ha da tempo dimostrato la centralità soprattutto all'interno del tessuto discorsivo dell'*Allegria*. Si vedano almeno SANGUINETTI 1955; MACRÌ, *Aspetti rettorici ed esistenziali dell'Allegria di Ungaretti*, cit.; BARENGHI 1999, p. 119 e sgg.; GIACHERY – GIACHERY 2000, p. 53.

² L'importanza del verbo per il rapporto tra Io e mondo in Ungaretti è una delle principali linee interpretative di Ioan Gutia il cui testo è tuttora di utile consultazione non solo per l'accuratezza e l'ampiezza d'indagine.

³ Cfr. SAVOCA 1993. Dagli indici statistici è interessante notare la varietà di forme verbali (2.165), a fronte della relativa uniformità del lessico nominale. Per quanto riguarda l'*Allegria*, cfr. MUSARRA 1992, in particolare il capitolo *Costituenti verbali dell'Allegria* (ivi, pp. 67-95).

dell'Ermetismo.⁴ Per quanto riguarda l'*Allegria*, sebbene sia netto il prevalere della paratassi l'isolamento della parola non è conseguenza di un annullamento delle strutture sintattiche, come ben prova il massiccio uso di sintagmi proposizionali che, tutt'altro che semplici circostanziali, ospitano sovente il *witz* figurale delle liriche. Leggendo acriticamente i dati, quella dell'*Allegria* appare anzi come una poesia pesante d'azioni e tutt'altro che descrittiva, nel senso di aperta a quelle possibilità qualificative dell'aggettivo e oggettivanti del sostantivo che sono spesso valorizzate dalla critica.⁵ Ciò che interessa in questo percorso è però comprendere se e come il verbo sia in grado di ospitare il movimento analogico, e se nelle strategie retoriche, dunque non da un punto di vista puramente quantitativo, sia osservabile una differenza tra le due raccolte. Abbiamo già affermato che il dettato ungarettiano trova nella costruzione sintattica il maggiore slancio figurale: il verbo, insomma, astratto dalle strutture nelle quali è inserito, non è l'unico e principale centro della metaforizzazione. D'altronde, la forma verbale è portatrice di due elementi di primaria importanza; il primo di questi è il *tempo*, legato nelle figure ungarettiane non solo per la costruzione di successioni seminarrative, ma in quanto spia dell'introduzione del tema del divenire; il secondo è la possibilità da parte del verbo di farsi luogo in cui la relazione tra soggetto e oggetto si apre a un'interpretazione, o meglio si enuncia come problema: l'insistere nel verbo della tensione tra i due poli è infatti solitamente marcato da una più o meno alta sovversione della struttura linguistico-sintattica.

Ma è sulla capacità di apportare una forte densità semantica che si gioca principalmente il giudizio sul valore dei costrutti di tipo verbale: Spezzani, allontanando l'interpretazione di Gutia che vede nel verbo un luogo di intensità metaforica,⁶ individua nella «densità semantica» verbale una funzione iperbolica e 'espressionista'.⁷ Questa matrice di investimento semantico si trova spesso a contatto con alcuni punti sensibili dell'universo immaginifico ungarettiano, come in *Levante*:

LA15 Ora che si accalca prostrato il firmamento⁸

La descrizione si avvale di una materializzazione che rimanda a un più ampio movimento semantico che interessa diversi passaggi dell'*Allegria*: la pesantezza del cielo non solo prepara l'enunciazione esistenziale successiva (LA15, v. 44 «e procedo col cielo addosso»),⁹ ma propone un'interpretazione della volta celeste come 'ostacolo', traccia della proiezione di un pensiero esistenziale sulla costruzione del paesaggio che fa da sfondo alla passeggiata del poeta. Una simile sfumatura anche nel testo di *Perché?*:

P16 Guardo l'orizzonte
che si vaiola di crateri¹⁰

È questo uno dei pochi casi nell'*Allegria* in cui nel predicato si riconosce un autonomo procedimento analogico. Di fatto raramente il verbo irrompe nel corpo lirico, ma tende piuttosto ad accordarsi al testo, coerentemente ai principali aspetti tematici dello stesso, o comunque a questi immediatamente riconducibile. È questa infatti una delle funzioni verbali più decisive da un punto di visto macrotestuale: la scelta lessicale si trova a interagire in un più ampio contesto metaforico, che diventa dunque simbolo riconoscibile. Per la simbologia dell'*Allegria* è nota la matrice liquida e più in particolare l'allegoria del viaggio che la costruisce, cosicché è evidente che la scelta di determinati verbi sia funzionale

⁴ Com'è noto il verbo ungarettiano è spesso messo in relazione con la dimensione 'ermetica' dell'autore anche per quanto concerne la stessa *Allegria*, a scapito della *facies* nominale spesso attribuita alla raccolta; non così invece Pietro Spezzani, il quale, privilegiando l'interpretazione espressionista del verbo ungarettiano, sottolinea il valore determinante del predicato e della «sintassi di tipo enunciativo verbale» (SPEZZANI 1966, p. 109), e il «rilievo nominale» (*ivi*, p. 144) dello stesso *Sentimento*.

⁵ È necessario ricordare che l'utile strumento delle concordanze non tiene conto delle varianti: tutti i dati statistici devono essere attentamente ricalibrate. Si vedano per esempio le lunghe catene nominali giustapposte presenti nei testi lacerbiani e caratterizzanti gli esordi 'futuristi' di Ungaretti, non sono considerate nel computo statistico.

⁶ Cfr. GUTIA 1959, p. 110 e sgg.

⁷ SPEZZANI 1966, p. 103.

⁸ Poi A19 *om.*

⁹ Cfr. *Nebbia* nelle *Poesie Disperse*, v.40.

¹⁰ = Tvv. 23-24.

all'inserimento del testo entro questo ampio contenitore figurale: il verbo attiva l'eco pretestuale e intertestuale, risuonando così dell'ampiezza semantica composta da tutti i testi del libro e del significato del libro stesso. Non si può fare a meno di trarre degli esempi dalla struttura predicativa che sorregge il testo 'matrice' *I fiumi*:

P16 Ma quelle occulte
mani
che mi intridono
[...]
Questa è la Senna
e in quel suo torbido
mi sono rimescolato¹¹

L'allegorizzazione del fiume è in realtà una declinazione specifica dell'itinerario simbolico del *Porto Sepolto*, punto sommerso di approdo e partenza. Non è necessario dunque attivare il procedimento analogico per approfondire semanticamente le proposizioni qui utilizzate, in quanto esse già 'parlano' dal profondo del significato del libro. Ma nella dimensione più distesa dei testi del *Sentimento*, questo richiamarsi interno delle scelte lessicali risulta determinante anche nello spazio di una singola lirica, come ne *La Pietà*:

NRF28	cF1
J'ai peuplé de noms le silence, J'ai dépecé cœur et esprit Pour m'enchaîner aux mots	Ho popolato di nomi il silenzio, ho fatto a pezzi cuore e mente per cadere in servitù di parole? ¹²

Lo sforzo metaforico si concentra nelle tre forme verbali che, piuttosto che all'insegna di uno straniante espressionismo, costruiscono un sistema di facile aurea allegorica, che si serve inoltre di opposizioni semantiche ("cuore"; "mente"; "parole"), giungendo all'immagine paradossale delle catene spezzate e nuovamente legate.

Nel noto accentuarsi della natura enumerativa del dettato del *Sentimento*, il verbo permette di comporre quadri giustapposti di forte potenza descrittiva, nei quali, oltre a un espressionismo mirato all'iperbolico scontro tra verbo e referente, rimane intenso il lavoro sulla coesione fonica. Tra le catene verbali metaforiche più citate, quella nella lirica *Di luglio*:

CA33 Strugge forre, beve fiumi,
Macina Scogli, splende,
È furia che s'ostina, è implacabile,
Sparge spazio, acceca mete,¹³

Concentrando l'attenzione sulle sole trasposizioni metaforiche, il verbo allegresco, pur partecipando alle transizioni, è raramente autonomo al centro dell'analogia. Spesso il bacino di utenza delle metafore è abusato, come nella celebre *In memoria*:

P16 E non sapeva
sciogliere
il canto

¹¹ = T vv. 36-38 e 57-60. Per la testimonianza cPa₁₆, cfr. *infra*, 4. 3.

¹² Poi IL32 [...] silenzio. [...] mente, [...] cU1>IL32 Ridotto schi [avo] *riscr* Per cadere in servitù di parole / Ho fatto a pezzi cuore e mente? // Ho popolato di nomi il silenzio ST33v Ho popolato di nomi il silenzio. // Ho fatto a pezzi cuore e mente / Per cadere in servitù di parole? = T vv. 10-12.

¹³ = T vv. 4-7; tra i vari accostamenti è da sottolineare l'allitterazione semanticamente parossistica "SPArge SPAzio", e la paronomasia in assenza "acceca mete" / 'mente accecata'.

del suo abbandono¹⁴

Qui la forma verbale è sede della metafora idiomatica della poesia come esito del districarsi di un groviglio interiore. Ma come si vedrà più avanti, è proprio nelle espressioni idiomatiche che si apre la possibilità dell'investimento ridescrittivo figurale: questa funzione è operata attraverso il verbo ne *La notte bella*:

P16 Quale canto s'è levato stanotte
 che intesse
 di cristallina eco del cuore
 l'illuminazione del cielo?¹⁵

Come sottolinea Barengi, «“intessere” è forse suggerito dalla logora locuzione “cielo trapunto di stelle”, così risorta a nuova vita».¹⁶ Il verbo comporta cioè una ridescrizione dinamica dell'espressione, dove il risuonare della voce del poeta si intreccia con lo spettacolo notturno del cielo, immagine ungarettiana, questa, tra le più celebri per la possibile partecipazione della parola alla natura. Il lavoro su locuzioni idiomatiche è di fatto una strategia di lunga durata, riscontrabile in testi ‘tardi’ come nel verso «Sciamare udiva voci appassionate»¹⁷ di *1914-1915*, dove il verbo, vettore unico di similitudine, ridescrive l'espressione ‘sciame di voci’.

È certo nel *Sentimento del tempo* che, accentuandosi il ‘vocabolarismo’ di Ungaretti,¹⁸ l'inventiva semantica riesce abilmente a concentrarsi nel verbo, come in *Due note*:

cF1_{Ap} Più in là nell'erba guizza un rio / e s'incaverna.
CO27 Più in là un rio l'erba inanella.
CO27_F Le fil d'eau, plus loin, / Met des bagues à l'herbe.
ST33_V Inanella erbe un rivolo,¹⁹

Il verbo “inanellare” è una trovata lessicale che riporta non tanto al significato di ‘descrivere un cerchio intorno a qualcosa’,²⁰ ma al senso figurativo derivato dall'uso antico e dantesco, cioè ‘dare l'anello’ e quindi ‘unire in matrimonio’, da cui l'accezione, poi, di ‘mettere in reciproca relazione, concatenare, connettere’²¹. Ciò emerge con più nettezza dall'autotraduzione, che scioglie la metafora verbale in una perifrasi figurale,²² e inoltre propone la variazione “fil d'eau”, anche qui lavorando sulla locuzione idiomatica ‘filo d'acqua’: l'ampiezza semantica di *bagues*, non solo ‘anello’ ma anche ‘gioielli’, suggerisce

¹⁴ = *T* vv. 16-19.

¹⁵ Poi S23 ...] cuore/ le stelle = *T* vv. 1-4.

¹⁶ BARENGHI 1999, p. 92. Meno convincente la definizione di «immagine abbastanza chiara» per questi stessi versi; la stessa parafrasi data dal critico propone di fatto due soluzioni: «l'immagine a cui il poeta allude è abbastanza chiara: la luce delle stelle sembra sorgere (o ravvivarsi) grazie all'inopinato suono di una voce ignota, che esprime e/ispira un improvviso, gioioso moto di beatitudine, di cui gli astri paiono perciò il riflesso»; in essa è poi possibile «ravvisare nella voce la causa, se non proprio del risveglio del poeta, del suo sollevare lo sguardo verso l'alto» (*ivi*, p.92). Infine, l'immagine potrebbe anche descrivere l'effetto (illusione?) di partecipazione al canto – sia *del* canto che *con* il canto - delle stesse luci notturne.

¹⁷ Q33, poi APF35 Voci udiva sciamare appassionate ST36 Sciamare udiva voci appassionate = *T* v.31.

¹⁸ Che la spigolatura vocabolarista appartenga da sempre alla ‘pratica’ poetica ungarettiana lo testimonia una lettera spedita a Papini il 5 dicembre 1916, dove, alla frase «Hai scoperto intanto [...]» un asterisco rimanda alla seguente nota in calce: «Scoperto: [seguito da:] faccio il vocabolarista: mettere a nudo –vederci chiaro – mostrare le cose come son fatto – vederla sana la cosa, estirpata la carie – ecc. ecc.» (cfr. LPA88, pp. 77-78). Di un anno dopo è questo passo dagli *Appunti per un'autopsia del male e del bene*: «4) Vocabolario | Non uso *vizio* nel significato di *abuso*, che è una corruzione della parola; intendo dire *mancanza insufficenza deficienza*, nello stesso modo che si dice *vizio cardiaco*, *vizio mentale*» (UNGARETTI, *Appunti per un'autopsia del male e del bene*, [1917], PP89, pp. 45-49, p. 47 e cfr. nota alle pp. 76-77). Un interesse costante e fecondo, come testimonia infine la lettera ad Adriano Seroni del 7 giugno 1946 (leggibile in «L'Approdo letterario», XVIII, 1972, n. 57, pp. 82-83) dove il Nostro s'impegna in un'indagine vocabolaristica sui *quivres dédorées* di Mallarmé (cfr. OSSOLA 1975, p. 323 n.)

¹⁹ Poi ST36 ...] rivolo. ST43 ...] rivolo, = *T* v. 1.

²⁰ Cfr. GDLI, dove quest'uso «letterario» è esemplificato proprio dal verso di Ungaretti; significativamente, dei tre possibili usi indicati dal Dizionario, i primi due, cioè ‘cingere’ e ‘piegare in forma di anello’ sono esemplificati da versi del Marino.

²¹ Cfr. GDLI.

²² Non così CL54 «Un ruisseau bague les herbes».

così l'idea dell'infilarsi delle perle in una collana.

Se tali virtuosismi sono tipici del *Sentimento*, la semantica della seconda raccolta non è estranea a soluzioni che richiamano, per l'uso di una certa dizione sospesa, al 'vago' allegresco, come in *Auguri per il proprio compleanno* il verso «Dirama solitudine»,²³ ma si vedano anche nello stesso testo i versi dedicati all'autunno:

bCR35	ST36
Non trescherà con essa Liberò già l'autunno? Infatti usa dorarsi Con non altro mistero Quel ben tempo che toglie Il dono di follia.	Non è primo apparire Dell'autunno già libero? Con non altro mistero Corre infatti a dorarsi Il ben tempo che toglie Il dono di follia. ²⁴

Le varianti, anche sostanziali, non intaccano lo sfumato attorno al "dorarsi" della stagione, che non si ferma a mera nota colorista ma risuona dell'allegoria temporale in cui si iscrive il testo.²⁵

Più decise appaiono dunque le scelte figurali intorno al verbo nel *Sentimento*, dove si incontrano inoltre gli esempi più interessanti di un certo modo di sfruttare la capacità catalizzatrice del predicato: come strumento di avvicinamento, infatti, il verbo permette di concentrare in un'immagine, sinteticamente, un comune appartenersi di due oggetti poetici, o anche di due dimensioni del mondo; una possibilità stilistica che, in ultimo, comporta l'aggiramento della specularità in quanto *stare di fronte*, postura che invece caratterizza la poetica del riflesso. La strategia più semplice si sviluppa nell'impertinenza semantica tra soggetto e verbo, come in *Silenziò in Liguria*:

cSo1 La pianura flessuosa
dell'acqua
tramonta e avvampa
in seni improvvisi²⁶

Non dunque una comparazione, ma l'affermazione di una appartenenza al medesimo quadro descrittivo e dunque lo scambio dei due elementi, fanno sì che nel verbo si verifichi - come scrive Ossola - l'«unificazione terraquea».²⁷ Simile il movimento del riflettersi dell'immagine sulla superficie e dello scambio tra due aspetti dell'esistenza in *Paesaggio*:

RD21 Ondeggia sull'acqua flessuosa il carnato primaverile delle ninfe rinate²⁸

Come anche nell'inserzione per variante di *Alla noia*:

LS29 Quando ondeggiò mattina²⁹

Più complessa la celebre descrizione che apre *L'isola*, dove la dimensione liquida è la comune matrice figurale attraverso cui si descrive il trasparire della luce tra i rami:

cF1_{Ap} Stillavano le fronde / una pioggia pigra di dardi.

²³ bCR35; poi A36 [...] solitudine = T v.4

²⁴ = T vv. 9-14; ma prima cF1 [...] con essa / Già libero l'autunno? [...]

²⁵ Similmente ne *La pietà romana*, IL33: «Le si dorano spighe nelle mani» = T v. 12.

²⁶ Poi GP31 Scade flessuosa la pianura d'acqua. = T v.1.

²⁷ OSSOLA 1975, p. 136 n.

²⁸ Poi S23 [...] rinate. ST33_{v om}

²⁹ = T v. 6.

cF3<IL29 Luce pigra stillavano le fronde;
ST33v Distillavano i rami / una pioggia pigra di dardi,³⁰

Pochi ma significativi i casi in cui il verbo, più che partecipare al tono figurale aperto dal quadro, è esso stesso la molla dello slancio metaforico, il luogo cioè da cui si propaga l'analogia; per esempio in *Ogni grigio* l'analogia è tra l'uomo e la natura, con l'attribuzione a quest'ultima non tanto di caratteristiche antropomorfe, ma di *metafore* che nascono dal registro dell'umano. Un'inversione questa che, avvicinando il naturale, lo interpreta e lo riduce ai moti misurabili dell'uomo, e che appare di gusto tipicamente barocco:³¹

CO25 Un brigantino biondo
di stella in stella s'accomiata,
e s'acciglia sott'una pergola³²

La trasfigurazione allegorica del tramonto del sole è diretta verso l'antropomorfizzazione dell'astro, che partendo dal verbo "accigliarsi" troverà poi l'esito identificativo nell'ultima strofa del testo:

CO25 Nel cavo della mano,
come una fronte stanca,
s'è ridotta la notte³³

La metafora verbale è qui dunque preparazione dello slancio metaforico che chiude la trasfigurazione lirica.

L'impertinenza semantica verbale che appare, proprio perché inconsueta, come metafora densa, è spesso spia di una soluzione speculativamente marcata, retaggio questo di una figuralità interpretata grazie a strumenti intellettivi, che certo rimanda a poetiche tipicamente secentesche,³⁴ ma che trova spazio anche nella più 'immediata' *Allegria*, come nel testo di *Ritorno*, dove non può non colpire la rilevanza gnoseologica del verso, soprattutto in riferimento alla metafisica dell'ornamento - o del velo - di ascendenza platonica e neoplatonica:

A19 Trinano le cose un'estesa monotonia di assenze³⁵

Il rapporto tra apparenze ("cose") e essenza trova espressione nella forte scelta verbale, invenzione immaginifica che proietta l'immagine della 'trina', dell'ornamento, che appunto, *vela*, copre e crea un altro disegno, un simulacro bello quanto ingannevole. Ancora più scopertamente connotate le soluzioni del *Sentimento*, come per esempio in *Danni con fantasia*, SO28: «Crudele, tu nudi le idee.»³⁶, e in tutta la sezione della *Morte Meditata*.

³⁰ = T vv. 17-18.

³¹ Il collegamento o il rispecchiamento del microcosmo nel macrocosmo (cfr. PAGLIA 2004, p. 450) è una strategia percorsa dalla via barocca che, come scrive Genette, vuole padroneggiare l'universo «ricorrendo ai miraggi di una simmetria rassicurante che da dello sconosciuto il riflesso inverso del conosciuto» (GÉRARD GENETTE, "L'oro cade sotto il ferro", in GENETTE 1981³, pp. 27-35, p. 35). Su questi aspetti cfr. anche POULET 1979, pp. 71-93.

³² Poi cU<CO25 Quando come una prora bionda, <il giorno> l'ultimo chiaro s'interr e riscr <Mentre,> Quando l'ultimo chiaro, prora bionda / di stella [...] FL27 Una prora bionda di stella / In stella s'accomiata / E s'acciglia a una pergola. ST33v Come una prora bionda / Di stella in stella il sole s'accomiata / E s'acciglia sotto una pergola. ST36 ...] sotto la pergola ... = T vv. 4-6.

³³ Poi FL27 [...] mano [...] stanca ST33v E, come fronte stanca / Dentro una mano, / Appare notte. ST36 Come una fronte stanca / È riapparsa notte / Nel cavo d'una mano ... = T vv. 7-9.

³⁴ L'astrattezza concettuale delle metafore è caratteristica, per esempio, dello stile cultista di Góngora; come scrive Zdzislaw Milner, «c'est le verbe, le terme le plus spéculatif, le plus abstrait entre tous, qui amène l'image» (MILNER 1934, p. 228).

³⁵ = T v.1

³⁶ Il testo deriva da un'elaborazione della lirica *Sirene*, che dalla stampa in SO28, è interamente rifatta in GP31, dove si legge: «Se ti tocco, leggiadra, geli orrenda, / Nudi l'idea» = T vv. 2-3; un testo particolarmente ricco è anche *Ricordo d'Affrica*ST, dove la scena del bagno di Diana si costruisce a partire dalla «duce nuda» (CN24), poi «duce agile» (cF1<SN30) e «agile veste di luce» (cF3<SN30), arriva alla fantasia che va «nudando» la dea (sempre in cF3<SN30, cfr. T vv. 4-7).

Data la non rivoluzionaria carica del 'lessico', la natura 'ermetica' del predicato, cioè il suo contribuire alla figuralità, deve essere ricercato in differenti soluzioni stilistiche. Se è nel verbo che viene concentrata l'intensità semantica,³⁷ il rapporto analogico trova spazio più spesso in altri elementi, come per esempio il costrutto preposizionale, in particolare nelle forme in genitivo, e l'apposizione, come vedremo nel prossimo paragrafo: in questi casi dunque, pur non trovando in esso la sua origine né il suo compimento, la figura ingloba il verbo sfruttandone le potenzialità.

Un esempio per comprendere una frequente modalità di interazione tra forma verbale e altri elementi delle costruzioni figurali nel testo di *Pregghiera*:

A19 Concedimi Signore
di naufragare
a quel bacio
troppo forte
del giovine giorno³⁸

Nel verbo si raccoglie quella che si può definire come metafora strutturante di natura archetipica, o più semplicemente di tipo «tematico»³⁹, del percorso poetico allegresco. Il testo in realtà già si apre sulla semantica del viaggio esistenziale: A19 « E porterò sui flutti/ il peso mio/ leggero»⁴⁰, dove l'avvio del viaggio si identifica con la consapevolezza di un 'portare' che significa assumere su di sé il peso del proprio essere, consapevolezza in cui consiste la vera natura del viaggio.⁴¹ Ciò che è interessante non è però il 'naufragare', la cui matrice leopardiana è esibita dallo stesso autore, quanto l'aggiunta preposizionale successiva, e cioè la relazione al 'punto di approdo', a quel "bacio del giovine giorno" che costituisce il nucleo semantico più profondo e sorprendente del testo. Il movimento straniante, che rilancia la drammaticità di una scelta 'etica', sta nell'uso della proposizione, inusuale per la costruzione del verbo, dove l'"a" si carica di una direzionalità non solo fisica – e metafisica - ma anche causale, direi votiva. Il naufragio è la condizione necessaria per raggiungere un Altrove che per essere esperito necessita un passaggio radicale, un salto ontologico.⁴²

Escludendo i casi in cui l'analogia si manifesta come metafora d'uso e le costruzioni che poggiano su preposizioni o aggettivi, le figure in cui si evidenzia un lavoro del pensiero analogico originale e dal forte valore ermeneutico sono quelle che intervengono nella costruzione sintattica, in particolare all'interno delle forme della riflessività del soggetto o dei modi del complemento dativo. In queste metafore, grazie a una pregnanza lessicale dinamizzata dai movimenti sintattici, il verbo assume un valore «connotazione esistenziale»⁴³: attraverso la registrazione di un'esperienza del soggetto, il senso veicolato dal verbo non si limita ad agire sulla semantica attraverso scelte lessicali espressive, ma comprende e anzi sottolinea l'atto di percezione soggettiva. È qui che si esperisce la capacità strutturante dell'esperienza da parte del verbo, che, soprattutto nelle forme al presente, «agisce

³⁷ Abbiamo già sottolineato come, mentre Gutia attribuisce al verbo un uso prevalentemente metaforico (cfr. GUTIA 1959, p. 110 e sgg.), Spezzani vi riconosce invece un effetto di tipo «"iperbolico"» (SPEZZANI 1966, p. 103). Sebbene abbia ragione quest'ultimo nel sottolineare la scarsa frequenza di effetti puramente metaforici nei predicati, alcuni degli esempi riportati mostrano tuttavia l'esistenza, accanto a effetti descrittivi espressionisti, di traslati e analogie che trovano nel verbo la spinta principale. Le occorrenze vanno dunque giudicate caso per caso, nonostante la tendenza sia certamente quella individuata da Spezzani.

³⁸ Poi S23 [...] bacio / del giovine giorno A31 il naufragio concedimi Signore / di quel giovine giorno al primo grido.
A36 Il naufragio [...] = T vv. 5-6.

³⁹ Stefano Agosti così definisce la funzione strutturale della metafora «a raggiera» (STEFANO AGOSTI, *Strutture della metafora nella poesia di Saint-John Perse*, in AGOSTI 1994, pp. 297-311, p. 298).

⁴⁰ Poi S23 e porterà leggero / il mio peso sui flutti A31 quando il mio peso mi sarà leggero A36 Quando [...] = T v.4.

⁴¹ Cfr. *Peso*.

⁴² Tra gli stilemi schedati da Leo Spitzer per descrivere le strategie di «animazione» delle preposizioni nella sintassi simbolista, non solo ritroviamo questa «sfumatura di dativo» attribuita alla preposizione *à*, ma il verso di Albert Samain portato come esempio dal filologo tedesco è del tutto sovrapponibile alla costruzione ungarrettiana: «*Quelque Armada sombrée à l'éternel mensonge*», dove «la proposizione tramuta impercettibilmente il naufragio in un sacrificio» (SPITZER 1959, p. 12).

⁴³ SPEZZANI 1966, p. 103.

sull'enunciato per evidenziarne dall'interno e in un dato momento l'attività sensitiva e riflessiva dell'io». ⁴⁴ È dunque in questi movimenti – nei quali sono comprese quelle sistoli e diastoli dell'io di cui ha parlato Glauco Cambon ⁴⁵ speculari alla «vaporisation» e «centralisation du *Moi*» con cui si apre il *journal intime* di Baudelaire ⁴⁶ - che si gioca la differenza di strategie retoriche tra alterni modi o stili di esperienza del Soggetto lirico. Come già rilevato, il dato che più chiaramente emerge è la frequenza con cui, nell'indicare un rapporto intenso e spesso simbolico dell'io rispetto al mondo in cui agisce o subisce un'azione - «tra l'agere e il pati» ha scritto Giorgio Cavallini, ⁴⁷ la figura agisca sulla sintassi verbale torcendola e straniandola nella stessa transitività, ottenendo costrutti inusitati. ⁴⁸ Lo straniamento è ottenuto con il sovvertimento dell'attesa sintattica, ottenendo così una 'straniata transitività', spesso in corrispondenza di verbi semanticamente portati a una metaforizzazione o di derivati metaforici. Si veda per esempio *Ironia*:

AR19 Domattina un velo di verde intenerirà da questi alberi⁴⁹

La costruzione del verbo non porta un semplice complemento oggetto (intenerire cosa? chi?) né un complemento di causa ricavabile da un'interpretazione metaforica (del tipo 'commuoversi per qualcosa'), ma un complemento di moto da luogo, che potrebbe essere interpretato come complemento d'agente. Il moto di commozione, dunque, 'nasce' dagli alberi: sono questi la sede del mutamento, che consiste nell'essere ricoperti del "velo di verde", cosicché l'intenerimento, che appartiene alla natura, prosegue la sua azione verso lo sguardo di chi da esso è colpito, vale a dire il poeta spettatore. Similmente in *Temporale*, ora come ... nelle *Poesie disperse*:

cM₁₇ un mugolio / sloga la terra/in un grand'arco teso
riscr Sloga la terra / in un grand'arco teso
 CL17 la terra / sloga / in un grand'arco teso⁵⁰

La figura è raggiunta attraverso una sottrazione variantistica: il testo della cartolina si ferma all'intensità espressionista della scelta lessicale, mentre con l'inversione di CL17 il verbo, che nella forma intransitiva tenta di torcere il movimento logico del soggetto (la "terra") verso se stesso, non cedendo però all'inserzione del pronome riflessivo, costruisce, nella stessa sintassi spezzata e inceppata, un'immagine iconica della tensione dolorosa descritta nel breve quadro lirico. Sorprendente la scelta del complemento in *Tramonto*:

P16 Il carnato del cielo
 sveglia oasi
 al nomade d'amore⁵¹

Alla costruzione non marcata transitiva ('svegliare qualcuno'), si sostituisce una sorta di dativo di vantaggio, così da attrarre per la costruzione il verbo 'risvegliare' (qualcosa a qualcuno). Assieme all'astrazione che contraddistingue la controfigura del soggetto "nomade d'amore", l'inciampo sintattico e l'ambiguità referenziale carica d'intensità metaforica il verbo.

Enigmatica la rete di rapporti costruita nella descrizione solare in *Vanità*, poi resa 'leggibile' dalle correzioni:

⁴⁴ MUSARRA 1992, p. 70.

⁴⁵ Cfr. CAMBON 1976, p. 32 e *passim*.

⁴⁶ Per questa posizione percettiva del soggetto baudelairiano, Georges Poulet parla di «centre appauvri» (POULET 1979, p. 420).

⁴⁷ CAVALLINI 1981, p. 847.

⁴⁸ Una caratteristica questa, com'è noto, associata alla più tipica dizione 'ermetica', che «modifica la funzionalità del verbo, attivando gli intransitivi o viceversa» (DEBENEDETTI 1988, p. 49).

⁴⁹ Poi A36 Un velo di verde intenerirà domattina da questi alberi, = T.

⁵⁰ = T, ora in *Poesie Disperse*, V09, p. 420.

⁵¹ Poi A31 [...] // [...] // [...] A36 come P16 = T vv. 1-3.

cPa D'un tratto
 s'era assunto
 sulle macerie
 il limpido
 mistero
 dell'immensità⁵²

Il riflessivo è la traccia della 'logica' dell'immagine: sono le "macerie" ad aver assunto l'aspetto (cromatico) luminoso, ma in realtà è la luce del sole che, sorgendo, si è adagiata sulle "macerie". C'è dunque un movimento duplice e inscindibile: la luce ricopre le "macerie", e queste ne sono stupite, facendosi voce di un "mistero" che in questo modo si manifesta.

Casi simili sono più rari nel *Sentimento*: un esempio nel movimento analogico nella figura di *Sereno*ST:

NRF28	et voix de lune est la voix qui s'égrène, et la tristesse de l'homme n'est qu'un roseau,
ST33 _v	E di luna, la voce che si sgrana I canneti propaga. ⁵³

L'uso transitivo del verbo permette di osservare l'elusione delle aspettative semantiche e sintattiche: rispetto al passaggio pascaliano di NRF28, dove all'insegna della strumentalità risuonante del canneto in quanto luogo di passaggio del vento/voce viene rivisitato il celebre aforisma del filosofo francese, la costruzione sintattica del testo in italiano si ritorce descrivendo non la diffusione del suono nei canneti, ma un espandersi del paesaggio causato dalla stessa voce, figura questa derivata dal netto 'taglio' variantistico.

Ma il dato veramente decisivo è che questi fenomeni di torsione sintattica e 'transività straniata' esplodono a contatto con il Soggetto, e cioè nelle costruzioni in cui con differenti funzioni sintattiche, appare la prima persona, quell'io' che nell'*Allegria* cerca continuamente di accamparsi come centro gravitazionale dell'accadere dell'esistenza. La sintassi diventa qui il luogo in cui si agita la difficoltà di esprimere un moto mai puramente dicotomico tra l'esperienza in un certo senso *passiva* del Soggetto e dunque la presa d'atto e ricostruzione intellettuale della stessa.

Uno degli stilemi in cui si formalizza questa tensione è l'uso particolare del 'dativo', inteso come relazione che tenta di ruotare la scrittura di un'impressione, trasfigurata in metafora, verso la percezione del Soggetto. Il risultato di questi stilemi, indicati da Spitzer quali fenomeni di «poetizzazione»⁵⁴ delle forme verbali, è che il verbo «non modifica solamente il soggetto, ma anche la realtà esteriore. Ogni sofferenza del soggetto diventa una attività oggettiva»⁵⁵. Un esempio in *Il panorama d'Alessandria d'Egitto*, matrice, assieme a *Meriggio d'Agosto a Tanta*, di *Ricordo d'Affrica*^A:

CM15 Presto le case ci si petrizzano nelle spalle.⁵⁶

Il verbo è spia e vettore della mutata percezione dell'io: immerse nello scorrere del tempo, le "case" non sono più un segno vitale e perdono la loro umanità. L'abitare, in questo tempo che tutto

⁵² Poi cN<RL17...] stupore/ dell'immensità S23 S'era assunto / d'un tratto / sulle macerie [... cU D'un tratto / s'era assunto/ sulle macerie [... A31 D'un tratto / è alto / sulle macerie [... A36 D'improvviso / è alto [... = T vv. 1-6. In S23 è evidente il lavoro sui significanti, teso a rinserrare il movimento solare in una struttura fonica circolare (s'era assUNTo / d'UN Tratto/ sUlle macerie); in A31 alla riflessività si preferisce una maggiore chiarificazione, conseguente anche dallo spostamento al presente che, eludendo la dimensione narrativa, costringe all'acquisizione immediata del fenomeno mentre avviene, impressione istantanea infine ribadita dall'avverbio di A36.

⁵³ Ma prima cDDR>NRF28 ...]roseau [...; poi ME37 ...] sgrana, M43 ...] sgrana = T vv. 4-5.

⁵⁴ SPITZER 1959, p. 50.

⁵⁵ *Ivi*, p. 64.

⁵⁶ Poi A19 *om.*

“rapisce”⁵⁷, non è ‘appartenere’: la dimora torna pietra, materia immobile e muta, refrattaria. Questa alienazione dell’uomo dal paesaggio si coagula nella costruzione straniante del dativo etico (“ci si”), in una torsione sintattica che, oltre a sintetizzare lo «sconvolgimento della realtà referenziale» nel contrasto *lingua/Parole*⁵⁸, veicola il paradosso di una partecipazione dell’uomo all’evento, evento che è la disumanizzazione dello stesso habitat umano.⁵⁹ Molto simile la soluzione che esteriorizza la percezione del Soggetto in *Nostalgia*:

D16	quell’oscuro colore di pianto che ci disfa gli edifici		
LG19	cette couleur	de	
	pleur	qui nous défait	les édifices ⁶⁰

Qui è la natura atmosferica del cielo ad agire all’interno della percezione, sfaldandola, e sempre al dativo etico è affidata la registrazione della partecipazione del Soggetto. Inoltre il verbo, tradotto letteralmente nel testo di LG19, più che definire una ‘distruzione’ dell’oggetto, ne indica una mutazione: gli edifici sembrano dileguarsi e perdere di nitidezza, ma se il contesto semantico resta coerente con una descrizione coloristico-visiva, la sintassi rovescia esterno e interno, e la sensazione, nata dal Soggetto, è infine da esso ricevuta e subita. Maggiore densità semantica nel caso di *Giugno*, dove il dativo di vantaggio enuncia una correlazione di tipo esistenziale, dove la fine della notte coincide con la fine di un modo di essere dell’Io:

cPa17 Quando
mi morirà
questa notte
e come un altro
potrò guardarla⁶¹

Fortemente sbilanciata verso una complessa passività la figura di *Lindoro di deserto*, che rimanda ancora una volta alla semantica liquida in corrispondenza di luoghi metaforici inerenti al problema del tempo:

VO16 Mi si travasa la vita / in un ghirigoro di nostalgie⁶²

⁵⁷Cfr. *Meriggio d’agosto a Tanta*, cM15: «In un suo anelito / il sole rapisce la città.» poi come *Meriggio di agosto* in A19: «Il sole rapisce la città» = *Ricordo d’Affrica*^A v.1

⁵⁸ LINDEKENS 1981, p. 65.

⁵⁹ La forza della figura iscrive il testo all’interno di una retorica parossistica: ecco il testo di CM15 nella sua interezza:

Città costruita di volubilità
dove nessuno è venuto per rimanerci molto
né il beduino dalla tenda
né l’italiano muratore
né il tedesco cotoniere.
Neanche le tombe ci resistono molto.
Presto le case ci si petrizzano nelle spalle.
Il sole è il mangia

La descrizione della città è incentrata sul senso di effimero e passeggero, isotopia questa onnipresente nella semantica ‘africana’ del poeta (cfr. per esempio la riscrittura di *1914-1915*: Q33 «Ti vidi, Alessandria, / Friabile sulle tue basi spettrali» = T vv. 1-2). La volubilità della città è tuttavia circoscritta da elementi di solidità e permanenza, quali le “tombe”, la ‘pietra’ e lo stesso participio “costruita”: ciò che emerge è dunque l’estremizzazione dell’elemento ossimorico: la metafora verbale “petrizzano” è una negazione al quadrato, in quanto la metamorfosi delle “case” in pietra indica una definitiva immobilità, paradossale esito di una città che «muta incessantemente» (NOTE69 p. 731).

⁶⁰ Spaziature tipografiche eliminate in A19, dove il testo compare solo nell’autotraduzione; per il testo in italiano, PDG20 [...] ci disfa [... S23 un oscuro colore / di pianto | = T vv. 7-8.

⁶¹ = T vv.1-3.

⁶² = T vv. 6-7.

A fianco del dativo, la passività sintattica ‘certa’, vale a dire i luoghi in cui la prima persona è, grammaticalmente, un complemento oggetto, si avvale di scelte semantiche fortemente connotative, sia in relazione alla percezione ‘ambientale’, come in *Nasce forse*, LA15: «C’è la nebbia che ci cancella»,⁶³ sia in contesti dove la sensazione concerne un modo di essere esistenziale, come in *Fase d’oriente*: A31 «ci vendemmia il sole»,⁶⁴ o nell’iniziale redazione de *La notte bella*:

P16 Confidenziale / mi genera / ogni attimo d’universo⁶⁵

All’interno dell’annullamento cosmico, la rinascita dell’io come parte indistinta del movimento universale, è dovuta alla continua rigenerazione garantita dall’universo-madre. La passività è qui il centro di una gioia finalmente raggiunta, rivelazione della condizione creaturale che può condurre all’annullamento panico e dunque all’‘armonia’.⁶⁶

Certamente la sfumatura modale più problematica e interessante del verbo ungarettiano resta il riflessivo. La critica si lungamente soffermata sull’incidenza di queste forme verbali che costituiscono un modulo espressivo strutturante dell’*Allegria*: Ungaretti infatti sfrutta a piene mani tutta l’intrinseca ambiguità del modo, dove si enuncia una mai risolta doppia partecipazione all’evento. Quasi sempre, la scelta lessicale è tesa a inquadrare, metaforicamente, la posizione del Soggetto e ad assumere dunque un valore di «connotazione esistenziale»⁶⁷ che spesso si definisce nel verbo; ma anche di fronte a passaggi semanticamente piani, il flettersi del testo sul Soggetto comporta uno straniamento dell’espressione che definirei costitutivo, e che si aggiunge alle altre forme di ‘straniata passività’ già incontrate. Anche qui le varianti offrono, rispetto alla campionatura sui soli testi definitivi, una più ampia possibilità di riscontro. Un esempio in *Trasfigurazione*:

cPa17 Come una nuvola / mi filtro / nel sole⁶⁸

Nell’arco di una similitudine la forma riflessiva descrive una compartecipazione al naturale, dove l’io-“nuvola” è disponibile, cioè aperto farsi attraversare dalla natura. Ma la similitudine che precede il verbo descrive in realtà una metamorfosi già avvenuta: la “nuvola “non è un termine di paragone descrittivo, ma sostanziale, poiché l’‘essere filtrati’ dal “sole” non è un’allegoria ma l’affermazione di un modo di esistere. Il modo del verbo ha qui una spiccata ambiguità, generata e dalla sintassi e dal lessico, cosicché l’immagine non può essere interpretata dicotomicamente nei termini di passività all’evento o intellettualizzazione dello stesso⁶⁹. La collaborazione tra straniamento sintattico e lessico è significativa anche in *Annientamento*:

⁶³ Poi A19 ...] cancella cU ...] cancella. A31 ...] cancella = T v. 1.

⁶⁴ = T v. 4, ma prima P16 «Ci spossiamo / in una vendemmia di sole», omesso in S23; troviamo qui un raro esempio di preferenza di un costrutto verbale rispetto alla più frequente locuzione prepositiva metaforica.

⁶⁵ Poi S23 om.

⁶⁶ Significativamente troviamo un corrispettivo semanticamente speculare, cioè rovesciato, nella lirica *Di sera* del *Sentimento del Tempo*.

AB33	cU _{>AB33}	ST33v
Nulla, sospeso il respiro, più dolce Che sentirti che vaga mi consumi Nel sole moribondo L’ultima fiamma d’ombra, terra!	Nulla, sospeso il respiro, più dolce Che <al sentirmi da te consumare> udirti [consumarmi L’ultima fiamma d’ombra, terra!	Nulla, sospeso il respiro, più dolce Che udirti consumarmi Nel sole moribondo L’ultimo fiammeggiare d’ombra, terra!

Qui la relazione aperta dal dativo di vantaggio in AB33 è complicata dall’incrocio tra lo sguardo alienato e la percezione del Soggetto, oltre che dai piani sinestetici e antitetici.

⁶⁷ SPEZZANI 1966, p.103.

⁶⁸ Poi S23 om. cU_{<A31 come cPa*} = T vv. 20-22.

⁶⁹ Diversamente Gutia interpreta il “mi filtro” come totalmente passivo, lasciando all’attività del Soggetto solo «la presa di coscienza» (GUTIA 1959, p. 124).

P16 Mi modulo / di malato / somnesso uguale / cuore⁷⁰

All'interno del tessuto semantico caratterizzato dalla 'sonorità' – già introdotta ai versi immediatamente precedenti: «colle mie mani plasmo il suolo / diffuso di grilli»⁷¹ – l'identificazione metaforica verbale apre un'analogia che rappresenta il movimento generativo della lirica: l'io è uno strumento, e può difatti essere accordato, adeguarsi alla 'misura' e annullarsi, 'annientarsi', scomparendo nella fluida armonia del tutto.⁷²

Come emerge da questi esempi, il riflessivo in quanto 'precipitato' di una percezione oppure di un modo d'essere si rivela un luogo prescelto dalla dizione allegresca per definire la condizione del Soggetto rispetto al mondo. In questo senso, si può affermare che le forme verbali orientate sul Soggetto vanno a comporre un quadro di riferimento per così dire sintetico del centro poetico, formando una costellazione di parole chiave che si riconducono facilmente a precisi nuclei problematici dell'intero arco poetico ungarettiano. L'analogia verbale, nelle forme dinamizzate dei modi del dativo, della passività oggettiva e soprattutto del riflessivo, sono cioè spesso quei 'punti distinti' sui quali è possibile concentrare l'analisi interpretativa. Un esempio, sempre con l'uso del riflessivo, nel testo di *Un'altra notte*:

cM<AD18	Confuso in quest'oscuro colle mani gelate mi distinguo il viso ⁷³
---------	---

La forza dei versi risiede nella transitività del verbo, assolutamente insolita e veicolante la massima torsione all'interno della topologia dell'alienazione del 'vedersi vedersi':⁷⁴ la costruzione del predicato indica un tentativo di riconoscimento che fallisce nello stesso momento in cui viene messo in atto. Prendere coscienza di un sé distinto è un'operazione fallace nel momento in cui viene messa in atto come una separazione dell'io dal corpo: nel suo essere confuso, l'io non ha più unità, il corpo è frammentato e distaccato, le mani sono gelate, e l'io riconosce il "viso" come una cosa separata da sé, che distingue nell'oscurità.

Come ultimo esempio vediamo un passaggio dal testo di *Girovago*, dove si può comprendere come la compresenza di questi movimenti di straniata transitività comporti una dinamizzazione della percezione che, grazie alla diacronia di cui il predicato è vettore, può agire anche sull'asse del tempo. In *Girovago*, che riprenderemo affrontando i rapporti tra analogia e tempo, la torsione è funzionale a una resa iconica dell'impossibilità di fissazione del Soggetto su punti di riferimento spaziali e temporali, resa con uno slittamento continuo dei tempi:

⁷⁰ Poi A31 mi modulo / di / somnesso [... = T vv. 7-10.

⁷¹ = T vv. 5-6:

⁷² Nella sua analisi, Spezzani afferma che stilemi come questo e altri che interessano la complessa lirica di *Annientamento* definiscono l'atteggiamento del poeta «che si sente tutt'uno col tutto» (SPEZZANI 1966, p.103). In realtà la riflessività comporta un giro ulteriore: innanzitutto, 'modulare' è anche 'proporzionare', regolare cioè in base a un modulo, adeguarsi, dunque, alla 'misura'. In questo senso, il modulo è il "cuore", capace di mantenere lo stesso *modus* e di restare uniforme per tutto il tempo che dura o per tutto lo spazio che occupa, essendo il 'modulo' per definizione una misura che rimanendo costante permette la stessa misurazione. L'io dunque si adegua alla misura, misurando sé stesso: la partecipazione è così un processo raggiunto o che si tenta di raggiungere, e ciò è indicato non solo dalla forma verbale - un presente 'durativo', tipicamente allegresco - , ma dalla stessa semantica da cui si sviluppa l'analogia: come scrive Gutia, «si tratta di un atteggiamento mobile e fluido, svolto cioè nel tempo come durata» (GUTIA 1959, p. 11). Ma sulle ambiguità del riflessivo si veda più avanti in questo stesso capitolo.

⁷³ Poi S23 In quest'oscuro / [... cU<A36 Confuso / in quest'oscuro / [... A36 In quest'oscuro / colle mani / gelate / distinguo / il mio viso [... = T vv. 1-5.

⁷⁴ Cfr. MAGRELLI 2002, e *infra*, 4. 1.

cR_{RAC18}	A31	A36
A ogni clima che passo mi trovo languente che gli ero già stato assuefatto	A ogni nuovo clima passato mi trovo languente che una volta gli ero già stato assuefatto	A ogni nuovo clima che incontro mi trovo languente che una volta già gli ero stato assuefatto ⁷⁵

Il riflessivo “mi trovo” veicola ancora una volta un vedersi dal di fuori, in un moto di alienazione e straniamento rinforzato dall’inciampo sintattico e temporale seguente, dove il *piuccheperferetto* sigilla il *vedersi vedersi* come appartenente a un tempo fittizio in quanto atto scopico impossibile, vertiginosamente immaginario. L’intersezione tra Soggetto e tempo viene poi ulteriormente caricata dalla forma passiva introdotta in A36.

Si è più volte ribadito come sia necessario non ridurre l’analisi alle singole strutture verbali, ma approfondire i complessi rapporti nei quali queste stesse sono inserite: il movimento figurale risiede principalmente nella diatesi e nella torsione dei rapporti sintattici, stilemi che formalizzano il ripiegamento dell’io in una percezione straniata della reale, e dunque una partecipazione dissonante al mondo che però apre a possibilità euristiche sulla condizione esistenziale del Soggetto. Se nei casi analizzati il significato veicolato dal costrutto verbale rimane molto spesso fortemente ancorato al centro propulsore del testo adeguandosi alla coloritura semantica di questo, cosicché il verbo sembri avere uno scarso potere ‘rivoluzionario’ o d’innovazione nelle isotopie figurali, la posizione di rilievo che questo assume in quanto al numero di occorrenze all’interno delle figure della somiglianza deve essere attribuita alle potenzialità dal punto di vista della sinteticità, dell’immediatezza e della forza espressiva: il verbo è il centro di attrazione dei procedimenti metaforici in quanto costruzione linguistica capace di esprimere brevemente, con la forza motrice dell’azione, ciò che il contesto e le figure in cui esso è immerso preparano e concludono. Spostando infatti l’attenzione agli interi costrutti metaforici, si vedrà che spesso è nel verbo che si fanno evidenti le strategie adottate della somiglianza, come l’ambiguità e la metonimia, trovandosi il predicato al centro di movimenti che investono la semantica dell’intero corpo lirico. D’altra parte la sensibilità al contesto e la possibilità di accogliere, nelle forme delle espressioni, una dimensione relazionale, ovvero le diverse possibilità di diatesi che ridescrivono i rapporti tra gli attanti del testo (il Soggetto, l’io e il mondo), rende il verbo un centro di analisi determinante. Particolarmente interessante è risultata la forma riflessiva, il cui valore e significato è stato però variamente interpretato: le posizioni più divaricate sono quelle di Gutia, il quale legge la fitta presenza dei riflessivi come segno di dissociazione e «sdoppiamento» del soggetto,⁷⁶ e di Spezzani, il quale invece vede in esse il luogo di piena compartecipazione del Soggetto al mondo⁷⁷. A mio giudizio, nella forma riflessiva è possibile vedere il segno di una di quelle resistenze del linguaggio e del reale che fanno sì che il testo non risponda mai del tutto –costitutivamente– al desiderio del Soggetto. Certamente la posizione di Gutia, pur rimanendo suggestiva e feconda, tende ad appiattire la capacità di azione del Soggetto sul reale, non considerando le possibilità di intervento che il verbo, sia in quanto

⁷⁵ = *T*_{VV}. 6-15.

⁷⁶ GUTIA 1959, p. 112, ma anche: «l’io si afferma solo nella coscienza che prende dell’azione subita, cioè diventa spettatore di sé stesso» (*ivi*, p. 114). Una lettura, secondo il parere di Pier Vincenzo Mengaldo, falsata dalla prospettiva “paulvaleriana” dello stesso Gutia (cfr. MENGALDO 1960, p. 365).

⁷⁷ Secondo il critico, il riflessivo avrebbe «la funzione di mettere in relazione il mondo esterno con l’io esistenziale del poeta in una dimensione di unanimità» (SPEZZANI 1966, p. 107).

enunciazione del Soggetto, sia nel registro più oggettivo-descrittivo, prospetta sulla realtà, nei termini di quella ridescrizione metaforica che ho discusso nell'introduzione. Da questo punto di vista, la differenza più marcata tra i due libri nell'uso delle forme verbali esplicite si avrà, come già detto, nelle figure che sono interessate dal problema del tempo, dove cioè la forma verbale ha la funzione di operare la ridescrizione metaforica inserendo nel reale uno sforzo di trattenimento della durata, attraverso la percezione temporale di un mutamento.⁷⁸

Riassumendo, nonostante l'esibita poetica della parola «staccata in pause»,⁷⁹ nell'*Allegria* la metaforicità è affidata quasi interamente alla sintassi, vale a dire alla relazione tra il verbo e ciò che agisce o è agito, con particolare attenzione alle forme ibride della soggettività verbale, come i dativi di vantaggio o i riflessivi, ma anche nelle forme complesse della passività, con la torsione interiorizzante che caratterizza i luoghi in cui la persona è nel ruolo dell'oggetto. Questa centralità della questione dell'Io rende la poesia di Ungaretti una poesia lirica 'moderna', insomma, nel senso proposto per esempio da Guido Mazzoni sulla scia delle ricerche di Charles Taylor.⁸⁰ La sintassi invece non è più un 'problema' nel *Sentimento*, almeno non dal punto di vista della categorizzazione del reale secondo logiche di causa ed effetto, agente e agito.

Il quadro sarebbe dunque abbastanza chiaro, se non fosse necessario discutere una struttura, presente in particolare nell'*Allegria*, che costituisce uno dei primi motori dell'ambiguità sintattica, e che spesso si trova interessata dalle figure analogiche: il participio aggettivale. La scelta di analizzare questa forma assieme e successivamente al verbo, ma prima del semplice aggettivo, vorrebbe sottolineare lo stato indefinibile della categoria, mostrando come in realtà sia il participio aggettivale il luogo grammaticale più aperto alle flessioni e variazioni della tavolozza figurale ungarettiana, in particolare rispetto all'aggettivo. Il motivo di tale predilezione stilistica è facilmente deducibile: innanzitutto il participio è una scelta sintetica che se deriva dal verbo si sottrae alle sue costrizioni, tra le quali l'obbligo di situarsi nella misura della temporalità. Il participio passato blocca un modo di essere non in un semplice presente, ma in un 'dato': la sfumatura di inevitabile immobilità fa sì che ciò che appariva come un accadimento passeggero diventi una qualità stabile⁸¹. La metaforicità verbale di Ungaretti, dunque, ha uno dei suoi luoghi privilegiati in questa forma in bilico, dove la vocazione descrittiva si trova incasellata in una forma che in realtà comporta la fissazione di un mutamento, di un avvenimento che è ora e dunque per sempre, ribadendo ancora una volta la forza dello sguardo fissante – o intriso dal desiderio di fissazione - del Soggetto lirico, Soggetto continuamente alla ricerca di un posizionamento stabile da cui guardare e guardarsi.

La rilevanza del participio aggettivale tra le forme della figuralità quale ridescrizione di un modo d'essere del Soggetto o del mondo è ben più netta rispetto al semplice aggettivo ed è stata più volte sottolineata dalla critica.⁸² Nelle diverse forme, il participio è spesso sede di una definizione esistenziale o comunque caratterizzante l'io nella situazione poetica: un esempio di questo ruolo fondamentale è in *Dannazione*^A, testo dove s'incontra una delle molteplici variazioni ungarettiane sulla dialettica tra limite e illimitato, qui enunciata racchiudendone gli estremi metafisici nel breve giro di tre versi, misura, questa, consueta ai momenti gnomici dell'*Allegria*.

<p>cPa₁₆</p> <p>α</p> <p>Stretto fra cose mortali</p>	<p>P16</p> <p>Chiuso fra cose mortali (anche il gran cielo stellato finirà)⁸³</p>
--	--

⁷⁸ Sono di fatto le figure di metamorfosi, per cui cfr. *infra*, 4. 2.

⁷⁹ UNGARETTI, *Verso un'arte nuova classica*, cit., p. 15.

⁸⁰ Cfr. MAZZONI 2005 e TAYLOR 1993.

⁸¹ Per un effetto simile individuato dallo Spitzer nello stile simbolista ma riguardante le sostituzioni degli avverbi con l'aggettivo, rimando ancora a SPITZER 1959, p. 57 e sgg.

⁸² Cfr. almeno GUTIA 1959, *passim* e OSSOLA 1975, *passim*.

⁸³ Poi S23 Chiuso fra cose mortali // anche il gran cielo stellato finirà A31 mortali // anche il cielo stellato finirà A36 [...] mortali // Anche [...] A42 [...] mortali // (Anche il cielo stellato finirà) = T vv. 1-2.

<p>anche il gran cielo stellato <i>riser</i> mortale anche il gran cielo stellato</p> <p>β</p> <p>Chiuso fra cose mortali</p> <p>morirà anche il gran cielo stellato</p>	
--	--

La variante risente della costruzione iconicamente marcata, che in cPa₁₆ avvicina i due estremi per allitterazione (“Stretto” e “Stellato”), mentre in P16 si concentra sul ribattere della velare, raggiungendo quel «memorabile incipit il cui fascino risiede [...] nella straordinario “densità” centripeta dei significanti»⁸⁴. Grido dell’ansia di espansione verso un infinito già qui individuato come totalmente *altro* rispetto alla prospettiva naturale, di ciò che perisce, il Soggetto si vede ‘chiuso’, passivamente gettato in una condizione che è ontologicamente votata alla mancanza e al desiderio di un oltre.

Nella similitudine della terza strofa di *Godimento* è possibile osservare il lavoro variantistico sul participio all’interno della ristrutturazione della comparazione, caratterizzata dall’ambiguità sintattica:

cPa ₁₇	cM<AD ₁₈	AD ₁₈	A ₁₉
<p>Voglio avere il rimorso di quest’amore stanotte come un latrato nella volta immensa del deserto</p>	<p>Stanotte avrò un rimorso come un latrato nella volta livida del deserto</p>	<p>Stanotte avrò un rimorso come un latrato nella volta del deserto</p>	<p>Stanotte avrò un rimorso come un latrato smarrito nella volta del deserto</p>

S ₂₃	A ₃₁	A ₃₆
<p>Stanotte avrò un rimorso come un latrato </p>	<p>Stanotte avrò un rimorso come un latrato perso in un deserto</p>	<p>Avrò stanotte un rimorso come un latrato perso nel deserto⁸⁵</p>

L’ambiguità e la tessitura fonica sono infatti le direttrici su cui si operano le correzioni, inizialmente orientate alla descrizione del ‘paesaggio’ come specchio dell’Io. È interessante osservare come a partire da A₁₉ il lavoro variantistico si concentri sul participio, la cui posizione ancipite accentua l’ambiguità sintattica della comparazione, che dunque può riferirsi e al Soggetto e al “latrato”⁸⁶. Nell’analogia tra il “latrato” e la sua eco, il “rimorso”, l’inserzione di A₁₉ predilige il verso isolato: la scelta semantica è tesa a rimarcare la potenza espressiva contenuta nel “deserto”, e cioè l’idea di solitudine e vastità per cui il “latrato smarrito” è il richiamo inascoltato, disperato del Soggetto che percepisce il disperdersi dell’eco del suo grido e dunque la propria abissale solitudine, il suo stesso essere ‘smarrito’⁸⁷. Nel

⁸⁴ OSSOLA 1994, p. 156.

⁸⁵ = T vv. 7-12.

⁸⁶ Cfr. GENOT 1972, p. 73.

⁸⁷ Il passaggio è sovrapponibile a quello di *Solitudine*, cPi: «Ma le mie <parole> urla / fendono / come i fulmini / la fioca / campana del cielo / e sprofondano / impaurite / della mia solitudine» (poi cM<AD₁₈ ...) urla / fendono [...

AD₁₈ ...] e sprofondano | A₁₉ ...] del cielo // E sprofondano / impaurite A₃₆ ...] come fulmini / la campana fioca / del cielo // Sprofondano / impaurite = T); il *topos* dell’eco inascoltata, dispersa e dunque inutile si

deserto – che è il deserto interiore, il vuoto che abita il Soggetto - il rimorso, non trovando una risposta e cioè un altro cui affidarsi, è vano. In questo quadro semantico denso, la comparazione si avvale inoltre del legame fonico tra gli elementi cardine dell'analogia ("rimorso" / "latrato" / "smarrito" / "deserto"). Mentre la cassatura di S23 costringe la similitudine a rimanere sospesa, A31 recupera la soluzione di A19 e accentua – secondo una linea di correzione che caratterizza questa edizione - la frammentazione dissonante dei versi, ma centrale resta la ricerca nell'orchestrazione fonica: la scelta del participio è difatti operata da un lato in relazione alla parola tematica "rimorso", richiamato in rima imperfetta (peRSO), dall'altro come rilancio verso l'immagine che chiude la lirica, secondo quelle strutture anagrammatiche a incastro su cui torneremo: ("pERSO": "deSERtO").

Sebbene la voce in prima persona appartenga principalmente allo stile allegresco, è interessante ritrovare una simile costruzione in un testo del *Sentimento* come *Grido*:

NRF28 Vieilli sur les routes du soir,
cF Usato sulle strade della sera,⁸⁸

Il participio aggettivale non solo inquadra la condizione del Soggetto, ma anticipa e rende possibile una corrispondenza non detta all'interno della semantica del 'consumarsi' della luce nel crepuscolo serale. Il rapporto con la traduzione è interessante: nel testo francese infatti il trascorrere dell'età della vita e del giorno si incardinava nell'aggettivo 'invecchiato', che faceva del poeta un *promeneur*, mentre nella soluzione dell'autografo, l'Io non cammina sulle strade, ma 'è camminato', è *usato come*.⁸⁹

L'ambiguità interpretativa assume poi particolare rilevanza qualora si attivi in contesti gnomici: per esempio nell'*Inno alla morte*:

CO25 E così colla mente murata⁹⁰

Qui il participio è sì vettore di similitudine, ma nella duplice possibilità interpretativa si nasconde una fenomenologia profondamente differente: la "mente", cioè la facoltà intellettuale, può essere 'come un muro', vale a dire costituire ciò che si *interpone tra* (il Soggetto e la verità), ma può subire questa situazione, e cioè trovarsi imprigionata da una forza esterna.

Per quanto riguarda l'oggetto lirico, il participio aggettivale contribuisce a muovere le descrizioni aprendo quello «spazio in cui penetra il soggetto compiendo la sua azione organizzatrice del reale in funzione della propria interiore esperienza».⁹¹ Un esempio molto semplice da *In memoria*:

P16 appassito vicolo in discesa⁹²

Nella descrizione, il participio accompagna l'abbassarsi della ripida strada del *quartier Latin*, dipingendo assieme l'atmosfera pacatamente *bohémien* e decadente dell'albergo.

Dal punto di vista di descrizioni marcate dalla trasfigurazione dello sguardo del poeta, il participio si trova spesso in interazione con altri elementi. Si veda per esempio in *Tepida vaga mattina*, ora nelle *Poesie disperse*:

cN<RL17 Abbarbagliati
risvegli
sfiorenti
in vetrato
cupolio⁹³

configura dunque come una delle immagini privilegiate, quasi l'icona, della condizione esistenziale del Soggetto lirico.

⁸⁸ Poi AB32 Giunta la sera, ST33v ...] sera = T v. 1.

⁸⁹ Similmente in *Pellegrinaggio*, P16: «la mia carcassa / usata dal fango / come una suola», vv. 6-8 (ma prima in cPa16: «la mia carcassa / affardellata»).

⁹⁰ Poi cU>CO25 Colla mente murata, = T v. 24.

⁹¹ BÀRBERI SQUAROTTI 1958, p. 110.

⁹² = T v. 27.

Nella successione di tre participi, è interessante sottolineare l'accostamento conclusivo, dove la sfumatura materica, che fa dell'immagine di trasparenza cristallina il centro dell'analogia descrittiva del cielo, è già fortemente presente nel sostantivo "cupolìo". Diversi sono i casi di scivolamento o scambio tra gli attributi degli oggetti lirici: nel testo di *Temporale*, anch'esso ora nelle *Poesie disperse* con il titolo ..., si arriva a una vera e propria ipallage:

CL17 Sotto questa tenda
di cielo imporrìto⁹⁴

La possibilità di ipallage è da attribuire in realtà al movimento preparatorio della metafora 'in serra calda'. La scelta preziosa di «sapore govoniano»,⁹⁵ variante da "imporre" e calcata sul francese *pourrir*, trasfigura definitivamente il cielo in un telone ammuffito, macchiato per effetto dell'umidità della pioggia. Ugualmente inserita in un contesto già densamente metaforico la struttura in invocazione di *Statua*, dove il participio aggettivale prepara allo slancio identificativo del secondo verso:

CO27 O gioventù impietrata, / o statua persa nell'abisso umano...⁹⁶

Più forte è la resistenza della carica semantica verbale in quei participi aggettivali che veicolano una mutazione nel paesaggio o in parti del paesaggio. In *Inizio di sera*, per esempio, è la luce del sole ha connotare l'oggetto, e l'interazione è definita dal participio aggettivale:

cPa₁₇ La vita si vuota
in diafana ascesa
di nuvole colme
trapunte di sole⁹⁷

Similmente in *Trasfigurazione*:

cPa₁₇ Sto // addossato a un tumulo / di fieno brunito
cM<AD18 Sto / addossato a un tumulo / di fieno bronzato⁹⁸

Rispetto alla soluzione descrittivo-cromatica di cPa₁₇, la variante ridefinisce l'aspetto del "fieno" "rinforzandone la solidificazione materica già attivata dal sostantivo "tumulo". L'immagine è interessante anche perché permette il confronto con la soluzione del tutto diversa che si trova in *D'agosto* così come appare in CO25 - pubblicazione che costituisce il primo nucleo interamente appartenente al *Sentimento* - all'interno del più ampio corpo testuale di *Roma*, e poi nella variante in ST33_v. Il quadro è il medesimo: un covone di grano illuminato dal sole, dal quale lo sguardo del poeta estrae una rigida e maestosa monumentalità:

CO25 Il bronzo delle messi ronza
ST33_v Bronzo ronzante da prostrate messi,⁹⁹

⁹³ = T.

⁹⁴ = T vv. 1-2.

⁹⁵ BERNARDINI NAPOLETANO 2000a, p. 40.

⁹⁶ Poi CO27_F: Ô jeunesse de pierre, / Statue de l'abîme humaine... VG33 O gioventù impietrata, / O statua, o statua dell'abisso umano ST33_v Gioventù impietrata, / O statua [... = T vv. 1-2. La variante di VG33, che preferisce il derivato dall'intransitivo "impietrare" piuttosto che la forma transitiva "impietrare", è da attribuire a una preferenza stilistica più che a una mutazione semantica.

⁹⁷ Poi S23 ...] colme | cU come cPa₁₇ = T.

⁹⁸ = T vv. 1-3.

⁹⁹ Ma guardiamo la variante nel contesto; da CO25: «Il bronzo delle messi ronza, ape / malinconiosa carne», in ST33_v si ha al v.1: «Avido lutto ronzante nei vivi» e al v.4: «Bronzo ronzante da prostrate messi», verso poi corretto in ST43: «Repressi squilli da prostrate messi» (= T v. 4). Nella variante definitiva la luce, cioè il sole, emerge nella consueta figura-guida dello

Qui la trasfigurazione metaforica è il centro dell'espressione e non più l'esito: il "bronzo" è il soggetto, mentre il "tumulo" si è mutato in grano "prostrato" dalla furia estiva.

È in effetti nella zona del *Sentimento* che la dinamizzazione consentita dal participio rispetto all'aggettivo trova il suo impiego più fruttuoso. In *Di luglio*, per esempio, un participio presente, usato per veicolare un movimento febbrile accentua il contesto lugubre e materico, quasi alchemico, della figura, che qui indaga non l'oggetto della mutazione ma l'agente:

CA33 Con i suoi occhi calcinanti
va della terra spogliando lo scheletro¹⁰⁰

Ma è ancora nelle tormentate soluzioni di *D'agosto* che si apprezzano le possibilità delle connessioni tra participi e sostantivi, i quali, grazie a scelte lessicali sorprendenti, conducono a una vera deformazione del reale che esplose sotto lo sguardo trasfigurante del Soggetto, che, non nominandosi, dirige una soggettiva 'espressionista'.¹⁰¹

CO25 In piazza Santa Croce lastricata
d'orbite spolpe, il palio corrono
stinchi abbagliati
cU<ST33v riser Lastricata d'azzurre orbite <spoglie> <spolpe
<Spolpi> Il lastricato spolpi in <azzurre> orbite,
ST33v Spolpi le selci sino a ombra di fosse,
ST36 Sino ad orbite ombrate spolpi selci,¹⁰²

Qui i participi, prima con il "lago sbucciato" e poi nelle variazioni sul selciato di piazza Santa Croce in Gerusalemme, concorrono alla modulazione del tema dello scarnirsi della carne attraverso un'orchestrazione fonica allitterativa addirittura 'splatter'.¹⁰³

Per concludere, tra le trasformazioni dell'oggetto lirico, un esito sorprendente è raggiunto questa volta nel titolo di *Silenzio stellato*, lirica che chiude il libro del *Sentimento*, dove il participio aggettivale conduce all'identificazione "silenzio"/notte e all'apertura cosmica della dimensione del tacere mistico.

Afferma Carlo Bo, con la densità che contraddistingue la sua scrittura critica, che lo scarso uso che di aggettivi 'forti' da parte di Ungaretti è dovuto al fatto che «la sua parola è già una condizione di verità e mantiene in sé probabilità e soluzioni»¹⁰⁴. La fissità qualificante dell'aggettivo sarebbe dunque poco appropriata a una poesia tesa all'esplorazione del reale non solo nel suo aspetto metamorfico e multiforme, ma in quanto intriso, se non trasfigurato, dalla condizione esistenziale del Soggetto. Come scrive Bàrberi Squarotti,

l'aggettivazione ungarettiana, pur così preziosa e calcolata, non è mai parte di una definizione, ma lascia intorno a sé un margine d'ombra, di vago, di impreciso, ed è lo spazio in cui penetra il soggetto

"squillo" sonoro, seppure, come scrive Stefano Agosti «(almeno parzialmente) negata» dall'aggettivo "repressi", negazione che, prosegue il critico, «sarà da collegare a un particolare stato della natura quale è registrato dalla percezione visiva, e cioè dal fatto che le messi risultano falciate: "prostrate"» (AGOSTI 2000, p. 35).

¹⁰⁰ = T vv. 9-10.

¹⁰¹ La relazione tra deformazione verbale ed espressionismo è sostenuta da SPEZZANI 1966, p. 104 e sgg.

¹⁰² = T v. 6.

¹⁰³ Da confrontare anche con la prosa *Viaggi in Egitto*, [1923], in VL00, pp. 13-17, p. 13: «In Roma l'altro giorno, d'agosto, piazza Santa Croce mi sembrava, anch'essa, una larva d'orbite spolpe» (ma simile contesto metaforico è reperibile in tutti i brani romano-africani delle prose di viaggio, di cui si danno opportuni rimandi nelle note al VL00; sul tema si vedano almeno OSSOLA 1975, *passim*, e BARONCINI 2008, *passim*); si vedano poi, in un contesto non descrittivo ma saggistico, gli «spolpamenti spettrali della materia» che secondo Ungaretti connotano il linguaggio artistico contemporaneo in *Difficoltà della poesia*, [1952-1963] in SI74, pp. 792-814, p. 809.

¹⁰⁴ CARLO BO, *Dimora della poesia*, in BO 2000, p. 135.

compiendo la sua azione organizzatrice del reale in funzione della propria interiore esperienza¹⁰⁵

Un dato immediato per misurare questa scarsa incidenza dell'aggettivo come centro delle figure analogiche è la rarità, all'interno di quei passaggi volti alla costruzione di quadri descrittivi, di catene nominali, rispetto alle più numerose e caratterizzanti successioni di verbi e participi, come si è visto per esempio in *D'agosto* e *Di luglio*. Un esempio di questo stilema sulla linea Petrarca-Leopardi,¹⁰⁶ negli aggettivi intorno alla "luna" in *Ultimo quarto*:

VG33 Così velina
Arida
Immortale,¹⁰⁷

Mentre la matericità di "arida" si scontra con il successivo "immortale", l'avverbio accentua la sfumatura vaga dell'aggettivo "velina", che riconduce, oltre che alla trasparenza in quanto marca dell'apparenza, al tema del 'velo' lunare.

Poco frequenti sono i passaggi determinati da dittologie¹⁰⁸, del tipo del mare «irrequieto e blando» in *Sirene*,¹⁰⁹ in quanto più spesso all'aggettivo si accompagna il participio aggettivale, come per l'anima «folle e usata» ne *La Pietà*,¹¹⁰ o una struttura meno fluida dalla sintassi, come nell'iperbato «anziane selve assortite» de *L'Isola*.¹¹¹

La preferenza data ad altre soluzioni nelle costruzioni figurali è osservabile anche in molte varianti, come in quelle che abbiamo visto interessare il testo di *D'Agosto*, o nelle incertezze evidenziabili in un passaggio della lirica *Le stagioni*:

cS<23 Voragini d'iridi fioriscono
riscr Rifioriscono d'iridi voragini
riscr Iridi voraginose fioriscono¹¹²
cDB<23 Iridi voraginose fiorivano

¹⁰⁵ BÀRBERI SQUAROTTI 1958, p. 110.

¹⁰⁶ Molti i contributi critici che si sono interessati al peculiare petrarchismo di Ungaretti, non solo ovviamente dal punto di vista prettamente stilistico. Tra gli interventi specificatamente orientati al raffronto con Petrarca, segnalo MASSIMILIANO BONI, *Ungaretti e Petrarca*, in Id., *Ungaretti e Petrarca. Con altre occasioni critiche*, Bologna, Ed. I. M., 1976, pp. 69-98; MONTEFOSCHI 1993; ANDREANO 1994; CARLO OSSOLA, *Ungaretti lettore del Petrarca*, in *Tra storia e simbolo. Studi dedicati a Ezio Raimondi*, Firenze, Olschki, 1994, pp. 281-300; LORENZINI 2002; PERÉTTE-CÉCILE BUFFARIA, *Les réminiscences de la lecture au gré des intermittences de l'écriture: Ungaretti et Pétrarque*, in REI 2003, pp. 133-142. Per quanto riguarda Leopardi, oltre alle monografie SIGNORETTI 1977, e FRANCO DI CARLO, *Ungaretti e Leopardi: il sistema della memoria dall'assenza all'innocenza*, Roma, Bulzoni, 1979, si vedano almeno DOLFI 1981; DOLFI 2001; PICCIONI 1993; SAVOCA 2005.

¹⁰⁷ Poi ST33v ...] Immortale ST36 ...] Immortale, cU>ST36 Così velina / Arida, l = T vv. 3-4.

¹⁰⁸ Com'è noto, l'endiadi e in generale la preferenza verso forme binarie, è tratto stilistico tipico del *Canzoniere*. Già Contini attribuiva tale struttura all'universo 'scomposto' del poeta («Le affermazioni [...]della sua più alta poesia nascono sopra un'incrinatura e uno scontro», CONTINI, *Saggio di un commento alle correzioni del Petrarca volgare*, cit., p.18). Di questa tendenza «all'analisi e alla separazione», Emilio Bigi sottolineava l'effetto non di «distacco drammatico» ma di «armonia» e «equilibrio», dovuto a una strategia tesa a bilanciare sempre i termini in una «nobile simmetria» (BIGI 1954, p. 7). Sul tema è poi nota la consonanza tra la lettura continiana e le ricerche di Dámaso Alonso sull'«estetica della pluralità», compiute prima su Góngora, a partire dai saggi *La simetria en el endecasílabo de Góngora*, [1927] e *Versos plurimembres y correlativos* [1944], e poi su Petrarca e il petrarchismo, in *Función estructural de las pluralidades. 1. En el soneto (de Petrarca a Góngora)* [1955], e in ALONSO 1961. In quest'ultimo studio in particolare il critico spagnolo individua come tendenza più frequente del «pensiero poetico» di Petrarca proprio la «dualità», vale a dire la pluralità di due soli membri: «Petrarca suole compiacersi nel bipartire il suo pensiero, o nell'esprimerlo o nel suscitarlo per mezzo di due immagini» (*ivi*, p. 77). Infine, si veda la sottile distinzione delle «forme duali» quali l'identità, l'opposizione e l'alternanza nella «retorica della pluralità» proposta da Vittorio Bodini a partire dagli studi dello stesso Alonso (cfr. BODINI 1964); sulle traduzioni ungarettiane delle forme del «pensiero bimembre» di Góngora, cfr. BUXÓ 1985, p. 108 e *passim*.

¹⁰⁹ CP32= T v. 8, ma prima NP23 «procelloso e blando».

¹¹⁰ cF1 = T v. 28, ma cfr. NRF28: «la vieille âme est vague et folle.»

¹¹¹ cF1_{Ap}= T v. 2. Spezzani osserva qui il rinnovarsi del «modulo aulico» «antiche selve»(SPEZZANI 1966, p 134); tra gli aulicismi petrarcheschi anche la «prora bionda» in *Ogni grigio* (cU<CO25 = T v. 4 Ma prima CO25 (*Roma*) brigantino biondo).

¹¹² In entrambe le riscritture il manoscritto presenta incertezze, cfr. ST88 p. 23 n.

cU<GP31	Leggere iridi fiorivano
GP31	<i>Iridi libere fiorivano</i>
ST33v	<i>Iridi libere</i> ¹¹³

Il tentativo di estrarre l'aggettivo dal sostantivo viene presto abbandonato, preferendo la soluzione meno marcata "leggere", e poi "libere".¹¹⁴

Anche nel caso degli aggettivi, i dati più interessanti per il nostro percorso riguardano la connessione con altre strategie. Appartiene al bacino semantico del mondo minerale, abbastanza produttivo nel lessico ungarettiano e al quale vanno pure ricondotte le "dita smeraldine" di *Nascita d'Aurora*,¹¹⁵ la figura de *La notte bella*, dove l'aggettivo dal valore sinestetico partecipa a quel moto di interconnessione tra gli attanti che abbiamo già visto caratterizzare il testo:

P16	Quale canto s'è levato stanotte che intesse di cristallina eco del cuore l'illuminazione del cielo? ¹¹⁶
-----	---

Più marcato il ruolo di centro analogico in figure dove avviene uno scambio o un rispecchiamento, tra due dimensioni dell'esistente, come per esempio in *Dove la luce*:

cF1	Come allodola ondosa ¹¹⁷
-----	-------------------------------------

Qui è l'aggettivo ad attrarre l'elemento marino nell'oggetto 'aereo', come già abbiamo visto nelle figure verbali di *Alla Noia* (LS29: «Quando ondeggiò mattina»)¹¹⁸ e *Paesaggio* (RD21: «Ondeggia sull'acqua flessuosa»).¹¹⁹ Specularmente, e con maggiori implicazioni dal punto di vista del pensiero analogico, ne

¹¹³ = T v. 11.

¹¹⁴ Possiamo qui osservare uno dei numerosi casi di migrazione lessicale, per cui l'aggettivo "voraginoso" è rifunzionalizzato prima in un altro passo della lirica, e poi in un altro testo. cU<GP31 infatti in un primo tempo riporta il testo come cDB<23 (lezione anche di PT23, S23 e SN30), e successivamente corregge in concomitanza con la seguente variante: cS<23 È già, oscura e fonda, / L'ora d'estate che disanima! / {Verso un'alta, lucida, sepoltura, / già si salpa *riser* Già verso l'alta, lucida / Sepoltura, si salpa!} cDB<23 È già, oscura e fonda, / L'ora d'estate che disanima. // Già verso un'alta, lucida, / sepoltura, si salpa. cU<GP31 È <I> quell'ora d'estate che disanima / Già si consuma // Turbati e domiti, Ora verso fonde, sospese, / Sepolture si salpa. *corr* ...] disanima, [...] // {Turbato e domito, / verso fonde, sospese sepolture, / si salpa. *riser* È già alta l'ora voraginoso / Verso fonde, sospese sepolture, / Ora vogo, turbato e domito. GP30 Già si consuma / L'ora d'estate che disanima. // È già l'ora voraginoso. ST33v È già oscura e fonda / L'ora d'estate che disanima. // Già verso un'alta, lucida / Sepoltura si salpa. = T vv. 17-20. Da questi e altri versi di GP31 nascerà la lirica *Ti svelerà*, pubblicata con questo titolo in ST33v, dove ritroviamo ancora il nostro aggettivo: ST33v «Gioventù, parlami / In quest'ora voraginoso.» = T vv. 2-3. Questo esempio mostra come le varianti permettano di seguire percorsi incrociati anche rispetto a stilemi particolari. Certamente, la lirica *Le stagioni* presenta delle peculiarità anche rispetto agli aggettivi 'analogici', di cui si vede qualche esempio anche nell'apparato sopra riportato. Simile discorso si può tentare infatti su altri peculiari campi semantici, come per esempio la ricerca espressiva visibile negli aggettivi intorno al 'corpo' nei primi testi del *Sentimento*: in *Alla Noia* troviamo la variante PT23 esile corpo LS29 corpo acerbo (= T v. 2), ma sempre in LS29 si aggiungeva nella catena appositiva sulla "memoria" inserita nell'edizione il «corpo sottile», verso poi omesso sul successivo cF>BSN30. Sempre nella prima sezione del *Sentimento* troviamo inoltre il «corpo gentile» del quadro della SERA in *Paesaggio* (RD21) poi interamente rivisto in ST33v; da *Le Stagioni*, abbiamo il «corpo sorpreso» (cU>GP31) e poi «ilare» (ST33v) di *Ti svelerà*.

¹¹⁵ CO25 = T v. 9.

¹¹⁶ Poi S23 [...] cuore/ le stelle = T vv. 1-4. Mario Barenghi vede nell'«aggettivo sinestetico» il connettore tra i due sintagmi, e dunque nella figura una «sorta di ipallage»: "cristallina" è riferito all'eco, ma «è legato a stelle dalla connotazione di "trasparenza, luminosità"» (BARENGHI 1999, p. 92); tra le sinestesi aggettivali si vedano anche i «freschi pensieri» in *Paesaggio* (S23 = T v.1): Paglia commenta quest'ultima figura vedendone l'origine nell'«innesto [...] del termine "pensieri" nell'usuale sintagma "corona di freschi fiori", con la compenetrazione e la confusione dell'elemento metaforizzato ("pensieri") con il termine sostituito "fiori" di cui assume le connotazioni ("corona" e "freschi") mentre "fiori" viene trasferito in forma aggettivale al v.2», cioè "acqua fiorita" (PAGLIA 20009, p. 26).

¹¹⁷ Poi cU1>IL30 Come un'ondosa allodola cU2 come allodola ondosa = T v.1.

¹¹⁸ = T v. 6.

¹¹⁹ ST33v *om.*

Le stagioni, cS_{<23}: «In sull'acqua del fosso garrula / vidi riflesso uno stormo di tortore;»,¹²⁰ mentre, all'interno di un passaggio polisensoriale più che sinestetico, troviamo lo «stridulo / Batticuore dell'acqua torrida» de *L'Isola*.¹²¹

Come prevedibile, siamo inevitabilmente trascinati nella zona del *Sentimento*: nella seconda raccolta infatti l'aggettivo si trova ad assumere un ruolo di primaria importanza nella strategia metaforica dell'apposizione, vale a dire nei rapporti tra più elementi poetici giustapposti, entro la quale la maggiore 'poeticità' del dettato garantita dalle sfumature aggettivali rispetto alla pienezza del sostantivo è comprovata anche dal «ritorno, nel sintagma aggettivo-sostantivo, all'ordine che vede in prima posizione l'aggettivo».¹²²

È proprio sull'aggettivo in quanto stilema discriminante tra le due raccolte che s'incontrano, nei percorsi di commento proposti da diversi critici, affermazioni orientate in direzione opposta rispetto alla prospettiva di Carlo Bo. Già Giuseppe De Robertis affermava che, se la riprova della «nuova potenza» del secondo libro era nel «riacceso gusto del parlar metaforico», il dato stilistico «sta nella "carica" dell'aggettivo», sottolineando come anche nel procedere dell'*Allegria*, l'aggettivo «irradiava come un flusso, e pareva fosse un raddoppio del sostantivo, certe volte fino a soverchiarlo»¹²³. Per Spezzani all'aggettivo è affidata in modo prevalente la «funzione semantica», e la motivazione di questo investimento è dovuta alla «variabilità e molteplicità dei suoi rapporti associativi»¹²⁴ da ricondurre al «clima analogico» dell'ultimo Ottocento e del primo Novecento.¹²⁵ Difatti, per quanto riguarda le singole scelte lessicali, è sempre in rapporto all'evolversi del magistero verbale del poeta che s'infittiscono le strutture 'sostantivo + aggettivo', sebbene ritengo che spesso quest'ultimo, anche nei *witzje* metaforici più riusciti, trovi la sua giustificazione più nell'uniformità fonica dell'immagine che nella soluzione analogica, come per esempio nella «pioggia pigra di dardi»¹²⁶ e nella «fioca febbre»¹²⁷ de *L'Isola*, o ancora nel «garofano frolo dell'ascella» ne *Il Capitano*.¹²⁸

Più interessanti in quanto marca stilistica ricorrente le allitterazioni in /a/, come per esempio l'«ala alabastrina» in *Silenzio in Liguria*,¹²⁹ o la figura di *O notte*.¹³⁰

¹²⁰ Poi cDb [...] fosso, garrula / [...] PT23 [...] tortore. GP31 *Sopra il fosso dell'acqua sempre garrula*, / [...] ST33v
Nell'acqua garrula / vidi riflesso uno stormo di tortore F33 [...] tortore, [...] ST36 [...] tortore [...] = T vv.38-39 (per la successione tra PT23 e S23, cfr. ST88, p. 25 n.).

¹²¹ cF1_{Ap} = T vv. 5-6; a partire da cF3<11.29) maiuscola a ogni verso.

¹²² FRARE 1981-1982, p. 79.

¹²³ G. DE ROBERTIS 1945, p. 1299.

¹²⁴ SPEZZANI 1966, p. 133. Il critico distingue inoltre tra combinazioni «di origine più recente che hanno i loro archetipi in Pascoli e D'Annunzio e che hanno un valore prevalentemente allusivo e analogico» e quelle più tradizionali, caratterizzate da «una minore latitudine semantica, dovuta alla 'cristallizzazione' letteraria» (*ibidem*).

¹²⁵ Riporto il brano per intero: «alcune giunture di aggettivo e sostantivo del *Sentimento* presuppongono in genere un clima analogico sviluppatosi nella poesia italiana dell'ultimo Ottocento e del primo Novecento a partire proprio dal Pascoli e da D'Annunzio, nella cui poesia l'esigenza di dilatare e ampliare l'ambito semantico usuale del lessico poetico, si affida spesso alle nuove connotazioni qualitative suggerite da nuovi legami analogici dell'aggettivo col sostantivo» (*ivi*, p. 134). La citazione apre a interessanti spunti di riflessione: innanzitutto, ancora una volta s'impone un confronto serrato con lo stiledella poesia simbolista ma anche della recente poesia italiana, rispetto alla quale sono note le incertezze, le contraddizioni, fin'anche dei veri e propri moti di autocensura che già Giuseppe De Robertis sottolineava nelle varianti dell'*Allegria*, oscillazioni riconducibili alla retorica dell'assoluta e sconvolgente novità che costruisce in particolare le sezioni del *Porto* e di *Naufragi* del primo libro ungarettiano. (Lo stesso Spezzani, per esempio, rimanda «all'aggettivazione "semaforica"» della 'poetica' futurista, e alle sue influenze sui poeti che vi gravitarono intorno, *ivi*, p. 134 n.). Tra la retorica della 'poesia pura' dell'*Allegria* e il recupero della tradizione esibita dal *Sentimento*, le soluzioni stilistiche riconducibili al 'simbolismo' francese e poi italiano costituiscono certo uno dei più forti sintomi di intima connessione e coerenza delle due 'voci' ungarettiane. Ciò che più sorprende è come questa nascosta continuità corrisponda a una netta presa di distanza dalla poetica della linea romantico-simbolista, che trova nell'*Allegria* il suo punto di massima tensione e di disillusione, e nel *Sentimento* lo spazio per ricercare una soluzione alternativa al 'naufragio' nell'abisso cui pure era approdato Mallarmé.

¹²⁶ cF1_{Ap} = T v. 18, ma in cF3<11.29) e IL29 «Luce pigra».

¹²⁷ cF1_{Ap} = T v. 24.

¹²⁸ Riscrittura in cF3 sul precedente «garofano marcio dell'ascella», poi cF4 il fiore frolo dell'ascella *riser* la viola frolla dell'ascella cF5 zanne viola, nell'ascella; così in IL31, poi GP32 *om*; da ST33v i versi sono recuperati in *Primo amore*. «Quando improvvisi vidi zanne viola / In un'ascella che fingeva pace», vv. 6-7.

¹²⁹ cS2 = T v.11.

¹³⁰ Da confrontare con *Lindoro di deserto*: VO16 «allibisco all'alba» (poi P16 Allibisco [...] = T v.5), per cui Barengi ha richiamato la «tensione vitale sorpresa di sé stessa, sbalordita di poter esistere» rintracciata nella «tonalità» delle liriche

cSo₂₀ dall'ansia ampia dell'alba
svelata arboratura

secco tormento di allibiti abbandoni¹³¹

In questa prima stesura il ruolo dell'aggettivo è semanticamente rilevante: "secco" è infatti la conseguenza della ridescrizione degli alberi in lontananza operata dal verso precedente, cosicché il sostantivo "tormento" viene specificato da una qualifica che è astratta dall'oggetto stesso.

È possibile poi rintracciare alcune scelte espressive particolarmente dense, dove l'aggettivo «conferisce al sostantivo una qualità fantastica [...] che non rispecchia risapute correlazioni, ma stabilisce originali accostamenti lirici e suggestivi raffronti»,¹³² come nel «sanguigno balzo» di *Apollo*,¹³³ o nel «cielo glauco» in *Due note*.¹³⁴

Diverso il caso di soluzioni come per esempio in *1914-1915*:

Q33 Ti vidi, Alessandria,
Friabile sulle tue basi spettrali¹³⁵

In questo caso, l'aggettivo sintetizza mirabilmente il valore archetipico del *topos* alessandrino nel 'sistema' ungarettiano, giocando ossimoricamente tra l'epiteto che definisce la città in quanto luogo che si sbriciola, e, come sottolinea Giachery, l'immaginario consueto per cui «la città è simbolo di compatta stabilità fisica che sfida il tempo».¹³⁶

Anche nell'*Allegria* si possono riscontrare alcuni esempi di investimento figurale sull'aggettivo: per esempio, nei versi già commentati di *Inizio di sera*, l'aggettivo, pur non aprendo nuove prospettive attraverso movimenti analogici, collabora sicuramente alla costruzione ritmica e fonica del quadro:

cPa₁₇ La vita si vuota
in diafana ascesa
di nuvole colme
trapunte di sole¹³⁷

Ma forse i passaggi più significativi riscontrabili nel primo libro sono significativamente quelli che riguardano modi di essere del Soggetto, formalizzati però non nella 'voce' della prima persona: uno stilema esemplificato in *Dolina notturna*:

CL17 Questo / nomade adunco / morbido di neve¹³⁸

Come anche nel testo definitivo di *Distacco*:

A31 eccovi un'anima / deserta¹³⁹

allegresche da Franco Fortini (cfr. BARENGHI 1999, p. 40).

¹³¹ Poi SO30 dall'ansia ampia dell'alba / gli alberi salgono / già seminudi // abbandoni fatali / secco tormento ST33v
Dall'ampia ansia dell'alba / Svelata alberatura. // Dolorosi risvegli. = T vv.1-3.

¹³² PETRUCCIANI 1955, p. 194.

¹³³ CO25 = T v. 3.

¹³⁴ cF1_{Ap} = T v. 2.

¹³⁵ = T vv. 1-2.

¹³⁶ GIACHERY 1998, p. 13; tra gli ossimori che si fondano sull'aggettivo anche il «notturno meridio» ne *Le Stagioni*
(cS2<PT23, poi cF>BSN30 <meriggio notturno> notturno meriggio cU1>SN30 notturno solleone *riser* meriggio notturno;
om. in GP31 e cU2>GP32, poi ST33v notturno meriggio = T v. 21).

¹³⁷ = T, ma S23 [...] colme | cU *come* cPa₁₇ = T.

¹³⁸ Poi S23 Questo nomade / adunco / morbido di neve = T vv. 6-7.

¹³⁹ = T vv. 3-4. Prima cM₁₆, P16, A19, cU: «Eccovi una lastra / di deserto».

I due passi sono sovrapponibili per il fatto che la qualificazione portata dall'aggettivo è interna a un'identificazione metaforica proposta dal Soggetto su di sé ma al contempo oggettivata in un *altro*, estroiettata cioè in un *alter ego* in *Dolina notturna*, e in un correlativo oggettivo in *Distacco*.

Sulla scorta di quest'ultimo esempio, il libro del *Sentimento* offre un caso davvero singolare; si tratta di un passaggio cruciale nel testo di *O notte*, fortemente interessato da correzioni variantistiche:

cSo ₂₀		cS	
o gioventù calda stagione	9	<i>o gioventù</i>	10
non mi hai lasciato che ricordi	10	<i>è appena l'ora del distacco</i>	11
secche foglie	11	<i>e già dilegui</i>	12
[...]		[...]	
remotissime età	17	<età remota> <i>età remota</i>	18

cF1 ¹⁴⁰	
o gioventù	9
<l'ora è appena passata del distacco> passata è appena l'ora del distacco	10
<già sei un'età remota> <e già mi sei remota> e già sono deserto	11
[...]	
età remota ¹⁴¹	16

In forma di complemento predicativo si esprime un'identificazione analogica dalla fortissima ambiguità: troviamo riuniti alcuni dei fenomeni stilistici più interessanti affrontati fin'ora, vale a dire la forma verbale in prima persona, l'ambiguità tra aggettivo e participio,¹⁴² e il dativo di vantaggio, quest'ultimo come inserzione velocissima («e già mi sei remota») del Soggetto da cui nasce l'intuizione della variante successiva. Inoltre la scelta lessicale è tutt'altro che banale, in quanto riferita a una delle principali topiche della poesia ungarettiana, appunto il deserto: origine dell'uomo, luogo della poesia, il deserto compare improvviso nelle correzioni del testo come l'unica 'voce' del vocabolario capace di reggere a una così forte enunciazione di identità da parte del Soggetto. Un'affermazione particolare però: innanzitutto è una identità che si afferma non attraverso il *principium individuationis*, ma nell'identificazione tra Soggetto e oggetto, tra *Innervelt* e *Umwelt*; inoltre, l'esistenza del Soggetto è all'insegna del Vuoto, del "deserto", correlativo oggettivo dell'assoluta mancanza che abita l'uomo.

Ma come abbiamo già affermato, molta della forza figurale dell'aggettivo si sviluppa all'interno di strutture metaforiche più complesse, piuttosto che nel semplice accostamento con il sostantivo. L'aggettivo si troverà di fatto spesso a intervenire nelle due tipologie di metafore che abbiamo scelto di affrontare come secondo livello delle nostre 'strutture minime', vale a dire le metafore preposizionali e le appositive.

2.1.2 Metafore preposizionali e apposizioni

Il secondo livello d'indagine riguarda alcune forme complesse di struttura metaforica. Nell'articolazione proposta da Muzzioli sono individuate quattro tipologie: la metafora predicativa, l'accostamento con il

¹⁴⁰ Cfr. ST88 p. 9 n per il posizionamento del testimone e la successione delle correzioni.

¹⁴¹ Poi cF2>_{BSN30} o gioventù / passata è appena l'ora del distacco / e già <mi sei remota> sono deserto. // [...SN30 ...] e già sono deserto // [... SO30 ...] e già sono deserto // [... ST33_v O gioventù / Passata è appena l'ora del distacco. // [Cieli alti della gioventù, / Libero slancio.] // E già sono deserto. // = T vv. 8-12, ma in ST36, v. 10 «gioventù.», poi ST43 «gioventù.».

¹⁴² Cfr. SACCONI 2012, p. 113: «qui "deserto" è aggettivo [...] ma con una estensione metaforica che lo assimila alla funzione sostantivale, per cui il soggetto poetante si definisce abbandonato e insieme reso arido come un deserto. "Deserto" si rivela di nuovo termine decisivo: rafforzato in questo ruolo dalla duplicità grammaticale, esso diventa il collettore semantico dell'intero testo»

trattino, la metafora del genitivo e la metafora appositiva.¹⁴³ Dato che il primo insieme, oltre a coinvolgere il livello semantico al punto da rendere difficile procedere a una panoramica puramente 'formale', inerisce a una forma quale l'identificazione *tout court* relativamente rara in Ungaretti, e assente il secondo tipo, di ascendenza tipicamente futurista, la nostra analisi procederà con le metafore preposizionali, ovvero in genitivo, e con quelle appositive.

Considerando la costruzione sintattica della figura, la metafora preposizionale si può ricondurre quasi unicamente alla connessione attraverso la preposizione "di". La costruzione specifica che considererò non include i costrutti propriamente 'di specificazione': se infatti la metafora del genitivo «unisce i due termini *come se* [corsivo mio] uno fosse la specificazione dell'altro»,¹⁴⁴ la specificazione 'propria' risulta praticamente assente nei testi dell'*Allegria*,¹⁴⁵ mentre del *Sentimento* si declina in sfumature ben più problematiche della semplice attribuzione di una relazione di appartenenza concreta dei due termini. Il 'genitivo' ungarettiano, soggettivo e oggettivo, è votato infatti alla ridefinizione della qualità dell'oggetto lirico.¹⁴⁶ Questo costrutto si trova a ricoprire diverse funzioni all'interno dei testi, rendendosi uno strumento duttile per declinare il dispiegarsi dell'esistenza e dell'apparenza. Dato che nella maggior parte dei casi è possibile individuare un piano 'non figurato' dell'espressione, seguiremo due schemi attraverso cui percorrere i gradi di figuralità - e dunque i diversi rapporti analogici - che agiscono in queste metafore.¹⁴⁷

Il primo è la soluzione 'A di B': nonostante prevalga l'uso dell'indeterminativo per introdurre A ('un A di B' *rispetto a* 'il A di B'), la preposizione non veicola una vaghezza descrittiva, ma presentando come testa del sintagma un dato fenomenico raramente già figurato, ne dilata la significazione secondo differenti possibilità di sfumatura semantica. La metafora preposizionale, dunque, risponde a quella scarsità di aggettivi qualificativi che caratterizza in particolare il lessico figurale allegresco: di fatto, nella maggior parte di queste figure, sarebbe possibile ricondurre il costrutto a un aggettivo, che costituirebbe la matrice della coloritura dell'immagine. Ma è proprio nel movimento di astrazione e concretizzazione nominale della qualità che la metafora trova la sua più incisiva caratteristica.¹⁴⁸

L'esempio più evidente di questa tendenza è riscontrabile in una delle strategie più diffuse, vale a dire la torsione e l'approfondimento della specificazione in direzione di una materializzazione dell'oggetto lirico, secondo la struttura formale del complemento di materia.¹⁴⁹ La metafora di somiglianza si sintetizza in una definizione figurale della materialità dell'oggetto, che gioca spesso sul potenziale ampliamento del descrittivismo facendo appello al contesto situazionale della lirica. Un esempio in *Ultimo quarto*:

VG33 Con tutto il suo sgolarsi di cristallo¹⁵⁰

In questo caso il costrutto preposizionale permette di aggirare l'ostacolo dell'espressione aggettivale, che sarebbe risultata quasi idiomatica, recuperando la concretezza descrittiva dell'aggettivo; uno degli effetti fondamentali di questa struttura è infatti la «condensazione delle strutture più comuni del linguaggio»¹⁵¹ in immagini che, come scrive Glauco Cambon sono

operazioni di sfondamento semantico che, frantumando la realtà apparente eretta a diaframma di contro all'io poetico dalle abitudini linguistiche convenzionali, arrivano a cogliere una realtà segreta¹⁵²

¹⁴³ Cfr. MUZZIOLI 2004, pp. 54-55.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 55.

¹⁴⁵ Un'eccezione significativa è certamente nel titolo della stessa raccolta, *Allegria di Naufragi*, la cui ambiguità sintattica è sottolineata e ricondotta da Mario Barenghi all'uso simbolista (cfr. BARENGHI 1999, p. 40).

¹⁴⁶ È in particolare Carlo Ossola a sottolineare l'importanza dei *Frammenti lirici* in relazione a questo tipo di metafore: in Rebora, scrive Ossola, «la locuzione metaforica precorre, proprio per il processo di materializzazione cui egli sottopose l'immagine, le metafore ungarettiane» (OSSOLA 1975, p. 194).

¹⁴⁷ Sulle diverse tipologie e funzioni della metafora in genitivo, si può vedere la disamina proposta in HENRY 1975, p. 115 e sgg.

¹⁴⁸ Cfr. GUTIA 1959, p. 26 e sgg.

¹⁴⁹ Cfr. SPEZZANI 1966, p. 104; MENGALDO 1994, p. 219.

¹⁵⁰ = *T* v. 10.

¹⁵¹ SPEZZANI 1966, p. 104.

¹⁵² CAMBON 1976, p. 28.

Ma gli esempi che più ci interessano riguardano gli accostamenti all'interno dei quali si innesta un investimento figurale maggiore, dove cioè il complemento di materia diventa in realtà un palinsesto formale attraverso cui costruire descrizioni oggettuali caratterizzate dalla sorpresa, dalla meraviglia dell'accostamento, effetto ottenuto, spesso, con forti *enjambements*, come in *Trasfigurazione*:

cM_{<AD18} Sto / addossato a un tumulo / di fieno bronzato¹⁵³

Nella lirica *La notte bella* è l'affermazione esistenziale dell'io a trovarsi racchiusa in una formula densa e significativa, che viene riportata all'unità nella variante di S23:

P16 sono stato / uno stagno / di buio
S23 sono stato / uno stagno di buio¹⁵⁴

La ricchezza semantica è qui generata dall'incontro dei due sostantivi fortemente evocativi: lo "stagno" è già potente figura della condizione dell'io in quanto è isolato e immobile, ma è connotato da toni ulteriormente negativi dalla specificazione di ciò che 'contiene', vale a dire il "buio". Anche in questo caso, la sfumatura materica contribuisce alla forza straniante dell'accostamento rispetto alla soluzione semplice dell'aggettivo ("stagno buio").

In *Quale grido* la struttura del complemento di materia è mantenuta al fine di sconvolgere e ridescrivere l'immagine dell'ombra lunare, materializzata in un "mantello":

GP34 un triste mantello di luna¹⁵⁵

Data l'alta possibilità combinatoria, questi costrutti sono spesso sede di varianti. Per esempio, per quanto concerne la lirica *Rose in fiamme*, una testimonianza autografa ci permette di osservare il passaggio a una diversa strategia retorica:

cPa2₁₇ su un oceano / di madreperla
RL17 su un oceano / di scampanelli.

In cPa2₁₇ il complemento di materia ha già trasfigurato l'"oceano", che assume il valore idiomatico di iperbolica moltitudine. Ma il risultato non convince,¹⁵⁶ e in RL17 la descrizione si orienta verso la sinestesia, mantenendo la coloritura tersa dell'immagine aurorale e accentuandone la resa fonosimbolica, con il frequentativo in /i/: in primo piano è adesso la sensazione uditiva, che si fa 'materia' dell'"oceano" e guida così la trasposizione dell'immagine.¹⁵⁷

Anche in *Ricordo d'Affrica*ST emerge la potenzialità di combinazione e variazione, che si attua qui sbriciolando e ricomponendo i tasselli sintattici della figura come dimostrano in particolare le varianti

¹⁵³ = T vv.1-3; ma prima cPa17 «Sto // addossato a un tumulo / di fieno brunito».

¹⁵⁴ = T vv. 7-8.

¹⁵⁵ Poi ST36 un mantello labile di luna = T v. 12. La diversa soluzione in *Preludio*, v. 4: "velo lubrico", è infatti da considerarsi variazione del "mantello" di *Quale Dolore. Preludio*, datata 1934, è la seconda strofa, con numerose altre varianti, del testo *Quale dolore*, primo titolo di *Quale grido* nella pubblicazione in GP34, strofa poi eliminata in ST36.

¹⁵⁶ Trascriviamo il 'commento genetico' di Ungaretti, testimoniato da una lettera a Papini: «Lo sfarfallio – sfavillio di 'madreperla' è dato così con un'immagine che mi sembra più corrispondente alla sensazione musicale per la mattina che nasce; e abbiamo trovato una rarità al posto di quella 'camelote' di madreperla» (LPA88, p. 142). Interessante è notare come per le prime pubblicazioni del poeta – 'giovanili' solo relativamente alla scansione cronologica della produzione del poeta – siamo in possesso di un numero discreto di simili commenti di auto-critica delle varianti, mentre per il *Sentimento* e per le raccolte successive, pur aumentando sensibilmente le testimonianze autografe per una precisa volontà di conservazione, Ungaretti non condivide più le sue scelte o riserve in modo così puntuale, probabilmente perché anche questi piccoli incisi epistolari rientrano in una strategia di promozione e giustificazione del proprio operato, elemento che certamente ha meno peso nella seconda raccolta. D'altra parte, numerosi e ancora poco approfonditi gli scambi riguardanti le traduzioni: la traduzione del *Faune*, per esempio, comporta una fitissima corrispondenza con Alessandro Parronchi, per cui cfr. LPR92.

¹⁵⁷ La sinestesia dello 'squillo' dell'alba è un *topos* ungarettiano variamente modulato e costantemente presente non solo nella poesia; un'ampia e suggestiva rassegna di questa metafora fonica in ZINGONE 1996b.

manoscritte:

CN24	nello specchio di gelo s'abbaglia,
CO25	nel gelo si specchia e s'abbaglia,
cF1a	nello specchio di gelo s'abbaglia,
cF1b	S'abbaglia allo specchio di gelo,
<i>riser</i>	di gelo allo specchio s'abbaglia,
cF1d	altera abbaglia sé di gelo,
cF3b _{<SN30} α	l'altera s'abbaglia di gelo
β	s'abbaglia, l'altiera, di gelo, ¹⁵⁸

La metafora preposizionale è particolarmente produttiva nei contesti antitetico, poiché l'avvicinamento di due oggetti lirici, seppure distanti, può avvenire grazie al semplice inserimento della proposizione, come in *Universo*, dove troviamo ancora la soluzione con l'inarcatura:

P16 bara / di freschezza¹⁵⁹

Qui la specificazione della materialità della "bara", sostantivo semanticamente carico, si avvale della sorpresa antitetica che fa scontrare il mondo lugubre con una sensazione incompatibile, impertinente. Opposizione semplice all'interno della semantica luce/buio in *Di sera*:

AB33 fiamma d'ombra¹⁶⁰

Spesso la metafora preposizionale collabora con l'aggettivo, come nell'*Inno alla morte*, CO25: «Braccia colme di nulla»,¹⁶¹ e nell'ossimoro in *Nascita d'Aurora*, CO25: «fiore di pallida brace»¹⁶² o, investita di una potente e 'precoce' carica barocca, nella qualifica dell'Isonzo in *Anniamento*, fiume «di asfalto azzurro». ¹⁶³ Infine, nelle zone a più alto investimento argomentativo se non filosofico, la 'matericità' può assumere una valenza metafisica, come ne *La Madre*:

IL29 Quando d'un ultimo battito il cuore / Avrà aperto il portone d'ombra,
 cF1 E quando d'un ultimo battito il cuore / Avrà <fatto cadere> buttato giù / Questa parete
 [d'ombr<e>a,
riser E il cuore quando d'un ultimo battito / Avrà fatto cadere il muro d'ombra,
 ST33v E il cuore quando d'un battito / Avrà fatto cadere il muro d'ombra,
 ST33N E il cuore quando d'un ultimo battito / avrà fatto cadere il muro d'ombra,¹⁶⁴

In IL29 Il sintagma è già di per sé metafisicamente connotato, ma nelle varianti si approfondisce la materializzazione della 'porta' come passaggio all'al di là sia con un lessico dalla chiara ascendenza platonica, sia accentuando la distanza, la divisione che esclude nell'*al di qua* il poeta dalla madre.

La funzione principale del costrutto 'A di B' rimane però quella di essere il vettore della somiglianza: il rapporto tra i due termini incardinato nella struttura in genitivo sintetizza in una forma immediata e intuitiva un paragone, il cui *tertium* non è sempre facilmente deducibile. Questa forma permette infatti l'irradiazione di una molteplice gamma di sfumature analogiche che contribuiscono a fare della metafora un punto denso e ambiguo del testo.

Il procedimento più semplice è quello in cui la preposizione sostituisce il connettore esplicito 'come', per cui si ha, 'traducendo': 'A di B' = 'A è come B'. Un esempio molto semplice in *Dolina*

¹⁵⁸ Poi SN30 gelo ST33v In una sua freddezza s'abbagliava, cDR In un suo gelo, altiera, s'abbagliava, ST43
 In un suo gelo altiera s'abbagliava, = T v.11.

¹⁵⁹ = T vv. 4-5.

¹⁶⁰ Poi ST33v fiammeggiare d'ombra = T v. 6.

¹⁶¹ Poi cU>CO25 om. bSN30 come CO25 cF>bSN30 om.

¹⁶² = T v 4.

¹⁶³ P16 = T v. 24.

¹⁶⁴ = T v. 1-2.

Nottuna:

CL17 morbido di neve¹⁶⁵

La scelta del costrutto permette di evitare la banalità dell'espressione esplicita ('morbido come la neve') mascherando la similitudine in un complemento di materia. Più interessante il caso di *Poesia* in D16:

D16 I giorni e le notti / suonano / in questi miei nervi / di arpa¹⁶⁶

La partecipazione al trascorrere del tempo trova forma nell'analogia tra l'io e lo strumento a corda: il perno del paragone è sintetizzato dalla metafora preposizionale che stringe in un'unica immagine la chiave della similitudine.

Se certo è questa la forma più semplice, non è tuttavia la più comune: più frequente è che venga invertito l'ordine degli elementi, cosicché la preposizione si comporti come una sorta di genitivo soggettivo, dove però il complemento non ha valore di appartenenza. In sostanza, si tratta di un'inversione logica della precedente tipologia, dove la linearità 'tema + rema' si ribaltata: questa tipologia, schematizzabile in 'A di B' = 'B è come A', conserva le caratteristiche di sorpresa, immediatezza e sintesi della sua corrispondente speculare, ma grazie all'inversione permette un ulteriore scavo semantico causato dalla messa in prima posizione dell'elemento figurale, che come testa del sintagma permette una più ampia catalizzazione del senso.

Questa tipologia è a sua volta uno strumento malleabile, in quanto diversi possono essere i gradi della somiglianza veicolati, dal paragone più immediato ma dinamizzato dall'interno grazie alla forma straniante del costrutto stesso, alle rivelazioni d'essenza più densamente meditate.

Al livello più basso di investimento della profondità semantica si trovano le relazioni di somiglianza nelle quali il centro di similitudine è costituito da una qualità o modo d'essere dell'oggetto lirico: il 'tema' (B), si comporta nel contesto in modo tale da poter essere sostituito dalla sua 'sintesi' (A). La sostituzione non comporta però equivalenza, ma un *surplus* semantico che giustifica la figura e permette uno slancio metaforico. Un caso molto semplice nel testo di *Silenzio*:

P16 avevo visto
la mia città sparire
lasciando
un poco
un abbraccio di lumi nell'aria torbida
sospesi¹⁶⁷

L'apparente vaghezza dell'espressione, che sembrerebbe riferire un indefinito tentativo di descrizione, è in realtà l'effetto dell'associazione fulminea tra il reale e la sua trasfigurazione per similitudine. In questo caso la scelta dell'indeterminativo è conseguenza del motore dell'analogia, che dell'"abbraccio" estrae la 'morfologia' oltre che il significato emotivo: le luci in lontananza nella notte appaiono, nell'affaccio sul mare della città, in forma di un "abbraccio", che a sua volta sintetizza l'emotività della percezione rispetto alla terra natale, problematicamente vissuta al momento del distacco. Similmente in *Natale*:

cS₁₆ Non ho voglia
di tuffarmi
in un gomito
di strade¹⁶⁸

¹⁶⁵ = T v. 8.

¹⁶⁶ = T vv. 1-4 (in *Poesie Disperse*, V09, p. 413).

¹⁶⁷ Poi A31 ho visto [...] = T vv. 9-14. Ripreso nel testo-citazione di *1914-1915*, Q33: «Ti vidi, Alessandria, / Friabile sulle tue basi spettrali / Diventarmi ricordo / In un abbraccio sospeso di lumi.», vv. 1-4.

¹⁶⁸ = T vv. 1-4.

Qui il costrutto invertito coagula ancora l'analogia morfologica, in quanto è la tortuosità a dare ai "vicoli" l'aspetto dell'intreccio di fili in un "gomitolo".

La natura ambigua della relazione in genitivo permette l'interazione di diverse sfumature semantiche, cosicché la preposizione può assumere su di sé altre funzioni solitamente svolte dai sintagmi preposizionali. Nel testo di *Stasera*, per esempio, il sintagma appare come un complemento di materia:

cPa₁₆ balastrata di brezza / per appoggiare la mia insonnia / stasera¹⁶⁹

Ma l'analisi della costruzione della figura permette di comprendere come la sfumatura materiale sia solo il punto di arrivo di una completa immersione all'interno di una somiglianza estesa. Il primo passaggio da sottolineare è l'ipotesto, e cioè l'espressione comune di 'affidare al vento i propri sentimenti': l'idea è concretizzata, perché l'io desidera appoggiare il proprio 'sentire'.¹⁷⁰ Il vento, in questa materializzazione, diventa nello schema analogico un parapetto, è *come*, ha la funzione di - una "balastra". Interviene dunque il costrutto preposizionale, che sintetizza l'analogia rigirandola nella 'balastrata' di brezza.¹⁷¹ È possibile individuare una sfumatura 'materica' anche in *A Riposo*, dove s'incontra uno degli esempi solitamente più citati per descrivere la figuralità ungarettiana:

P16 Il sole si semina in diamanti / di goccioline d'acqua / sull'erba flessuosa¹⁷²

Qui la figura 'condensa' il riflettersi del sole nelle gocce di rugiada. Come sottolinea Gutia, è a partire da una forma idiomatica che si opera la figuralità: il poeta

mette in primo piano la materia che suggerisce la qualità e non l'oggetto stesso. [...] La forma aggettivale "goccioline diamantine" trasformata in un secondo tempo in "goccioline di diamanti" in cui la funzione aggettivale non è del tutto sparita, è trasformata una terza volta spostando nel primo piano il secondo sostantivo, quello indicante la materia.¹⁷³

Similmente in *Risvegli*:

¹⁶⁹ Poi P16 ...] brezza / per appoggiare la mia malinconia / stasera A31 per appoggiare la malinconia / stasera N36 per appoggiare stasera / la mia malinconia [cU per appoggiare/ stasera/ la mia malinconia] = T vv.1-3.

¹⁷⁰ Carmelo Musumarra cita questo testo tra gli esempi che dimostrerebbero la «necessità di concretezza» della poesia ungarettiana: «la "brezza" ha bisogno di trasformarsi in "balastrata" per potervi appoggiare la malinconia, ed è stata un'occasione perduta (volutamente perduta) per lasciare la brezza nella sua vana inconsistenza ad accogliere una malinconia che, senza il punto d'appoggio, sarebbe diventata crepuscolare e decadente.» (MUSUMARRA 1981, p. 1222).

¹⁷¹ L'appropriatezza della figura che materializza il rapporto tra il moto interno dell'animo, la malinconia, e l'ambiente-mondo, trova nella finestra la propria icona, in quanto luogo di possibile dialogo tra l'interno e l'esterno. Questa iconicità è sottolineata da Stefano Agosti, il quale, rimandando proprio al testo di *Stasera*, scrive: «il luogo della Poesia [...] è la *balastrata*, vale a dire il non-luogo per eccellenza, la zona dell'indecidibile, l'*inter-mezzo*, il *tra*. Situata sui margini, sugli orli, sui lembi (e sui limbi) di campi semantici e classematici in opposizioni, la poesia è appunto lavoro di questi margini e orli, tessitura di questo *tra*, in vista di una neutralizzazione delle opposizioni che fondano i sistemi di significato (i discorsi sostitutivi e occultanti della *ratio* differenziante e normativa)» STEFANO AGOSTI, *Il testo della poesia: "Sul lago d'Orta"*, in AGOSTI 1982, pp. 69-87, p. 83. In questa prospettiva diventa particolarmente suggestivo ricordare che in P16 e UC17 la lirica portava come titolo il referente oggettivo: *Finestra a mare*, secondo quella tipologia di 'glossa' nel rapporto tra titolo e testo che abbiamo già incontrato. Rispetto alla "finestra" che dà sul "mare", il sintagma "balastrata di brezza" può essere letto come una traduzione: i due elementi sono trasposti metaforicamente, secondo un processo che ne estrae le caratteristiche che interessano al Soggetto, vale a dire la relazione che l'oggetto "finestra" crea con l'ambiente, e cioè il suo sporgersi, il suo aprirsi su qualcosa. L'oggetto, di cui il testo è interpretazione figurata e che viene 'nascosto' a partire da A19, apre a una relazione che è uno dei nodi principali della poesia di Ungaretti. Diverso invece lo spessore e il valore culturale e ideologico che emerge nella contrapposizione interno-esterno nelle *Occasioni* montaliane dalla lettura di Romano Luperini, per cui si vedano in particolare i contributi *Commentano "Il balcone": al di qua della "finestra che non s'illumina"*, e "Nuove Stanze" e *l'allegorismo umanistico di Montale* in LUPERINI 2012, pp. 105-115 e pp. 117-157, e *Un appunto: la casa e l'opposizione interno-esterno nelle "Occasioni" e nella "Cognizione del dolore"* in LUPERINI 2006, pp. 107-114.

¹⁷² Poi S23 Il sole si semina / in goccioline d'acqua/ sull'erba flessuosa A31 *come* P16 = T vv. 2-4.

¹⁷³ GUTIA 1959, p. 28.

cPa₁₆ E la creatura
terrificata
sbarra gli occhi
e accoglie
goccioline di stelle¹⁷⁴

dove la liquidità attribuita alla luce movimentata la figura, e le stelle sembrano come colare a gocce sulla “creatura” che le accoglie.

Risalendo il grado di approfondimento delle somiglianze, rientrano nella forma di questo costruito in ‘inversione’ figure dove l’analogia non riguarda un aspetto isolato o contestuale dell’elemento, ma ne contribuisce a individuare l’essenza profonda e rivelatrice. Una spia in questa direzione è la scelta di forme determinative per aggettivi e pronomi, ora veicoli non di una tipizzazione in base a funzione o qualità, ma di una determinatezza fondata su un aspetto esistenziale degli stessi. Si può osservare il passaggio dal primo al secondo ‘grado’ in *Pellegrinaggio*:

cPa₁₆ Tra due pareti di macerie
P16 in questi budelli / di macerie
S23 in queste budella / di macerie¹⁷⁵

La soluzione di cPa₁₆ appartiene alla tipologia sopra affrontata: l’inversione tra comparato e comparante (‘le macerie sono come delle pareti’ = ‘pareti di macerie’) stringe in un’unica espressione la somiglianza. Ma la sostituzione in P16 fa sì che in testa al sintagma si trovi un elemento già figurato: le “macerie” sono “macerie” delle strade stesse, sono *ciò che resta* delle strade. Da un’iniziale somiglianza esteriore si passa alla semantica lugubre del corpo squartato, aperto dalla guerra che ha capovolto l’interno all’esterno e distrutto il costruito. La forza della figura è nelle interazioni tra piani figurali ed *enjambement* che interrompe la lettura lineare del costruito invertito, cosicché l’elemento, trovandosi prima del complemento che ne specifica lo status metaforico-descrittivo sembra introdurre un contesto di macabro realismo. È questa la forza dell’«immagine di serra calda»,¹⁷⁶ dove all’oggetto lirico si premette la percezione emotiva dello stesso, e cioè la sensazione che «si è imposta [...] al primo piano della coscienza».¹⁷⁷

Questa focalizzazione invertita di una sensazione che così si materializza permette, anche nei di passaggi più marcatamente votati all’interiorità e all’approfondimento del sentimento dell’esistenza dell’io, di coniugare quadri descrittivi a proposte di interpretazione sul reale e sull’esistenza.¹⁷⁸ Per esempio in *Sempre notte*:

cM<AD18 nel mondo / che mi calca e mi sprema / col suo tatto / leggero / di nube fluente
AD18 nel mondo / che mi calca e mi sprema / col suo tatto / fievole / di nube fluente
A19 nel mondo / che mi calca e mi sprema / col suo / fievole / tatto / fluente¹⁷⁹

¹⁷⁴ Poi A31 [...] creatura atterrita [...] = T vv. 19-24.

¹⁷⁵ = T vv. 2-3.

¹⁷⁶ Per la definizione – ripresa com’è noto dagli studi di Raymond su Maeterlinck e ormai diventata di uso comune negli studi ungarrettiani- cfr. GUTIA 1958, p. 27 e sgg.

¹⁷⁷ *Ivi*, pp. 15-16.

¹⁷⁸ Lo stilema, oltre che nella tradizione simbolista da cui attinge Gutia, non è estraneo alla lirica italiana; per esempio Contini nel «nero di nubi» de *L’assuolo* pascoliano sottolinea un simile procedimento di estrazione nominale della qualità, che fa di questi sostantivi quasi degli epiteti diretti a determinare la qualità fondamentale dell’oggetto, secondo quella linea di ‘impressionismo linguistico’ individuata da Charles Bally (cfr. GIANFRANCO CONTINI, *Il linguaggio di Pascoli*, [1958], in CONTINI 1970, pp. 219-245). Rispetto a ciò, le ‘immagini di serra calda’ ungarrettiane contengono sempre la spia della prospettiva del Soggetto, che non è mai ‘semplice’ spettatore attento, ma, appunto non limitandosi a estrarre dal reale (dunque dall’oggetto lirico) la qualità determinante, attribuisce a questo come ‘qualità’ una percezione soggettiva. In questo senso, lo stilema risponde a una tendenza espressionista piuttosto che impressionistica.

¹⁷⁹ Poi S23 La mia squallida [...] // In un infinito / che mi calca e mi sprema / Col suo / fievole / tatto / fluente A46
[...] In un / infinito / che mi calca e mi / sprema col suo / fievole / tatto = T vv. 4-8; trascrivo per completezza anche i versi iniziali del testo, cM<AD18: «In questa notte / la mia squallida / vita / si estende / più spaventata / di sé», poi S23 La mia squallida [...] A36 [...] squallida / vita si estende / più spaventata di sé = T vv. 1-3

La figura è interessante poiché congiunge al frequente uso immaginifico delle ‘nuvole’ quali allegoria dell’oppressione subita dalla creatura, la metafora del contatto. La perifrasi in genitivo è usata come vettore di una similitudine modale, vale a dire di un paragone che interpreta il movimento di pressione operato dal ‘mondo’ sul Soggetto, e che si aggancia a un ulteriore movimento figurale, una sorta di prosopopea iperbolica per cui il cielo/“mondo” ‘tocca’, cioè instaura un contatto percepibile fisicamente. Il mondo schiaccia l’io *come* le nuvole sembrano schiacciare gli uomini, e dunque è *come* una “nube”: il suo tocco è al contempo leggero e opprimente. La variante di AD18 si muove nella direzione di una più marcata chiusura fonica della figura,¹⁸⁰ mentre poi A19, agendo come spesso per sottrazione senza rimaneggiamento, attribuisce direttamente al “mondo” questa capacità tattile, astraendo semplicemente l’aggettivo dalla similitudine in serra calda.¹⁸¹

Uno degli esempi più interessanti di varianti sull’immagine di serra calda in *Levante*, rielaborazione profonda della «cangiante sommessa dimessa elegia»¹⁸² pubblicata in LA15 con il titolo di *Le Supplici*:

LA15 Respiro ora che i lumi si struggono
 vagiti o rantoli rotolati nella nebbia
 eco in processione che si estingue lontano
 e languiscono perplessi
 viatico al selciato umido di riflessi
 viscidì viola argentei rabbrividire
 e lascivi argentei limone
 come quelli coperti di crespò
 che adoperano gli ebrei di Levante
 portando via i loro morti di sabato sera

A19	cF _{<IL,31}	A31	A36
e nell’imbuto dei vicoli non si vede che il tentennamento delle luci coperte di crespò	e nell’imbuto di chiocciole di vicoli non si vede che il tentennamento delle luci nel crespò	e nell’imbuto di chiocciole di vicoli non si vede che il tentennamento delle luci nel crespò	nell’imbuto di chiocciola tentennamenti di vicoli di lumi ¹⁸³

In LA15 troviamo il dato ‘di partenza’: le luci dei lampioni nella nebbia sono paragonate alle luci trasportate dagli ebrei durante le processioni;¹⁸⁴ nella drastica riduzione di A19 compare l’immagine di serra calda con la consueta inversione e tematizzazione del comparante rispetto al comparato (‘i vicoli sono come un imbuto’ → “imbuto di vicoli”); in cF_{IL,31} l’immagine è impreziosita con l’inserimento di un’ulteriore passaggio analogico, le “chiocciole”, che s’inseriscono come frammento figurale costringendo il linguaggio ad un’ulteriore torsione che si fa quasi *mise en abîme* della descrizione stessa. È la tortuosità infatti e la vertigine dei vicoli che determina una speculare vertiginosità della similitudine: le “chiocciole” hanno la forma dell’“imbuto”, e i “vicoli” sono “chiocciole” perché *sono come* un “imbuto”, ma lo stesso “imbuto” non è altro che il proiettarsi dello sguardo del Soggetto nell’abisso tortuoso dell’immagine: lo strumento retorico della catena in genitivo permette dunque una figurazione della

¹⁸⁰ FiEvoLE / di nUbe FLUEntE’.

¹⁸¹ Una variazione sul tema della pressione del cielo in *Levante*: «e procedo col cielo addosso», LA15 v. 40, poi cU *om.*, ma cfr. *Nebbia* nelle *Poesie disperse*, V09, p. 428.

¹⁸² G. DE ROBERTIS 1945, p. 1268.

¹⁸³ = T_{VV,15-18}.

¹⁸⁴ Cfr. l’immagine in *Noia*, LA15 «titubante ombra dei fili tramviari / sulla siccità del nebuloso asfalto», poi A19 [...] / sull’umido asfalto = T_{VV, 3-4}.

vertigine attraverso la stessa similitudine. Su questa ‘meta-vertigine’ l’intervento di A36 è determinante: la serra calda viene scissa allontanando definitivamente il referente reale, cosicché il ‘tentennare’ è riferito non alle “luci” ma ai “vicoli”, che vacillano nella non chiara visione dell’io. Ma i “vicoli” sono ora la testa di un’altra serra calda, “vicoli di lumi”: la forma è quella dello pseudo-complemento di materia, ma la qualità della metaforizzazione veicola l’inversione che la percezione del poeta ha operato sul referente; i “vicoli” non sono ‘fatti di luce’, ma è il muoversi di queste che costruisce, nella visione notturna, le strade. È dunque l’analogia a intervenire, dinamizzando l’immagine dei “vicoli” che sono ora strade di luce, assieme all’*enjambement* che pone in clausola il referente reale.

Le potenzialità del costrutto non interessano solo le modalità con cui questo può attingere alle forme pertinenti della sintassi (complemento di materia, appropriazione, qualità): come già si è osservato nei diversi gradi di profondità analogica, anche la stessa apertura semantica può risultare tale da rimanere irrisolta, o ambigua, in virtù del fatto che il costrutto non trova uno scioglimento univoco bensì molteplice; il senso rimane sospeso, aperto e allo stesso tempo racchiuso in modo stringente nella sintassi. Inoltre, come vedremo meglio nel paragrafo 2. 2. 1, i rapporti tra la metafora preposizionale e i versi sono nella maggior parte dei casi ambigui anche dal punto di vista della costruzione gerarchica dei movimenti.

La rilevanza che assume la metafora preposizionale per il nostro discorso deriva però in ultima dal fatto che nella serra calda si sintetizza, in termini analogici, una definizione esistenziale, e cioè una proposta di interpretazione sintomatica di un modo di essere del Soggetto rispetto al mondo. Evidente questa funzione della figura in *Perché?*, dove il tempo è la “fionda”, analogia preparata dal paragone con i “sassi”:

P16 Ma sono
come questi sassi tarlati
nella fionda del tempo¹⁸⁵

Manualistico l’esempio di indecidibile densità figurale di *Fase d’oriente*, dove nella prima versione il celebre verso «ci vendemmia il sole» si presentava come un’immagine di serra calda:

P16 Ci spossiamo / in una vendemmia di sole¹⁸⁶

Questa metafora preposizionale può essere letta secondo (almeno) due direzioni: con inversione (il sole è come una vendemmia = ‘vendemmia di sole’), inquadrando così il rapporto tra l’uomo, trasfigurato in un ‘frutto’, e il sole che lo ‘coglie’; ma anche nella forma ‘semplice’ del complemento di specificazione (è una vendemmia *del* sole). Come si vede, l’oscillazione non può essere risolta con il solo contesto, e dunque il genitivo è sia oggettivo (‘noi vendemmiamo il sole’), che soggettivo (‘il sole ci vendemmia’): la forza dell’espressione risiede proprio nell’ambiguità irrisolvibile nel costrutto sintetico. Similmente in *Distacco*:

cM₁₆ eccovi una lastra
di deserto¹⁸⁷

Anche qui non è possibile individuare il ‘punto di partenza’ del movimento analogico. Con la ‘soluzione’ in inversione (il deserto è come una lastra = lastra di deserto) il centro dell’espressione sarebbe il “deserto”, ma la sintassi e soprattutto l’*enjambement* mettono in primo piano la “lastra”. Sarebbe dunque da preferire la forma ‘lineare’, con sostituzione del connettivo esplicito (‘la lastra è come un deserto’ = “lastra di deserto”), generante un cerchio analogico incentrato sulla semantica dell’uniformità (il deserto è uniforme come una lastra e la lastra è uniforme come il deserto): se il centro

¹⁸⁵ Poi A36 Ma io non sono / nella fionda del tempo / che la scaglia dei sassi tarlati = T vv. 6-8.

¹⁸⁶ Poi S23 om. A31 Ci vendemmia il sole = T v. 4.

¹⁸⁷ Poi A31 eccovi un’anima / deserta A36 Eccovi [...] = T vv. 3-4; e questo uno dei rari esempi di sostituzione della proposizione metaforica con aggettivo.

è l'uniformità, sfugge però quale sia il tema investito dalla somiglianza. Inoltre, entrambi i termini sono figura: se la "lastra" è figura dell'io per l'uniformità e la qualità riflettente, il "deserto" è un simbolo evocativo non solo della solitudine, ma dell'identità dello stesso io.¹⁸⁸ Entrambi figure del Soggetto, i due elementi sono dunque posti l'uno di fronte all'altro nell'analogia.¹⁸⁹

Gli esempi fin'ora discussi appartengono quasi esclusivamente al *corpus* allegresco: un dato che non dipende solo dal fatto che, a fronte dell'assoluta preponderanza di questo genere di figure nell'*Allegria* paragonabile solo alla quantità di similitudini, la metafora preposizionale deve, nel *Sentimento*, fare spazio ad altre forme figurali, ma anche dalle diverse caratteristiche che questa stessa struttura presenta nel secondo libro.¹⁹⁰ Nel *Sentimento* l'immagine di serra calda mostra infatti un impiego meno schematico, seppure rimanga attiva la sua possibile lettura a doppia direzione. Resistono semplici accentuazioni delle potenzialità di caratterizzare l'oggetto lirico attraverso la percezione del Soggetto, che sempre più però volgono la descrizione verso l'astratto, come per esempio in *1915-1915*, Q33: «In quella solitudine di nave»,¹⁹¹ o contribuiscono alla ridescrizione dell'immagine, come in *Aura*, dove la visione è catturata in una preposizione in cui ogni elemento rimanda al tema della lirica, appunto l'"aura":

cF2_{Ap} miro / spire di voli.¹⁹²

Ma la torsione sintattica della dizione del *Sentimento* comporta spesso uno straniamento nei rapporti tra gli elementi, come nella celebre immagine di *Giunone*:

ST33v La tua coscia distacca di sull'altra...¹⁹³

Frequente la sovversione dell'ordine dei membri del costrutto, come nella duplice anastrofe dell'*inno alla morte*:

CO25 (appiè del botro, d'irruenti
acque sontuoso, d'antri
funesto)¹⁹⁴

O ne *L'isola*:

cF1_{Ap} A una proda ove sera era perenne / di anziane selve assortite,¹⁹⁵

Nell'apertura paesistica del testo, l'investimento semantico è dato certo dagli aggettivi, entrambi tesi all'inserimento della dimensione del tempo al di là della connotazione serale. Ma è la connessione preposizionale a trasfigurare interamente la descrizione del *topos* del bosco ombroso in una metafisica "sera" popolata da alberi/figure femminili che sembrano dormire. Il complemento, sfuggendo al ruolo di connettore causale grazie alle inversioni e all'ambiguità dei rapporti sintattici¹⁹⁶, costruisce

¹⁸⁸ Sull'importanza del 'deserto' per l'identità ungarettiana, cfr. almeno BIGONGIARI 1987 e ZINGONE 1996b.

¹⁸⁹ Lo stesso sintagma, con la medesima carica d'ambiguità, nel titolo di uno dei testi più noti dell'*Allegria*: *Lindoro di deserto*, come anche, seppure con meno problemi di interpretazione, nella *Nostalgia* di D16: «in un meriggio / di deserto» (omesso già in LG19); sfumatura ossimorica, invece, nella dittologia che compare nella prima versione de *L'africano a Parigi*, AR19: «colmo d'immenso e di deserto» (poi A19 *om.*).

¹⁹⁰ È interessante notare come contestualmente a questa riduzione dello stilema nel secondo libro, la serra calda transiti all'universo espressivo delle traduzioni, facendosi strumento della reinterpretazione degli autori tradotti: per esempio, nei testi gongorini la serra calda permette di passare dal paesaggio attraversato da allusioni mitologiche e classiche tipico del poeta barocco a un mondo dove le immagini hanno una densità simbolica indefinita (cfr. BUXÓ 1985, p. 191).

¹⁹¹ = T v. 14.

¹⁹² Poi SDT33v Rivedo / voli nascere... = T v. 8.

¹⁹³ = T v. 2.

¹⁹⁴ Poi in cF>_{BSN30} (a fondo al botro, [... ST33v (Appiè del botro, [... = T vv 5-7.

¹⁹⁵ = T vv. 1-2 (da cF3<_{IL29} tutte le iniziali di verso in maiuscolo).

¹⁹⁶ Meno ambigua, anche perché in forma di piccola 'prosa', l'autotraduzione in CO27_F: «le soir des anciens bois s'étendait sans fin», mentre al contrario accentua il rapporto tra la 'selva' e l'ombra' la traduzione di Lescure in CL54: «où les soir /

figurativamente uno scenario animato, seppure dormiente. L'analogia è assunta a descrizione sullo stesso livello del reale, e il rapporto preposizionale indica qui l'appartenenza al medesimo quadro, all'aprirsi di uno scenario dove gli elementi sulla scena sono colti simultaneamente in quanto coappartenenti.¹⁹⁷ L'immagine trimembre non è scioglibile: poiché "anziane" e "assorte" costruiscono un'unica *visione*, l'analogia non è in nessun modo indicata tramite connettori.

Ma l'elemento più interessante che riguarda le figure analogiche all'interno delle preposizioni nel secondo libro è il prevalere di una soluzione ormai diversa rispetto al 'semplice' accostamento con la proposizione 'di'. Per un confronto immediato tra i due libri è possibile osservare la variazione sul tema delle luci in lontananza che compare in *Silenzi*:

P16 col fresco miraggio di quel suo diadema / di rubini al sole¹⁹⁸

La descrizione con l'immagine di serra calda è eliminata nell'esemplare A19*, edizione di lavoro per S23. In S23 infatti nella sezione *Elegie e Madrigali* veniva pubblicato *Paesaggio*,¹⁹⁹ che si apriva su quest'immagine già incontrata:

S23 Ha in capo un diadema di freschi pensieri²⁰⁰

La strategia è la stessa di *Silenzi*, e cioè l'incasellamento nel costrutto in genitivo di un nome metaforico volto a costruire l'immagine dell'«incoronamento»; ma mentre i "rubini" sono trasposizione metaforica delle luci, i "pensieri" sono un nome astratto, che non trasforma – descrivendo – un'immagine reale, ma 'mentale'. Pur muovendosi nelle stesse forme espressive, il procedimento metaforico traspone le immagini «dall'oggettivo allo spirituale».²⁰¹

Stesso palinsesto immaginifico ne *Le Stagioni*:

cS E la superna veemenza
in sul declivio dell'aurora,
coronerà di bacche accese,
la chioma docile e sonora;²⁰²

Mentre la descrizione delle luci sarà trasfigurata e caricata di un significato metafisico e morale già a partire dalle correzioni in cU<GP31 con le esitazioni «Coronerà d'un <soffio> fiato»), resiste nelle varianti il "declivio dell'aurora", dove però il costrutto è sfruttato per una descrizione *ab absurdo* del paesaggio, dove con lo scendere dell'aurora designa il tramonto. Interessante è anche notare come la costruzione si carichi di una sfumatura di appartenenza: all'"aurora" *appartiene* un modo di essere che è quello di possedere il 'declinare', cosicché la testa del costrutto ha quasi una funzione avverbiale.

était toujours celui d'anciennes forêts».

¹⁹⁷ Anche qui è evidente la collaborazione del tessuto fonico alla costruzione di un quadro compatto: 'A una PRoda ove SeRa eRa PeRenne / Di anziane Selve aSSoRte'.

¹⁹⁸ Poi A19**om*.

¹⁹⁹ Pubblicato già in RD21, ma senza varianti rispetto a questi versi, né mutazioni sostanziali nell'impianto compositivo.

²⁰⁰ Poi ST33V Ha una corona di freschi pensieri, = T v.1.

²⁰¹ SPITZER 1959, p. 11.

²⁰² Poi cF>bSN30 e la superna veemenza / in sul declivio dell'aurora / coronerà di fuoco / la chioma docile e sonora *riscr* [...] aurora / la chioma docile e sonora / coronerà d'ardore calmo cU<GP31 In sul declivio dell'aurora / La suprema veemenza / Coronerà d'ardore / Calmo e il più memorando / La chioma docile e sonora, → In sul declivio dell'aurora / la suprema veemenza, / Coronerà d'un <soffio> fiato / <chiaro> <trasparente> lucido, il più memorando / La chioma docile e sonora, GP31 E in sul declivio dell'aurora, / Con dolcezza di primi passi, quando / La veemenza suprema / La terra della notte avrà toccato / E in freschezza sciolto ogni fumo, / Tornando impallidita al cielo / Un corpo sorpreso mi svelerà // Ed alte foglie, docili e sonore / D'un soffio, tenero e il più memorabile / Ella coronerà. cU2>GP31E <quando> nel declivio dell'aurora, / Con dolcezza di primi passi quando / la veemenza [...] cielo / {Svelerà un corpo sorpreso *riscr* Un corpo sorpreso mi svelerà} // [... memorabile / {Ella nuova, coronerà. *riscr* La giovine coronerà *subito cancellato*} ST33v E in sul declivio dell'aurora / La suprema veemenza / Dell'ardore coronerà / Più calmo, memorando e tenero / La chioma docile e sonora / E di freschezza dorerà / La terra tormentata. A36 ... memorando] e tenero, [...] = T vv. 27-33.

Rimanendo nelle *Elegie e Madrigali*, ecco un passaggio da *Silenzio in Liguria*:

cSo1 La pianura flessuosa / dell'acqua / tramonta e avvampa / in seni improvvisi
 GP31 Scade flessuosa la pianura d'acqua²⁰³

In cSo1 è evidente la sfumatura avverbiale nel costrutto, che lavora sull'analogia paradossale tra l'“acqua” e la “pianura”; ma rispetto all'esito tipicamente allegresco (‘pianura d'acqua’) qui il complemento di specificazione indica un'appartenenza, un modo di essere dell'acqua: l'analogia delle forme indaga dunque il rapporto, fluido, tra essere e apparenza. Sorprendentemente, GP31 ‘arretra’ alla soluzione allegresca, sebbene rimanga forte l'ambiguità tra la posizione degli elementi: è l'“acqua” a *essere come* una pianura, o la pianura a trovarsi *fatta* di acqua?²⁰⁴

È da notare la frequenza di questo genitivo avverbiale o di ‘appropriazione’ nel *Sentimento*: è questo un passaggio ulteriore rispetto al legame analogico rappresentato dall'immagine di serra calda, in quanto indica l'‘affondo’ in una medesima materia, come un'attrazione di un attante su di un altro. Se ne trova in realtà un esempio anche nell'*Allegria*, in una bella immagine di *Tramonto*:

P16 Il carnato del cielo²⁰⁵

Qui la sfumatura in genitivo è descrittivo-metaforica, ma l'appartenenza coagulata nel costrutto preposizionale veicola una similitudine che rivela la qualità trasfigurante dello sguardo del Soggetto. Il “cielo” ha lo stesso colore del volto, è rosa *come* il volto, diventa un viso di cui s'innamora il «nomade d'amore».²⁰⁶ La metafora del “carnato” si basa su una somiglianza cromatica, che però veicola un'essenziale qualità del cielo per il Soggetto, quella cioè di essere possibile oggetto del sentimento d'amore, e/o di risvegliarlo.

Ma nel *Sentimento* gli esempi sono davvero numerosi: dal descrittivismo trasfigurante (cfr. *Aura*, cF2_{Ap}: «E dalla grata delle fronde»),²⁰⁷ all'impressionismo visivo (cfr. *D'agosto*, CO25: «il bronzo delle messi»),²⁰⁸ alle figure più ‘ermetiche’, come il già incontrato «garofano marcio dell'ascella» ne *Il Capitano*,²⁰⁹ oltre a quelle disseminate nelle numerose varianti manoscritte, come nel *Canto Secondo* del *La Morte meditata*:

cDi <in una rosa> nel fiore degli specchi.
riscr in un fiore abbrunato dai riflessi.
riscr nella rosa abbrunata dei riflessi.²¹⁰

O ancora nella variante manoscritta in *Leda*:

CO25 I luminosi denti spengono / l'impallidita
 cU I denti dei riflessi spengono / l'impallidita²¹¹

Qui l'immagine dell'aurora è descritta ‘dal rovescio’, nell'acqua, attraverso il «fantasma della luna riflessa»²¹²: a partire dall'aggettivo, nel manoscritto si tenta un'ulteriore torsione, dove i raggi del sole,

²⁰³ = T v.1.

²⁰⁴ Ossola vede in questa figura una forte immagine di unificazione terracquea nell'elemento liquido, confrontandola con le «estese pianure protette d'azzurro» de *I fiumi*, figura poi omessa in A36 (cfr. OSSOLA 1975, p. 136 n.).

²⁰⁵ = T v.1.

²⁰⁶ P16 = T v.3.

²⁰⁷ Poi ST33v Dalla grata dei rami = T v. 7.

²⁰⁸ Poi SDT33v Bronzo ronzante da prostrate messi ST43 Repressi squilli da prostrate messi = T v.4

²⁰⁹ Riscrittura in cF3<II.29> sul precedente «garofano marcio dell'ascella», poi cF4<II.19> il fiore frolo dell'ascella
riscr la viola frolo dell'ascella cF5<II.29> zanne viola, nell'ascella; così in IL31, poi GDP *om.* Da ST33v i versi sono recuperati in *Primo amore*: «Quando improvvisi vidi zanne viola / In un'ascella che fingeva pace», vv. 6-7.

²¹⁰ = T v.10.

²¹¹ Poi ST33v *come in* CO25 = T vv. 1-2, ma maiuscola a ogni inizio di verso.

²¹² AGOSTI 2000, p. 43.

che sono appunto raggi riflessi, si tramutano in “denti”, secondo la semantica della ‘luce dolorosa’, «stimolo a un risveglio, o addirittura minaccia mortale».²¹³ Anche nel *Sentimento* infatti le possibilità combinatorie del costruito sono alla base di intense revisioni variantistiche, ma con effetti stilistici tendenti a quello stile ‘disgiunto’ caratteristico di molti passaggi del secondo libro. In *Canto* per esempio, il genitivo viene scombinato in un forte iperbato:

GP32	O lenta bocca / Cui volgo il mare delle notti e gridi,
cU1 _{>GP32}	La lenta bocca / Cui volgo il mare delle notti
<i>riscr</i>	Quella tua lenta bocca
cU2 _{>GP32}	Vedo quella tua lenta bocca, / <Cui> Le volgo il mare delle notti;
ST33 _v	La tua bocca lenta / (Il mare le va incontro delle notti), ²¹⁴

Si accentua in tal modo la misteriosa caratterizzazione notturna del paesaggio e in particolare del mare, così intriso della notte al punto che, come scrive Ramat, «si smaterializza, ma non si può credere che svanisca, se gli compete quel moto [...] verso la bocca».²¹⁵

Il rilievo che assumono le forme di ‘appartenenza’ è uno spunto che riprenderemo più avanti, ma ci permette già ora di interrogarci sulla *funzione* di questo costruito al di là della singola figura. Leo Spitzer individua nelle «particelle» la struttura linguistica che esprime «le relazioni fra le idee»: una mutata visione di tali relazioni, dunque, implica necessariamente una mutazione dell’uso delle particelle che inquadrano tali relazioni.²¹⁶

Nell’indagine di Marcel Raymond, l’immagine di serra calda trova origine nella poetica della corrispondenza universale, analogica, sulla quale si fonderebbe il processo metaforico novecentesco, che troverà poi esito estremo nel surrealismo, dove «la trasfigurazione lirica si ottiene solo a prezzo di una incoerenza logica».²¹⁷ Rilevare la costanza di un determinato stilema in poetiche così differenti - *Da Baudelaire al surrealismo* appunto, tratto peculiare dell’animazione «spirituale» delle particelle operata dai simbolisti²¹⁸ ma anche «tic – cosciente o meno – dei surrealisti»²¹⁹ - deve di fatto affiancarsi a una ricerca intorno alla domanda a cui quello *stile* risponde.

Per quanto riguarda le immagini di serra calda, Glauco Cambon ha parlato di

operazioni di sfondamento semantico che, frantumando la realtà apparente eretta a diaframma di contro all’io poetico dalle abitudini linguistiche convenzionali, arrivano a cogliere una realtà segreta, un piano dell’essere in cui il rapporto fra io e universo si fa intima comunione²²⁰

Emerge dunque se non proprio l’ispirazione sovversiva e a-logica del surrealismo, quanto meno la rivoluzione che la voce poetica impone sulle gerarchie del reale. Da un simile punto di partenza nasce la riflessione di Carlo Ossola, che giunge però a un diverso esito: opponendo la specificazione a figure quali l’antitesi o la sinestesia, figure queste che «sommano, accumulano senza unificare», il genitivo permetterebbe di arrivare a «sintesi più vaste», dove il particolare è reso universale, all’insegna di una volontà di «dilatazione del dicibile» e «smaterializzazione dei dati».²²¹ Le due posizioni sono in parte inconciliabili: di fatto, l’«intima comunione» definita dalla serra calda secondo Cambon mal si coniuga,

²¹³ CAMBON 1976, p. 84. Cambon propone un suggestivo confronto con *Caino*, cF2: «Hai i denti della luce breve / che punge i nostri giorni.» (= T vv. 5-6; ma prima NRF28 Ses dents / Ont la lumière éphémère / Qui nous perce le cœur cP13 Berger des loups], tes dents / Ont la lueur brève / Qui perce nos cœurs), e con *La Pietà*: «La luce che ci punge» (cF1 = T v. 60; ma prima NRF28 Nous perçons le réel / d’un fil de lumière / de plus en plus subtil).

²¹⁴ Poi ST36 Rivedo] la tua bocca lenta / [...] notti) = T vv. 1-2.

²¹⁵ RAMAT 1969, p. 5.

²¹⁶ SPITZER 1959, p. 11.

²¹⁷ RAYMOND 1948, p. 297.

²¹⁸ SPITZER 1959, p. 11.

²¹⁹ HENRY 1975, p. 121.

²²⁰ CAMBON 1976, p. 28.

²²¹ OSSOLA 1975, p.244.

almeno sul piano degli effetti, con quella «metafora assoluta che si concreta su se stessa»²²² che Ossola vede nei processi figurativi ungarettiani. D'altra parte, modulando diversamente il discorso di Cambon, è possibile vedere nel genitivo il tentativo di rifondazione di un reale che appare *di fronte, già dato*, tentativo alla cui origine c'è un *tipo* di desiderio di *armonia*. Ma il contraltare di questo costruito che unisce i dati sotto la sensibilità percettiva del soggetto è la frequente cascata di «vere e proprie catene nominali, di specificazioni in cui ogni nuovo elemento generalizza semanticamente l'altro sino a renderne il significato totalmente dipendente e implicato nel *réseau* che la catena intesse»²²³

Sul desiderio e sulle 'implicazioni' tra le catene figurali torneremo più avanti: ma nell'analisi di questo stilema emerge come sia riduttivo se non rischioso individuare una 'motivazione' univoca, mentre più prudente è cercare di tracciare tendenze cercando di affrontare le diverse modulazioni interne delle strutture retoriche. Per questo, anche per quanto concerne l'apposizione non sarà semplice coniugare la scansione bloccata di parole giustapposte che implica un ritagliamento del reale con quella ricerca di «sintesi più vasta» cui Ossola riporta di fatto anche questo tipo di figura.

Nella discussione sulle differenze stilistiche tra *Allegria* e *Sentimento*, l'apposizione viene spesso contrapposta alla metafora preposizionale.²²⁴ Difatti, se di quest'ultima abbiamo visto, seppure con importanti differenze, un uso importante anche nel secondo libro, è certamente l'apposizione il metro su cui misurare per quanto concerne le forme della retorica il distacco tra le due raccolte. I motivi della prevalenza di questo modulo sintattico nel *Sentimento* sono diversi e di diversa natura: dal punto di vista del tono lirico della raccolta, l'apposizione è struttura tipica dell'inno e dell'invocazione, mentre per quanto concerne il tema, la giustapposizione di più tentativi d'accostamento analogico si inserisce nella retorica della ripetizione e meditazione attorno a oggetti e simulacri sempre più inafferrabili e astratti; infine, l'uso di metri tradizionali, che comporta spesso la necessità di disporre di tasselli poetici da 'inzeppare' come riempitivi ritmici. D'altra parte, tra le due possibilità stilistiche dell'apposizione e della metafora preposizionale è importante sottolineare non solo la differenza quantitativa, ma le similarità: entrambi i costrutti difatti propongono un rapporto analogico rispetto a un 'tema'. Nelle strutture in genitivo, l'analogia ricopre l'oggetto, lo riqualifica, caratterizzandone e specificandone la sfumatura; l'apposizione o l'epiteto invece giustappone una *proposta analogica*, accosta all'oggetto una possibilità di esistenza aperta dallo sguardo dell'Io. La differenza che osserviamo nell'apposizione risiede dunque nella strategia retorica, cioè nello stile dell'espressione in quanto forma della visione sul mondo, dove il rapporto tra lo sguardo del Soggetto e l'oggetto lirico, che può essere il Soggetto stesso, il paesaggio, un simulacro o un'idea astratta, non si muove in un *continuum*, vale a dire nello spazio di una distanza che mentre allontana permette rotazioni attorno all'oggetto, pitturato e manipolato dal pensiero del Soggetto, come nell'*Allegria*; la giustapposizione che formalizza le proposte analogiche del Soggetto lirico è qui la costruzione di un cammino gnoseologico marcato da una differenza che non è colmabile. Se questo è fortemente visibile in quello che è l'ultimo approdo retorico del *Sentimento*, costituito dalle invocazioni vocabolaristiche de *La Morte meditata*, la separazione ontologica è osservabile nel suo approfondirsi man mano che ci si inoltra nella raccolta.

In quanto proposta analogica della mente del Soggetto, la figura è adesso liberata e ha a disposizione una tavolozza illimitata per la costruzione dei suoi accostamenti impreveduti. Se nelle forme isolate era emersa la scarsa autosufficienza dell'aggettivo come vettore unico dell'analogia, indispensabile è questo stesso nell'apposizione, principale luogo delle figure analogiche del *Sentimento*. Mi sembra però interessante iniziare il mio sondaggio dall'unico esempio veramente determinante che s'incontra ne *L'Allegria*,²²⁵ spesso citato per l'esemplificazione 'da manuale' nel mostrare il passaggio tra

²²² *Ibidem*.

²²³ *Ivi*, p. 245.

²²⁴ Cfr. per esempio l'affermazione di Luigi Paglia: «rispetto all'*Allegria*, si realizza la conversione metaforica, con l'introduzione (o, almeno, la straordinaria espansione) della tipologia figurale delle metafore (e delle catene) appositive [...] e con la limitazione o l'esaurimento delle figure più frequenti dell'*Allegria*: le metafore propositive e le similitudini» (PAGLIA 2009, p. 19).

²²⁵ In realtà può essere interpretata come derivazione della forma appositiva anche una tipologia di titolazione frequentissima nell'*Allegria*, dove a una parola-tema segue lo 'svolgimento' – spesso brevissimo – dei versi. Possiamo citare inoltre il caso del testo di *Malinconia*, dove di fatto il rapporto tra i versi sembra definirsi come quello tra 'tema' ed epiteto:

due diverse strategie retoriche: si tratta della celebre variante di *Fratelli*:

- P16 Tremante parola / nella notte / come una fogliolina / appena nata
 S23 Tremante parola / nella notte / come una foglia / appena nata
 A31 Parola tremante/ nella notte/ come una foglia / appena nata
 A36 Parola tremante/ nella notte// Foglia appena nata²²⁶

La sospensione semantica cui approda A36 rivela scopertamente il debito con la ‘retorica del bianco’ e con la sillabazione essenziale. Isolata in un verso, dalla similitudine sorprendente viene estratta la sensazione di delicatissima fragilità, con l’intento di porre l’analogia su di un piano impressionistico, come percezione non mediata ma ‘vista’ come in un attimo di illuminazione²²⁷. Struttura, questa, tipica del *Sentimento*, che però, oltre a iscriversi nella complessa riconfigurazione strutturale del testo,²²⁸ si mantiene nei toni poetici ‘tipici’ del dettato allegresco. Eliminazione del ‘come’ anche nel poemetto in prosa²²⁹ de *L’affricano a Parigi*:

- AR19 Qui il tempo si scandisce, e i corpi si fanno secchi e smaniosi, come una corda musicale tesa.
 Dopo tutto si tende al caso,
 A31 Qui va l’eterno mutevole; durano preziosi momenti; i corpi qui si fanno secchi e feriti, rodenti, come una corda musicale acuta.
 Dopo tutto si tende al caos.²³⁰
 A36 Qui va un eterno mutare.
 Qui non durano che preziosi momenti, di rado.

- cM₁₆ Mondo
 giro volubile di razzi
 alla spasimante passione
 attonimento di mill’occhi
 in una gita
 di pupille amorose

(poi D16 Mondo / giro [... P16 Mondo /Giro [... A19 Mondo // Giro [... cU Mondo // Attonimento [...]
 A31 Mondo // Attonimento / in una gita folle = T vv. 14-16; ma probabilmente, come suggerisce Maggi Romano, forse in P16 l’interlineo è mancante per errore, cfr. A82, p. 125). Per una casistica sui titoli relativa all’*Allegria* cfr. BRIGANTI 1981; sui problemi legati alla stessa definizione, funzione e interpretazione del ‘titolo’, rimando alla bibliografia citata in GENETTE 1989, p. 55; sul titolo di singole liriche in raccolte poetiche, cfr. *ivi*, pp. 307-310.

²²⁶ = T vv. 3-5.

²²⁷ Si noti la tonalità intimamente drammatica, sillabata nel bianco, rispetto al passaggio sentenziosamente amaro per esempio di Pound: «The words are as leaves, old brown leaves in the spring time, / Blowing they know not whiter, seeking a song» (*Vana* vv. 19-20, da *A lume spento* [1908], ripresi poi in *Praise of Ysolt in Personae* dell’anno successivo).

²²⁸ Nella sua forma definitiva la lirica è un manifesto della coappartenenza di tecnica verbale di scavo nella parola e ricerca di una verità esistenziale attraverso i percorsi del pensiero analogico. Per la ricchezza degli spunti interpretativi, riportiamo la pagina di commento di Glauco Cambon: «L’arco fonico fratelli-foglia-fragilità-fratelli è anche un arco semantico, una serie di equazioni fulminee [...] Ungaretti [...] ha inventato un’etimologia nell’identità subito brillata fra le sillabe radicali di “fragilità” e “fratelli”; ha scavato la sua parola nell’abisso ove affondano le radici della coscienza e della lingua, per farne germogliare un nuovo virgulto d’immagini rivelatrici. Non solo; ma ci ha fatto assistere, se non addirittura partecipare, al processo della creazione poetica svelando via via le affinità segrete che menano da un suono all’altro, da un’immagine all’altra, dall’una all’altra parola. Prorompe in un esordio interlocutorio che con la rapidità del lampo illumina (senza descriverla) la scena e l’occasione; poi, senza aspettare la risposta alla domanda subitanea, passa di colpo al tono meditativo per interrogare non più i commilitoni di passaggio, ma la parola stessa che la loro comparsa gli ha ispirato, e la parola gli risponde autodefinendosi in tre momenti strofici che non scorrono più nel tempo teatrale e contingente dell’esordio bensì in una durata interiore segnalata dall’assenza di verbi nello stile nominale – appositivo che fa di ciascuna unità strofica una definizione sempre più approfondita del dato iniziale; infine tutte le linee di forza, tutti gli impulsi generatori (fonico, iconico, semantico, retorico) si incontrano e si risolvono nel vocabolo conclusivo» (CAMBON 1976, pp. 55-56).

²²⁹ Per la sezione *Finali di commedia* di A19 (poi *Prime*), Fausto Curi parla di «vera e propria prosa» (CURI 1999, p. 171); sulla sezione si veda in particolare RAMAT 1989.

²³⁰ Ma «caos» è già variante di A19.

- I corpi qui si fanno secchi e feriscono come una corda musicale tesissima.
 Dopo tutto si tende al caos.
- cDR Anche i corpi alla costante misura d'un tempo avaro, si sono fatti temerari e, troppo
 tesa corda musicale, acuti, deliranti.
 ... / ...
 Dopo tutto si tende al caos.
- A42 Anche il corpo alla costante misura d'un tempo avaro, s'è fatto temerario e, troppo
 tesa corda musicale, dilaniante ...
 ...
 Dopo tutto tendono al caos.²³¹

L'operazione è complessa, in quanto non si tratta di una semplice sostituzione della forma comparativa ma ancora di una differente strategia retorica. La figura è incentrata sull'analogia tra la condizione creaturale dell'uomo e la "corda musicale", altra variazione sul 'problema' ungarettiano per eccellenza, cioè il rapporto tra l'uomo e il tempo. Significativo è come la forza della immagine nella versione definitiva sia recuperata dall'iniziale testo di AR19, scavalcando la soluzione di A31. In AR19 siamo di fronte a uno stilema tipicamente allegresco: in un passaggio a forte carica argomentativa, dovuto anche alla natura di prosa lirica del testo, la similitudine è preparata dalla semantica dei versi, arrivando a sigillare nell'accostamento analogico una sentenza che illumina una verità sull'uomo. La parola chiave della "misura", nella sua ricca polisemia, è l'idea comparativa che agisce come una sorta di filtro iposemantico nella figura: all'interno dell'isotopia musicale, il corpo è un metronomo e dunque è *come* una corda. Qui l'aggettivazione ("secchi e smaniosi") ha, nella lettura sintagmatica, la funzione di impertinenza dell'accostamento per rinserrare il ragionamento analogico. A31 opera un nascondimento dove il tema del tempo è diversamente esplorato, e allontanata è la dimensione 'musicale': l'analogia della corda è ora sorprendente, accentuandosi ancora l'impertinenza sempre grazie all'aggettivazione metaforica ("secchi e feriti, rodenti"). In A36 la figura, per la segmentazione che è caratteristica dell'edizione, è scomposta: la similitudine viene abbreviata e introdotta da una metafora verbale, "feriscono *come*": i corpi sono essi stessi agenti di dolore, e se la similitudine non si regge più sulla caratterizzazione data dall'aggettivo ("teso come"), è questo stesso essere 'tesi' e secchi a renderli capaci di ferire, di essere 'taglianti'. La forza gnomica dell'accostamento, incentrata sull'inserimento della dimensione della 'misura temporale' è recuperata in cDR e poi in A42, ma nella struttura dell'apposizione che ha qui la posizione, apparentemente marginale, di inciso: non più dunque una comparazione, ma un' identificazione dedotta della tematizzazione esplicita della "misura".²³² Sebbene la natura prosastica del testo implichi ora una diversa tonalità, dando alla "corda tesa" la posizione sintattica di inciso, gli esempi mostrano come in realtà l'apposizione abbia uno statuto piuttosto ambiguo, non sempre chiaramente identificabile nelle sue funzioni. Dunque credo sia più corretto distinguere tra veri e propri "epiteti" e strutture appositive dal diverso valore sintattico.

Già in questi primi esempi inoltre emerge la nuova forza assunta dall'aggettivo: sebbene il sostantivo rimanga il centro dello slancio analogico, l'accostamento con l'aggettivo si rivela la matrice di ciò che definirei come 'figuralità aggiuntiva', intendendo con ciò tutte le diverse sfumature retoriche che nei costrutti analogici si aggiungono all'accostamento di due realtà. Una di queste è la sinestesia, come in *Aura*:

- cF1_{Ap} Udendo il cielo,
 spada mattutina, e il monte

²³¹ = T.

²³² Silvio Ramat sottolinea invece il richiamo al canto lirico presente nella semantica della "corda" «La "corda musicale tesa", che il poeta dà come analogo dei corpi cittadini divenuti "secchi e smaniosi", appunto per dolorosa assuefazione, oltre a innestarsi con la persuasività di un perfetto e qui raro endecasillabo ("come una corda musicale tesa"), indica, nel quadro della "natura soperchiata", il residuo di una vocazione poetica, ovvero selvaggio, anteriore all'avvento della civiltà per cui "il tempo si scandisce". Ma quel tanto di naturalezza superstite non mira a comporre armonia, unica armonia essendo – nel ricordo della vita anteriore- quella vita stessa che s'affidava alla solarità senza confine, ai mari celestiali. [...]. Irrecuperabili quelle smisurate grandezze, ecco il caos farsi pertanto mèta dell'inespresso, virtuale 'motivo' che la "corda musicale" implica nella sua tensione smaniosa» (RAMAT 1989, pp. 120-121).

che in grembo gli saliva,
torno all'usato accordo²³³

Il testo mostra una collaborazione di più strategie analogiche. La sinestesia raccoglie sotto la sfera uditiva la contemplazione del paesaggio, in particolare del sorgere della luce (non nominata) che comporta il ritorno, appunto, all'“accordo”, sostantivo che caricandosi ancora una volta di una dimensione musicale, rimanda alla possibilità di armonizzare il soggetto con il paesaggio. All'interno, si insinua un'apposizione straniante, la “spada mattutina”, e una locuzione metaforica, “salire in grembo”. Come nota Stefano Agosti, l'analogia sinestetica che apre il testo è da riportare al tema della «luce che ferisce»²³⁴, cosicché «il gruppo metaforico così costituito, depositario della sensazione “luce violenta”, può provocare la relazione sinestetica, già grammaticalizzata, sensazione ottica → impressione acustica, sfociando nell'espressione di quest'ultima»²³⁵. Il testo è interamente dinamizzato da questi due moti di ascensione, dati dal “salirgli in grembo”, sorta di elevazione del monte che ‘penetra’ nel cielo, e la vera e propria figura di penetrazione della ‘spada’, che costituisce il quadro pittorico con l'aggettivo.²³⁶

Ma tra le possibilità di figuratività ‘aggiunta’, la più interessante è rappresentata dell'antitesi, dove troviamo dunque la contrapposizione tra elementi che sono inseriti nell'epiteto con funzione di qualificazione analogica. È qui evidente lo sforzo intellettuale per raggiungere, nel linguaggio sintetico di un accostamento sostantivo + aggettivo, una formula che definisca analogicamente una idea complessa; osservando questi epiteti infatti, si nota come la testa, o il tema, insomma l'oggetto lirico esplorato,

²³³ Poi ST33v Udendo il cielo / spada mattutina, e il monte / Salirgli in grembo, / torno all'accordo ST36 Udendo il cielo, / Spada mattutina, / E il monte che gli sale in grembo, / torno all'usato accordo = T vv. 1-4.

²³⁴ Similmente, nella seconda strofa di *Vanità*, cPa17 “In fiume / alzato / di squame sfavillanti / ha transitato / una mattina / come una spada”, poi omessa in cN<RL17; variazione del tema in *Due note*: cF1Ap Più in là trovò un giardino cupo / con un lago nel mezzo *riser* Poi trovò un lago cupo / che il cielo glauco fende. CO27 Poi incontrò un lago torvo [...]

CO27F Un lac s'assombrit sous l'injure / du ciel glauque. ST33V Un lago torvo il cielo glauco offende. = T v. 2.

²³⁵ AGOSTI 2000, p. 35. Suggestiva l'interpretazione metapoetica dell'“accordo” («torno a congiungere (ad “accordare”) sostanze e azioni verbali normalmente incompatibili [...], in base a quanto predicava l'estetica (la poetica) dei futuristi con la loro esortazione a congiungere “immagini lontane, senza fili”: riprendo, insomma, un'esperienza già collaudata» (*ivi*, p. 35), sebbene mi sembri più convincente insistere sulla sonorità come *topos* privilegiato da cui Ungaretti attinge per circoscrivere il tema dell'“armonia” tra Soggetto e Mondo. Si può d'altronde riscontrare un simile riferimento allo ‘strumento’ metaforico, in questo caso della sinestesia e della metonimia, nelle prime redazioni di *Popolo*, dove il “brusio”, poi le “fanfare”, e la ‘fragranza’ sono ‘raccordate’ nelle “conchiglie”.

<p>LA15</p> <p>Al brusio campestre fragranti svolazzi di maree raccordati nelle conchiglie</p>	<p>A19</p> <p>Fanfare sperdute nei monti lombi fragranti di fonti</p> <p>Raccordi nelle conchiglie amuleto d'amore</p>
--	--

(Poi cU1 Fanfare sperdute nei monti / voi lombi fragranti di fonti cF [Nascono presto come alveari /] fanfare sperdute nei monti A36 [Alveari nascono] nei monti / sparse fanfare cDRvA [Alveari nascono] nei monti / {di fanfare remote → di sperdute fanfare}=T vv. 14-15). Innegabile, d'altra parte, il valore di spia che la semantica musicale ha in tutti i luoghi metapoetici, compresi gli autocomentari; per la matrice musicale del lessico di Ungaretti, cfr. ALEXANDRA ZINGONE, *Ungaretti. Figure della musica*, [1991] in ZINGONE 1996a, pp. 105-129.

²³⁶ L'autotraduzione francese preferisce la struttura in genitivo all'aggettivo: Co27F: «J'entends le ciel / épée du matin, et la colline / qui monte vers lui / voici l'accord», e di fatti in CL54 si trova «Épée mattinale». Interessante anche il bisticcio tra verbo e oggetto nella traduzione della locuzione “salire in grembo” se confrontato con il simile esito per *Fine di Crono*, che mostra un'immagine del tutto sovrapponibile, cF1Ap: «Nel grembo / del firmamento» (anche qui variata prima con ST33v «Nel grembo del firmamento», poi in ST36 «In grembo al firmamento»): qui ritroviamo la descrizione della curvatura celeste tradotta in CO27F come «au sein», a differenza del verbo *monter* utilizzato per *Aura*, verbo che, sintetizzando l'idea di ascesa corrispondente all'italiano “saliva”, recupera anche la sfumatura etimologica in modo tale che «la colline / qui monte» risulti con una natura inevitabilmente pleonastica. Ancora diversa infine la soluzione in CL54: «Et la colline qui lui grimpe sur les genoux», dove si osserva una sottolineatura della difficoltà del salire e una materializzazione metaforica più plastica, operazione di accentuazione rara nella traduzione quasi sempre letterale Lescure.

abbia quasi sempre una natura ‘metafisica’. L’analogia, nella forma dell’epiteto analogico con tono ‘sentenzioso’, comincia ad apparire come *stile* per cantare ciò che è impensabile nella lingua *razionale, logica, analitica*. Non sorprende dunque trovarci di fronte a temi cardine della poetica ungarettiana, esplorati in tutta la loro indicibile e ossessionante problematicità, come in *Lago luna alba notte*:

cF_{PI} Tempo, fuggitivo tremito²³⁷

L’apposizione è sì impegnata in una definizione del tempo, ma questa è «aperta e polivalente»,²³⁸ in quanto è la percezione del Soggetto a muovere il tentativo di interpretazione. Come scrive Giacomo Debenedetti, qui il genitivo di *Sentimento del Tempo* si fa oggettivo, «è il sentimento che il poeta, che noi abbiamo del tempo».²³⁹

In questa prospettiva sentenziosa, una delle zone più produttive è certamente quella degli Inni: nel testo francese de l’*Hymne à la pitié*, per esempio, nella paradossale ‘definizione’ dell’anima attraverso la ‘carne’, poi eliminata nella traduzione:

NRF28 Ame, pauvre âme, chair encore vorace
cF₃₁ om.

Eliminata l’apposizione anche in *La preghiera*:

NRF28 Homme, gerbe de reflets séditieux
cF1 om.

Ma nello stesso testo, troviamo una ancora più impegnativa ‘definizione’ sentenziosa, tesa tra sostantivo astratto e aggettivo filosoficamente connotato:

NRF28 Dieu, / songe immobile.
cF1 Sogno fermo, Signore,
cF2 Signore, sogno fermo,²⁴⁰

Ancora soluzioni ossimoriche in una descrizione dell’*Inno alla morte*, questa volta attraverso un’immagine non astratta:

CO25 Morte, arido fiume.²⁴¹

Qui la nominazione della “morte” non si avvale dell’ossimoro per indicare una indicibilità della stessa, ma anzi, formalizza un’interpretazione ineccepibile all’interno della semantica temporale e ‘fluviale’ di Ungaretti. Nel segno di Eraclito, il fiume è ciò che passa e al contempo apre alla possibilità di essere un Io (secondo l’archetipo figurale de *I fiumi*); la “morte” è un “fiume” di cui si è arrestato il fluire vitale: è traccia, cioè, di un *passaggio* interrotto. Similmente nel *Canto Secondo* de *La Morte meditata*:

cDi Morte, muta parola,²⁴²

Anche qui l’epiteto lavora all’interno dell’immagine della *traccia*: la morte è una parola cui è sottratto l’accesso al dialogo, è un segno che non ha una semantica ma si muove per assenze. Qui la morte apre l’interrogativo sulla sua stessa dicibilità, sul significato della parola che, in quanto “muta”, può parlare solo attraverso *altro*.

²³⁷ = T v.11, ma in realtà variazione di *Lido*, v. 11: «Finisce l’anno in quel tremito».

²³⁸ DEBENEDETTI 1988, p. 83,

²³⁹ *Ibidem*.

²⁴⁰ = T v. 11.

²⁴¹ Poi ST33v Morte, arido fiume.... = T v. 15.

²⁴² = T v. 6.

Ciò che è più interessante negli epiteti sono i rapporti con l'oggetto evocato o descritto, sia per quanto riguarda la distanza tra i due elementi, e cioè per il rapporto analogico proposto, sia per la posizione dei termini. In *D'agosto* le varianti mostrano come, nel formalizzare il rapporto tra l'oggetto lirico e l'epiteto, il posizionamento abbia una forte valenza semantica:

- Co25 Come l'altomare / Monotona stagione, / Ma senza solitudine
 cU<ST33v> Come altomare / Monotona stagione, / Ma senza solitudine.
riser Monotona stagione / <come> simile all'altomare, / Ma senza solitudine
riser Simile all'altomare, / Ma senza solitudine, / Monotona stagione
 ST33v Monotono altomare / ma senza solitudine,²⁴³

Similmente nella *Fine di Crono*:

- cF1_{Ap} Astri, Penelopi innumeri,
 CO27 Astri, Penelopi innumeri...
 ST36 Penelopi innumeri, // Astri,
 cDR Penelopi innumeri, astri²⁴⁴

Qui l'accostamento è tra il referente naturale, le "stelle", e una sorta di 'correlativo mitico'. Nell'incertezza delle precedenti soluzioni, la svolta di ST36 è quella di mettere in primo piano l'epiteto, allontanandolo anche con il doppio spazio, cosicché questo diventi una vera nuova possibilità di nominazione degli "astri", in virtù della possibilità dell'interpretazione aperta dal contesto narrativo-mitologico del quadro descritto.

La dipendenza dal contesto non solo semantico in cui l'apposizione è inserita non è sempre di 'semplice' adeguamento. Spesso l'epiteto si trova a sintetizzare, in modo analogico, la figura-guida del testo, chiudendo il passaggio con una *pointe* gnoseologica, come nelle prime stesure di *O notte*, testo costruito sul paragone tra l'uomo e le foglie, analogia fondante della prima parte del *Sentimento*:

- cSo20 o gioventù calda stagione / non mi hai lasciato che ricordi / secche foglie
 cS om.

L'immagine ricompare anni dopo, ancora ne *La pietà*, ma in un rapporto complesso con il contesto dei versi:

- NRF28 Feuilles sèches, âme qui s'en va / De ci de- la...
 cF1 Non, je hais le vent, et sa vois / De bête immémoriale
 O foglie secche, / anima portata qua e là ...
 No, odio il vento e la sua voce / di bestia immemorabile.²⁴⁵

Qui l'epiteto giustapposto si trova in prima posizione, e l'apposizione gioca sulle potenzialità della sua struttura irrelata creando una figura circolare, dove però la chiusura dell'immagine rilancia l'apertura analogica della figura. Il nodo di coesione è nel "vento", elemento ritardato dalla sospensione e ancipite nella struttura dei versi: correlativo delle "foglie", causa del moto incerto dell'anima, ha anche un significato mistico, o se si vuole 'ermetico', in quanto 'voce' dell'altrove, che proprio nell'aggettivo "immemorabile" rimanda ai "ricordi" di *O notte*, cosicché gli sparsi frammenti dell'anima sono infine proprio i ricordi, i fantasmi del Soggetto fatto a pezzi e disperso nelle parole dell'Altro, nella voce Altra del Tempo. Anche in *Statua* l'apposizione rientra in una complicata costruzione semantica del testo che ne scardina la lettura 'lineare':

²⁴³ = T vv. 2-3. In ST33v è anche inserita l'annominazione diretta dell'oggetto, «Estate», v. 5.

²⁴⁴ = T v. 7.

²⁴⁵ = T vv. 14-17.

- Co27 O gioventù impietrata, /o statua persa nell'abisso umano...
 Co27_F Ô jeunesse de pierre, /statue de l'abime humaine...
 VG33 O gioventù impietrata, /o statua, o statua dell'abisso umano...²⁴⁶

La figura si scompone nella struttura oggetto + epiteto, ma il *trait d'union* è qui costituito dal participio aggettivale che apre all'isotopia semantica sviluppata dall'apposizione. L'epiteto dunque riprende e rilancia il senso gnomico dell'aggettivazione figurata, che stringe l'immagine del ricordo irrecuperabile come in una viva presenza. La variazione figurale ridescrive la semantica del 'perduto', dove la raffigurazione eternante della "statua" è anche il cogliere l'impossibilità di movimento: simile al miracolo berniniano della metamorfosi di Dafne scolpita su pietra, nella figura la stagione più viva, rumorosa e mutevole è infissa in un'immobile iconicità. L'autotraduzione francese è qui anticipazione della variante sulla figura:²⁴⁷ se la "statua persa" è il simulacro del ricordo che giace nel fondo del tempo ormai passato, la "statua dell'abisso", rispetto all'opzione aggettivale 'statua abissale', è figura inquietante grazie alla ritrovata ambiguità del genitivo: appartenente all'abisso ma anche figura dello stesso, la "statua", cioè la gioventù immersa nel 'sepolto' e corrosa dal tempo, contribuisce all'apertura figurale della strofa successiva.²⁴⁸

Osservando altre strutture dove la funzione di epiteto è riservata a metafore preposizionali,²⁴⁹ il recupero delle possibilità semantiche del genitivo appare difatti sempre più incisivo, come per esempio in *Ultimo quarto*:

- VG33 Piuma di cielo / Calante luna
 ST36 Decrescente luna, / Piuma di cielo,
 cU>_{ST36} Luna, / Piuma di cielo²⁵⁰

L'epiteto ha qui natura di descrizione, dove "piuma" è metafora per analogia morfologica, mentre la preposizione in genitivo appartiene al gruppo dei complementi di 'materia figurata'. Anche in questo caso le incertezze variantistiche riguardano la posizione tra referente e metafora appositiva, mentre la soppressione del participio in cU>_{ST36} è da mettere in relazione con la variante del titolo che, da ST33_v fino a ME37, portava la soluzione denotativa di *Luna*.

Complice la natura combinatoria della preposizione, gli epiteti sono spesso il risultato di varianti come anche di variazioni, cioè di ripresa e riscrittura di un medesimo passaggio in un altro componimento. Per esempio la figura in *Lago luna alba notte*:

- cF_{PI} Dissuasivo aspetto / Di gracili arbusti sul ciglio/ D'insidiosi bisbigli...
 ST33_v Gracili arbusti, ciglia / Di celato bisbiglio.....²⁵¹

²⁴⁶ Poi ST33_v Gioventù impietrata, / [...] = T vv. 1-2.

²⁴⁷ Preferendo anche qui come in *Aura* la struttura in genitivo rispetto all'aggettivo; entrambe le soluzioni nelle traduzioni successive: VH39: «Ô jeunesse de pierre, / Statue de l'abime humaine...; CL54 «Jeunesse pétrifiée, / Ô statue, ô statue de l'abime des hommes...». Ancora più interessante il caso primi versi del secondo *Sogno* pubblicato in CO27, e ora nelle *Poesie disperse* (V09, p. 430):

- CO27 O navicella accesa, / corolla celestiale,
 CO27_F Ô navire en feu / Corolle de ciel

Qui l'aurora non è nominata ma ricoperta figurativamente dal vocativo, come anche nel testo francese: è la luce e non il sole al centro della descrizione poetica, in quanto riflesso, "eco", "scia" della luce del sole. L'aggettivo è qui lo spostamento di un genitivo, l'assunzione, da parte della 'corona' dell'astro, di una sfumatura materica che lo qualifica come appartenente a quel determinato quadro figurativo.

²⁴⁸ «Il gran tumulto dopo tanto viaggio / Corrode uno scoglio / a fiore di labbra», vv.3-5 nel testo definitivo. Qui la metafora per attrazione ha trasfigurato la pietra in "scoglio".

²⁴⁹ Diversamente Luigi Paglia, che, considerando come apposizioni soltanto gli accostamenti sostantivali, afferma che «le figure appositive (talvolta articolate anche sul piano sinestetico [...] appaiono come nuclei semantici polarizzati in due diverse direzioni di senso, senza mediazione prepositiva o verbale» (PAGLIA 2009, p.19).

²⁵⁰ = T vv. 1-2.

Da confrontare con la matrice *Lido*:

CO25	L'algore dissuade l'aspetto/ di gracili arbusti sul ciglio/ d'insidiosi bisbigli.
[cU	Dissuade / L'aspetto Di gracili arbusti /Sulle ciglia d'insidiosi bisbigli.]
[<i>riser</i>	Dissuade /L'orfano aspetto d'arbusti sul ciglio / d'insidiosi bisbigli.]
ST33 _V	L'anima dissuade l'aspetto / di gracili arbusti sul ciglio/ d'insidiosi bisbigli. ²⁵²

Torneremo più avanti su queste variazioni; mi sembra ora importante sottolineare come in *Lago luna alba notte* l'apposizione di ST33_V vada a rompere la continuità della descrizione paesaggistica, aprendo, improvvisa, la trasformazione analogica. Torna la soluzione dell'inciso, sottolineato dalla parentesi nel testo definitivo, nel *Canto Secondo*:

cU	Con blandizia fanatica / Incide le rughe segrete/ Della nostra infelice maschera
<i>riser</i>	Incide le rughe segrete/ Della nostra infelice maschera/ Con blandizia fanatica <la lunga> l'infinita beffa dei padri
<i>riser</i>	Della nostra infelice maschera / Incide le rughe segrete/ Con blandizia fanatica L'infinita beffa dei padri
cDi	Incide le rughe segrete /Della nostra infelice maschera {Colla lunga beffa dei padri. <i>riser</i> L'infinita beffa dei padri.}
FR31	Scava le intime vite / Della nostra infelice maschera / Con blandizia fanatica La buia veglia dei padri / Clausura d'infinito.
cB>FR31	Scava le intime vite/Della nostra infelice maschera, Clausura d'infinito, / Con blandizia fanatica / La buia veglia dei padri.
ST33 _V	Scava le intime vite / Della nostra infelice maschera, (Clausura d'infinito) / Con blandizia fanatica / La buia veglia dei padri. ²⁵³

Il sintagma è fortemente ossimorico, e ambiguamente incastonato nella preposizione che appare come un complemento di causa, ma che in realtà consente l'enunciazione del legame inscindibile, di coappartenenza tra il limite e l'illimitato. Simile il movimento ossimorico nella *Fine di Crono*:

cF1 _{Ap}	E riporge l'Olimpo, fiore eterno / Di sonno...
CO27	E riporge l'Olimpo, fiore / eterno di sonno.
Co27 _F	Voici l'Olympe encore, / fleure éternelle de sommeil.
ST33 _V	E riporge l'Olimpo, fiore /Eterno di sonno.
ST36	E riporge l'Olimpo / Fiore eterno di sonno. ²⁵⁴

Qui la similitudine giustapposta introduce un accostamento densissimo, legato sempre a un correlativo mitico. Innanzitutto il "fiore di sonno" può avere il valore di perifrasi per il papavero: l'Olimpo, cioè l'interpretazione mitica del mondo, sarebbe l'oppiaceo per eccellenza. Questi non conosce la morte e il tempo, eppure è un "fiore", figura massima della *vanitas vanitatum*,²⁵⁵ analogia che, retroattivamente, 'motiva' la scelta del verbo. Nelle varianti vengono esperiti tutti i modi possibili di strutturazione dell'immagine: in cF1_{Ap} come l'apposizione metaforica con immagine di serra calda in *enjambement*, stilema allegresco; diversa la strategia di inarcatura in CO27, che pone in primo piano l'accostamento analogico; infine, distacco del nome dall'epiteto, e dunque isolamento dello slancio analogico, in

²⁵¹ = T vv. 1-2.

²⁵² = T vv. 1-3.

²⁵³ = T vv. 1-5.

²⁵⁴ = T vv. 11-12.

²⁵⁵Qui l'apposizione si avvale di una strategia ossimorica del tipo "fiore/eterno", contrasto che com'è noto apre tutta la *Vita d'un uomo*, nel testo di *Eterno*. I due passaggi sono inoltre accostabili per il movimento del 'dono', e, infine, sebbene come semplice concordanza, per l'immagine idiomatica del "grembo", presente nell'iniziale edizione di *Eterno*, pubblicato come *Eternità* in LA15: «Tra un fiore colto e l'altro donato / l'inesprimibile vanità // Fiore doppio / nato in grembo/ alla madonna della gioia».

ST36.²⁵⁶ Nell'apposizione metaforica, il 'sonno' è la materia che, paradossalmente, eterna il fiore; ma nell'ambiguità del genitivo il 'sonno' è lo stesso dono nel fiore: di fatto la scomposizione fa emergere in latenza un'ulteriore variazione, vale a dire il 'fiore di eterno sonno', il fiore di morte. Nel testo si fronteggiano infatti due interpretazione del Tempo: Crono, tempo pre-olimpico di un mondo ormai perduto, e il Sole, il tempo mitico.

Ma di certo la struttura sintattica più tipica del *Sentimento* è data dalle catene giustapposte di epiteti, quantitativamente prevalenti nel tono d'invocazione che caratterizza in particolare le ultime parti della raccolta, ma non solo²⁵⁷. La ricchezza delle soluzioni stilistiche e la densità figurale e semantica riscontrabili in questa casistica è una delle corde più vibranti di tutto il libro, che mostra qui una delle differenze più nette rispetto alla retorica dell'*Allegria*. Solo alcuni esempi tra i più noti: la sentenza gnomica ossimorica che chiude il *climax* di invocazione - vero stilema di ascendenza secentesca²⁵⁸ in *Fonte*, accentuato prima dall'isolamento di ST33V, e poi dallo stacco introdotto in ST36:

FL27	ST33v	ST36
Anima, vipera risorta, Idolo snello, fonte, Estate tornata di notte, Prega, amo udirti, tomba mutevole.	Risorta vipera, Idolo snello, fiume giovinetto, Anima, estate tornata di notte, Il cielo sogna, Prega, amo udirti, Tomba mutevole	Risorta vipera, Idolo snello, fiume giovinetto, Anima, estate tornata di notte, Il cielo sogna. Prega, amo udirti, Tomba mutevole. ²⁵⁹

Si vedano poi le catene di epiteti che circoscrivono e a un tempo espandono la figura della memoria in *Alla noia*, a partire dalla stampa del 1929:²⁶⁰

LS29	bSN30	cF>bSN30
Memoria, fluido simulacro,	Memoria, fluido simulacro	Memoria, fluido simulacro

²⁵⁶ In CO27_F, seguito poi dalle successive traduzioni, l'azione del "porgere" è assente, sostituita dalla struttura presentativa del «Voici».

²⁵⁷ Il valore di questa esplorazione verbale dell'oggetto lirico è stato variamente discusso. La natura 'retorica' delle catene giustappositive, volte a esaurire il dicibile e saturare ogni possibile vuoto, ma votata all'inevitabile ripetizione tautologica, è la strada interpretativa aperta da Ossola (cfr. OSSOLA 1975, *passim*). Di «nominazione in eccesso», «iperdenominazione» parla anche Stefano Agosti, il quale, riprendendo anche la lettura di Cambon, sottolinea come il «trionfo della verbalità» venga assicurato grazie a «determinazioni tra loro incompatibili o contraddittorie e, in ogni caso, non passibili di riduzione all'ordine dei significati», che portano l'«eccedenza dell'attività definitoria oltre i confini logico-razionali» (AGOSTI 2000, p. 26). Da queste note emerge come la retorica dell'apostrofe e della vocazione, sia interpretabile da un lato come autosufficienza della nominazione sulla scorta dell'ascendenza mallarmeana, dall'altro come tensione diretta a dissolvere l'oggetto lirico. A mio giudizio, è possibile dedurre un'ulteriore possibilità: proprio perché nata *dopo* Mallarmè, la poesia ungarrettiana conosce lo smacco che condanna l'invocazione a una immediata sottrazione e sparizione dell'Altro, cioè dell'oggetto. La nominazione ungarrettiana può quindi essere interpretata come ricerca di un'altra via all'interno della poetica della 'traccia' di ciò che passa e nel passaggio stesso, poetica che cerca uno spazio del dicibile compromesso con la realtà dell'oggetto perduto e non separato da esso, mantenendosi cioè in una *distanza*.

²⁵⁸ Per il crescendo di similitudini e metafore che culminano nell'ossimoro antitetico, Elwert rimanda alla definizione di Strich del 'gonfiarsi dal di dentro' («Anschwellung von innen her»), dove «l'effetto di movimento viene accresciuto intralciando e sbarrando il movimento stesso, per farlo poi di nuovo eromper e ancor più violento» (ELWERT 1967, p. 64).

²⁵⁹ = T vv. 4-9.

²⁶⁰ L'inserzione della catena appositiva in una lirica che rimane comunque datata "1922" è uno degli esempi più forti per valorizzare la lettura variantistica dei testi, in quanto, sebbene le liriche apparse in S23 come aggregati al nucleo allegresco e poi spostata nel *Sentimento* abbiano tutte delle caratteristiche chiaramente posteriori, la compresenza di una costruzione retorica come quella qui in analisi e di testi allegreschi sarebbe stata più che sorprendente. La collocazione all'altezza del '29, invece, successivo quindi alla 'svolta' degli *Inni*, è un dato imprescindibile per poter portare avanti un discorso retorico-stilistico che s'interessa alle ripercussioni 'filosofiche' del testo, nell'accezione discussa nell'introduzione.

corpo sottile, catena di larve, malinconico scherno, linfa degli evi, buio del sangue....	corpo sottile, catena di larve, malinconico scherno, linfa degli secoli, buio del sangue....	malinconico scherno, buio del sangue ²⁶¹
--	---	---

Anche qui le possibilità delle combinazioni appositive sono sfruttate al massimo. La connotazione speculativa è evidente nel “fluido simulacro”, apposizione che definisce l'apparenza inafferrabile dell'immagine, archetipo della mutevolezza delle forme dove ancora spicca l'associazione tra figuralità liquida e tempo.²⁶² ‘Filosoficamente’ marcato anche il “malinconico scherno”, che rimanda alle immagini, platonicamente ingannevoli proiettate nella mente. Oltre alla descrizione morfologica che rinvia ancora all'inafferrabilità della memoria (“corpo sottile”), troviamo diverse preposizioni metaforiche: la “catena di larve”, il concatenarsi cioè della materia informata che caratterizza quegli embrioni di immagini che sono i ricordi; la “linfa degli evi”, con la pluralizzazione che indica la successione dell'Unico nel molteplice e che sfrutta la metafora vegetale, figura poi subito rilanciata dal “buio del sangue”. Le eliminazioni segnalate in cF_{>BSN30} non sono dirette solo a eludere la variazione ripetitiva attorno all'immagine del sangue/linfa, ma cercano di descrivere un quadro emotivamente e retoricamente motivato: come sottolinea Emerico Giachery, rispetto ai versi precedenti viene a crearsi uno «stacco traumatico» di natura fonica, ritmica e semantica: i versi

precipitano in discesa restringendosi via via a imbuto nell'ultima cupa immagine, e con la loro instabilità fonica sembrano vanificare, anche in icona, l'idea di memoria. E infatti la memoria, prima invocata – e anche evocata –, è qui smascherata.²⁶³

Vorrei infine soffermarmi sulle strutture del *Canto Primo* de *La Morte meditata*, vero campionario dei costrutti figurali ungarettiani tesi alla nominazione della morte,²⁶⁴ a partire dalla «presentazione figurale per via di ossimoro»²⁶⁵ coagulata nell'aggettivo:

cU1 O sorella dell'ombra / Notturna quanto più la luce ha forza²⁶⁶

Incontriamo poi variazioni all'interno di catene foniche:

cU1 Fanatica madre di città e d'evi,
cU2 Madre velenosa degli evi²⁶⁷
cDi Madre velenosa dei secoli²⁶⁸
FR31 Madre velenosa degli evi²⁶⁹

L'alternanza in quest'epiteto metaforico concettoso è interessante: l'assonanza comporta il

²⁶¹ = T con le maiuscole, come d'abitudine, vv. 14-16.

²⁶² Da confrontare con il testo di *Caino* (in particolare con cPL1, dove al v. 5 si legge: «Mémoire, simulacre fluent»). Ernesto Livorni vede qui il manifestarsi di una nuova idea di memoria rispetto ai modi bergsoniani dell'*Allegria*, più platonicamente orientata: «Il simulacro è la rappresentazione mentale di un oggetto che non viene mai ad essere raggiunto nella sua forma originale, ma che può essere soltanto inseguito nella multiforme varietà della rappresentazione stessa. È il cangiante mutare di essa che ne determina il carattere 'fluido', tanto più appropriato in quanto suggerisce quella metafora del fiume [...] ovviamente connessa all'azione del tempo» (LIVORNI 2005, p. 235).

²⁶³ GIACHERY-GIACHERY 2000, p. 90.

²⁶⁴ Sul canto si vedano la sottile analisi di Stefano Agosti (AGOSTI 2000, p. 27 e sgg.) e la lettura di Pietro Spezzani, il quale vede nelle giustapposizioni analogiche incatenate il «correlativo semantico» delle simmetrie e dei parallelismi ritmici che contraddistinguono il dettato del testo (SPEZZANI 1966, p.131).

²⁶⁵ AGOSTI 2000, p. 29. Non concordo però sul valore attribuito alla figura, che sarebbe secondo Agosti quello di definire «l'impossibilità, sul piano del concetto razionale, di una rappresentazione in questi termini» (*ibidem*).

²⁶⁶ Poi cU2 [...] Notturna [...] / M'inseguì [...] FR31 [...] ombra, / [...] forza, = T vv. 1-2.

²⁶⁷ Il manoscritto presenta una campagna di correzioni con molte incertezze tra «degli evi» e «dei secoli» (cfr. ST88, p. 280).

²⁶⁸ Anche qui il manoscritto mostra un'incertezza con «degli evi» (cfr. ST88, p. 282).

²⁶⁹ = T v. 13.

capovolgimento del gruppo fonico “Velenosa”: “Evi”, ma permette inoltre di accentuare, sempre grazie alla suggestione fonica, il concetto di tempo trascorso in quanto genealogia, generazione, con la possibile ‘presenza’ paradigmatica di “avi”. Interessante anche l’apposizione inserita nel secondo manoscritto cU:

cU2 Emula sofferente dell’eterno,²⁷⁰

Qui l’epiteto adduce alla morte uno sforzo di mimesi che è negato, o svilito, dall’aggettivo: la vicinanza tra la morte e l’Eterno è connotata da una somiglianza dolorosa, luttuosa quasi, che però resiste e rimarca la sua presenza a fronte delle semplicistiche soluzioni differenzianti. Ancora esplorazione delle potenzialità del genitivo, la cui ambigua polivalenza costringe l’autore a modificare più volte l’ordine degli elementi²⁷¹:

cU1 Atleta senza sonno,
 cU2 Atleta senza sonno / della grandezza umana,
riscr Atleta senza sonno / Con blandizia fanatica²⁷² / Della grandezza umana
riscr Della grandezza umana / Atleta senza sonno,²⁷³
 cB>FR31 Della nostra grandezza / Atleta senza sonno,
 ST33V Atleta senza sonno / Della nostra grandezza,²⁷⁴

E infine, scelte aggettivali innervate dalla tradizione lirico petrarchesca e leopardiana, dove le varianti cercano di armonizzare ed esaltare al massimo le preziose giunture lessicali:

cU2 O bellezza punita, prodigiosa, / Sognatrice fuggente,
riscr Belleza <orgogliosa> <superba> orgogliosa e punita, / O sognatrice fuggitiva
riscr Bellezza punita e ribelle
riscr O bellezza punita / sognatrice fuggente
riscr Punita e orgogliosa bellezza
riscr Bellezza punita e orgogliosa²⁷⁵
 cDi Infernale bellezza / Ribelle quanto più punita
riscr Bellezza punita e ridente, / O sognatrice fuggitiva,
riscr Bellezza punita e ridente, / O sognatrice fuggitiva / Nell’assopirsi della carne,
 FR31 Bellezza punita e ridente / sognatrice fuggente / Nell’assopirsi della carne,
 cB>FR31 Bellezza punita e ridente / Nell’assopirsi della carne / Sognatrice fuggente,
 ST33V Bellezza punta e ridente // Nell’assopirsi della carne / Sognatrice fuggente,²⁷⁶

Dopo questa breve incursione in uno dei testi che si avviano a concludere l’esperienza del *Sentimento*, e dunque il mio arco d’interesse, vorrei provare a trarre dalle precedenti analisi alcuni spunti funzionali alla prosecuzione del nostro percorso, cercando ancora una volta di mettere a confronto i ‘sistemi’. La contrapposizione tra Soggetto e oggetto non solo è certamente modulata nell’intera esperienza poetica ungarettiana, ma in particolare risulta essere parte della stessa ontologia dell’*Allegria*, con la sua ben nota ‘connotazione esistenziale’, come anche del *Sentimento*, a cui appartiene l’indagine dei modi in cui il reale agisce verso il Soggetto, come anche il confrontarsi con le possibilità di interazione del Soggetto sia con ciò che lo circonda e/o gli è di fronte, sia verso ciò che è nascosto, assente o perduto.

²⁷⁰ Poi cDi [...] eterno. = T v.12.

²⁷¹ Stefano Agosti interpreta il genitivo come oggettivo: «fuori del sonno [...] la morte rappresenta ciò che distingue il Soggetto da tutti gli altri esseri viventi: in quanto inserito nell’ordine simbolico, egli può contemplare la porrita mortalità, ed è in ciò che risiede la sua grandezza. La morte ne è l’allenatore insonne, l’atleta che, attraverso le articolazioni dell’ordine simbolico, prodiga al Soggetto la coscienza dell’essere mortale» (AGOSTI 2000, p.28).

²⁷² Il verso sarà «il nucleo generativo del *Canto Secondo*» (ST88, p. 281n. 5).

²⁷³ Virgola eliminata in cDi<FR31 e reintrodotta in FR31.

²⁷⁴ = T vv. 19-20.

²⁷⁵ Sotto, cassato, «Punita e orgogliosa» (cfr. ST88 p. 281).

²⁷⁶ = T vv. 16-18, ma forse il doppio spazio già in cB<FR31 (cfr. ST88 p. 285 n.).

Si potrebbero riassumere in alcune domande i problemi che emergono una volta considerati gli strumenti minimi della figuralità ungarettiana. Per esempio, da dove deriva la scelta, preponderante nell'*Allegria*, di affidare la ridescrizione non tanto al verbo quanto ai rapporti sintattici tra gli attanti? Come si relaziona la forza connettiva, seppure straniante, di questi testi, con la presenza così evidente delle forme esplicite della somiglianza, vale a dire le similitudini? Che differenza corre, dunque, tra l'addensarsi metaforico e involuto del *Sentimento* e lo sguardo alienato ma 'ordinatore' dell'*Allegria*? E se in questa poesia si può parlare di carica espressionista nell'accezione che propone Mengaldo, nel senso cioè di rivoluzione nello 'sguardo' sul mondo, ma anche di 'espressivismo', e cioè di esperienza figurale «che altera il modo ordinario di dire le cose»,²⁷⁷ a quali *verità* apre il mondo del *Sentimento*, dove le forme della soggettività alienata, straniata, contorta che nutrono le illuminazioni dell'*Allegria* sono praticamente assenti? Se quella di Ungaretti è una poesia non estranea ai moduli più tipici del simbolismo, quali lo sfruttamento della forza transitiva del verbo o l'«animazione» delle preposizioni,²⁷⁸ ed è dunque «una poesia che mette in luce tutti i possibili e più segreti influissi che agiscono sulle cose»²⁷⁹, il movimento di estroiezione dell'interiorità verso il mondo e lo sguardo che scruta e cerca in esso possibili percorsi di senso, più che collaborare sembrano ostacolare una pacifica chiusura del cerchio, anzi, rimandano continuamente questa pacificazione tra il Soggetto e il suo oggetto. Se nell'*Allegria* è certamente l'Io ad accamparsi al centro del testo, alla prospettiva di ricerca del *Sentimento*, nonostante il notevole attenuarsi della dizione in prima persona, non consegue un trasferimento della sensibilità del Soggetto al mondo, quanto piuttosto una più minuta e ricca presenza delle interconnessioni tra i dati fenomenici: il Soggetto smette di cercarsi, nominarsi, connettersi, di tentare cioè di forgiare una sintassi che faccia quadro attorno a sé; invece che cercare di vedere il suo volto ricomporsi in specchi infranti, inizia a raccogliere i frammenti sparsi, e a 'orientarsi' tra di essi.

Su questa oscillazione che emerge in primo luogo dai dati stilistici s'interrogherà il terzo capitolo. Prima però di passare dalle forme minime alle strategie 'discorsive' della retorica, è necessario soffermarci su un elemento che si situa a metà tra il 'mattoncino' della figura e il suo 'scopo', vale a dire la ricerca retorica sui significanti, poiché, come scrive Ungaretti a Giuseppe De Robertis, «la *materia* della parola, ciò che la porta alla primordiale combinazione con altre parole per affinità elettive, è in poesia il suo ritmo e la sua sonorità sillabica».²⁸⁰

2. 1. 3 I significanti

Placet quia sonantior

Francesco Petrarca, *Vaticano latino* 3196

Per quanto riguarda la retorica analogica, i significanti costituiscono un livello di analisi imprescindibile in quanto attivabile in ogni figura e strategia. La questione del ruolo dei significanti e dei valori musicali nella poesia ungarettiana, si colloca dunque nel punto di intersezione tra strumenti della figuralità, e cioè tra gli elementi basilari dello stile metaforico e le strategie retoriche, ovvero gli stili di costruzione di queste stesse figure.

Dato ineludibile di partenza è ricondurre l'importanza dei valori fonici all'ascendenza del Simbolismo, e più in particolare al «magistero retorico»²⁸¹ di Mallarmé,²⁸² e più indietro, volendo seguire

²⁷⁷ MAZZONI 2005, p. 132.

²⁷⁸ Sono com'è noto tra i fenomeni rilevati da Leo Spitzer (cfr. SPITZER 1959).

²⁷⁹ *Ivi*, p. 64.

²⁸⁰ Lettera del 16.9.1942, LDE84, p. 37.

²⁸¹ OSSOLA 1975, p.98.

²⁸² È nota l'ammirazione di Ungaretti per *Les Mots anglais*; rimandando sempre alla monografia di Carlo Ossola, ricordiamo qui solo come il Nostro sottolinei dello studio del poeta francese in particolare la capacità di trovare «sorprendenti sinonimie», di raggruppare «le parole in famiglie fonetiche» secondo parentele di suono, e di illuminare così il «mistero della formazione delle parole» UNGARETTI, *Per Mallarmé*, [1929], in SI74, pp. 207-209, p. 209.

la genealogia ricostruita dallo stesso Ungaretti, all'esperienza poetica di Leopardi e Petrarca²⁸³. Non è questa la sede considerare la questione e la bibliografia critica relativa, né per proporre un'interpretazione complessiva del valore di questi fenomeni; la monografia di Carlo Ossola, la cui impronta strutturalista concede a questa problematica ampi spazi, è uno strumento imprescindibile per orientarsi nelle diverse combinazioni di tratti stilistici che interessano i significanti, come anche per i costanti richiami alla poesia e alla poetica mallarmeana, così da rendere superflua l'aggiunta di ulteriori considerazioni in questa specifica direzione. Su questo stesso argomento il lavoro di Ossola presenta inoltre una sintesi delle posizioni critiche più consolidate sul rapporto tra le due raccolte, facendosi al contempo luogo di origine per ulteriori proposte interpretative: da un lato l'*Allegria*, la sillabazione dunque, il lavoro coadiuvato di spazi bianchi e parole, all'insegna della retorica dell'evocazione, della suggestione e della *consonne dominante*²⁸⁴; dall'altro lato il *Sentimento*, che nella «la riduzione del senso alla pura invocazione atemporale nel nome»²⁸⁵ apre un percorso che, in particolare ne *Il Dolore*, troverà apice nella ripetizione tautologica, nella «geminazione»²⁸⁶ del nome alla ricerca dell'assente, nell'infrangersi della semantica e nella continua «ripetizioni e variazione» di fronte dell'impossibilità di un senso chiuso.²⁸⁷

Su queste direttrici si snodano i percorsi della critica ungarettiana: certamente più attenzione ha ricevuto l'*Allegria*, sia nelle letture focalizzate a indagare le radici della poetica ermetica, sia in quelle che invece discutono i rapporti tra il libro che apre la modernità lirica italiana e i suoi «antenati», e dunque non solo la linea francese, ma anche le ricerche crepuscolari e futuriste. È certo che nel primo libro i significanti – per una ricerca che solo tangenzialmente tocca i fenomeni dell'onomatopea²⁸⁸ – svolgono un ruolo fondamentale nelle strutture testuali: nel supportare spesso il significato, ma permettendo anche l'emergere di un senso non esplicito, gruppi fonici ricorrenti, allitterazioni strategiche, corrispondenze e assonanze costituiscono, in particolare nei testi del *Porto*, un testo *altro* che non è 'accessorio', ma che anzi come una patina di trasparenze, costruisce una forma che svela, accompagna e condiziona il muoversi del senso.

Assente la rima, la corrispondenza tra suono e senso, e dunque il sogno mimetico o 'mimologico',²⁸⁹ si modula in altre soluzioni. Poiché il discorso sui significanti sarà uno dei *fil rouge* del nostro percorso, in questa sede lo scopo non è quello di catalogare i fenomeni di 'simbolismo' o di «correlativo fonico»²⁹⁰, quanto di comprendere in che modo il pensiero analogico si serva dei valori fonico-musicali, e come attraverso di essi si organizzi quello spazio della distanza-vicinanza aperto dalla figuralità. Dunque, al di là delle corrispondenze semantiche accompagnate da ricorsi fonici, assumono importanza quei fenomeni in cui il significante interagisce all'interno di una figura. La proiezione del principio di equivalenza dal piano paradigmatico a quello sintagmatico trova in questi casi una delle sue più evidenti manifestazioni, in quanto la materia fonica spinge e forza la parola a ritrovare all'interno delle diversificazioni del reale e delle scansioni del vocabolario, l'articolazione unitaria, cercando nella «dissolvenza delle differenziazioni [...] il comune in ciò che è diverso».²⁹¹ Il suono è in prima linea nel

²⁸³ Non meno interessante è il confronto tra l'importanza della musicalità e dei significanti nell'esperienza l'esperienza ungarettiana e la rilevanza di questo stesso aspetto in Pascoli (su cui si veda almeno CONTINI, *Il linguaggio di Pascoli*, cit.; GIAN LUIGI BECCARIA, *Polivalenza e dissolvenza del linguaggio poetico: Giovanni Pascoli*, BECCARIA 1989, pp. 163-179; GIORGIO AGAMBEN, *Pascoli e il pensiero della voce*, in AGAMBEN 1996, pp. 67-78).

²⁸⁴ Cfr. OSSOLA 1975, p. 98 e sgg.

²⁸⁵ *Ivi*, p. 300.

²⁸⁶ *Ivi*, p. 385.

²⁸⁷ *Ivi*, p. 26. Criticano fortemente questa lettura della retorica del *Dolore* Emerico e Noemi Giachery, opponendo alla ripetizione tautologica una «responsabilità semantica» della parola che, nell'esaltazione del significante mira «a dire di più, non di meno», rinviando «a sensi più complessi e vasti interagendo dinamicamente con altre parole» (GIACHERY – GIACHERY 2000, p. 129).

²⁸⁸ Ed è bene ricordare che Ungaretti accostò a Marinetti proprio il Pascoli, imputato «per reato di onomatopea» come scrive Petrucciani (MARIO PETRUCCIANI, *Alla riscoperta degli accenti primordiali. Ungaretti e Pascoli*, [1990], in PETRUCCIANI 1993, pp. 37-47, p. 44), in quanto entrambi partecipi a quello «sfacelo della parola» a cui Ungaretti rispose con l'«ammaestramento di Leopardi» (UNGARETTI, *Punto di mira*, [1924], in SI74, pp. 285-302, p. 295).

²⁸⁹ Cfr. GENETTE 1976a.

²⁹⁰ PAGLIA 2009, p. 24.

²⁹¹ BECCARIA 1989, p. 178; cfr. anche CORTI 1976, *passim*.

fronteggiare l'insuperabile attrito delle parole: il «murmure» monotono e costante²⁹² entro cui si muove la poesia tenta di opporsi al balbettio incomprensibile di Babele, facendosi così traccia della perduta unità proprio in quei momenti in cui viene tematizzata la similitudine, la corrispondenza, la promessa che la poesia annuncia ripetendo in sé il 'miracolo dell'analogia'. Ma il quadro non si risolve in una pacifica sintesi e superamento dell'*attrito* nella monotonia «subliminale del significante»:²⁹³ uno dei motivi per cui è interessante seguire la «funzione semantico-espressiva» del tessuto fonico, è che questa, come ha scritto Pietro Cataldi, spesso risulta «piuttosto incline a erompere dal tessuto verbale che non a conferirgli omogeneità e armonia».²⁹⁴ Ma non solo però oscillazioni tra desiderio di unità e frammentazione dell'organico nelle *mots inarticulés*: a volte i significanti prendono quasi il sopravvento, e la spinta all'analogia e alla similitudine sembra provenire unicamente dal tessuto fonico; e se questo 'effetto' in alcuni casi può essere derubricato come semplice tendenza, alcune prove variantistiche mostrano come questo strumento 'd'intuizione sonora' sia una risorsa importante nell'officina della somiglianza ungarettiana e non soltanto, dunque, della ricerca delle «costanti eufoniche del verso».²⁹⁵ Se dunque il legame tra analogia e significanti è una 'carta' delle ricerche simboliste, è inevitabile, riportandoci anche all'interno della tradizione lirica italiana, prendere le mosse dalla questione del fonosimbolismo, vale a dire dello sforzo – o dell'illusione – di ottenere effetti di mimetismo immediato tra significante e significato.²⁹⁶

Volendo proporre una brevissima disanima dei luoghi in cui emerge questo tipo di legame tra senso e suono, oltre alla già citata sinestesia mattutina caratterizzata dallo 'squillo', che si avvale sia della fonosimbolismo della /i/ quale vocale del 'trillo luminoso'²⁹⁷, sia dell'apertura in /a/²⁹⁸, fenomeno questo di mimologismo di tipo convenzionale,²⁹⁹ si possono trovare diversi episodi di sfruttamento del simbolismo 'innato' del linguaggio. D'altra parte, è evidente in tutta l'opera ungarettiana una direttiva prettamente tesa alle ricerche 'musicali' che trova la sua massima esternazione nelle varianti; ma se l'inseguimento di consonanze e allitterazioni in alcuni casi non è semanticamente connotato, in particolari contesti ricopre un ruolo strategico molto interessante: in *Alba* per esempio, testo che prolunga la nostra sosta nella zona 'mattutina' della topica ungarettiana, la guida delle correzioni è la ricerca di una determinata armonia 'cromatica' dei significanti:

cPa17	Zampilli di matasse radiose / pioventi / in malie sinuose / di perle
cM1<AD18	Zampilli / di matasse radiose / pioventi / in malie sinuose / di perle
AD18	Zampilli / di matasse radiose / pioventi / in masse sinuose / di perle
A19	Zampilli / di matasse radiose / spioventi / in masse sinuose / di perle ³⁰⁰

Già nei primi due testimoni i versi, oltre che dalla rispondenza in rima ("radiOSE": "sinuOSE"), sono percorsi da allitterazioni e ripetizioni interne ("MATasSE", "radIOSE", "PIOventi", "MaLIE",

²⁹² OSSOLA 1975, p. 273; cfr. *Ultimo quarto*, v. 5.

²⁹³ *Ivi*, p. 297.

²⁹⁴ CATALDI 1999, p. 21.

²⁹⁵ OSSOLA 1975, p. 100. La ricerca ungarettiana risulta anche in questo accostabile a quella di Paul Valéry; Maria Teresa Giaveri ha sottolineato che nel poeta francese è spesso è «uno stimolo anagrammatico a suggerire feconde possibilità analogiche» (GIAVERI 1982, p. 198). Analizzando le varianti, Giaveri ha osservato come le principali matrici ideative dei testi siano da individuare proprio nell'analogia e nella musica, cioè nei valori fonici, e che, nella ricerca analogica, molta importanza abbiano quei «processi analogici sviluppati a partire da suggestioni fono semantiche» (*ivi*, p. 201).

²⁹⁶ Cfr. GENETTE 1976a.

²⁹⁷ «Alla violenza visiva della luce [...] si associa in campo auditivo una vibrazione metallica intensa e stridente.[...] è la sonorizzazione dell'abbaglio. Che per effetto dell'equivalenza sensoriale si traduce in un suono acuto, netto, persistente, cioè trova corrispondenza nello squillo» (ZINGONE 1996b, p. 118).

²⁹⁸ Per esempio la «paronomasia con valore pseudoetimologico» (BAGNOLI 2003, p. 61) in *Lindoro di deserto*, VO16: «allibisco all'alba» (poi P16 Allibisco [... = T v. 5) e *O notte*, cSo1 «dall'ansia ampia dell'alba» (poi ST33v Dall'ampia [... = T v. 1).

²⁹⁹ Cfr. BACHELARD 1984, p.219: «da vocale a è la vocale dell'immensità, è uno spazio sonoro che comincia con un sospiro e si estende illimitatamente».

³⁰⁰ = T, ora in *Poesie Disperse*, V09, p. 419; ma cM2: «Con un tremito / di mansueto azzurro / rinasco // Lambiscono / gli occhi perplessi / vetrate / matasse / radiose».

“SinuOSE”, “PerLE”, dove il perno fonico è costituito dal termine di testa “zAMPILLI”); mentre la diversa scansione di cM₁₇ costruisce uno schema di immediate rispondenze alternate, le successive varianti sono unicamente tese ad accrescere l'importanza della sibilante (“malie” → “masse”; “pioventi” → “spioventi”), consonante che, ancora per un fonosimbolismo di convenzione, si fa portatrice della sinuosità, del legame armonico e continuo che è caratteristica di quest'alba, dove il movimento della luce attraversa tutto il paesaggio. La descrizione avviene dunque in primo luogo nel materiale linguistico e la trasposizione figurale risponde primariamente al fonosimbolismo più che ad analogie semantiche.³⁰¹

Ma i casi più interessanti di collaborazione tra fonosimbolismo e retorica sono quei passaggi che rilanciano il centro semantico della figura attraverso una sorta di fonosimbolismo analogico, e non dunque mimetico: il tessuto fonico ancora non agisce cioè come matrice analogica, ma accompagna e ‘trascrive’ il movimento figurale. Nelle prime redazioni di *Dolina notturna* possiamo confrontare questi due tipi di fonosimbolismo:

CL17 Il volto
di stanotte
è insecchito
come una pergamena³⁰²

Il centro semantico che attraversa la lirica è l'assunzione, da parte della natura, e cioè della notte, di un carattere secco, privo di vita, cosicché la spigolosità fonica, centrata sull'alternanza ruvida di sibilante e dentale, accompagna il dispiegarsi del tema nel testo. È quindi un ribadire e ricreare la natura della sensazione come «percezione fonica della desolazione»,³⁰³ attraverso un mimetismo fonico che si poggia, in parte, su d'una ‘convenzione’. Nell'ultima strofa osserviamo una strategia simile, ma in un diverso contesto:

cM<AD18 L'interminabile
tempo
mi adopera
come un fruscio
di struggimento³⁰⁴

Anche qui la figura si avvale di un mimetismo fonico ‘consueto’: ma la collaborazione dei significanti, vale a dire la loro interazione all'interno della strategia retorica, non riguarda un aspetto dell'oggetto lirico convertito in immagine sonora come nei versi precedenti, bensì il suono stesso. È questo un caso particolare ma frequente: i significanti si fanno veicolo di una disseminazione del suono che assume un valore metatestuale, poiché il centro poetico del testo risiede proprio nella sensazione uditiva e musicale. Così l'analogia vegetale, cioè il sovrapporsi tra l'essere dell'uomo e quello della foglia, è certamente sostenuta dal «riverbero onomatopeico dell'ultimo vocabolo»,³⁰⁵ e cioè da un fonosimbolismo che però è teso a suggerire quello stesso rapporto tra il vento e le piante, che è al centro del movimento analogico del testo.

Similmente, nella lirica *In dormiveglia*:

³⁰¹ Se dal punto di vista lessicale si percepisce l'eco della *koinè* ‘futurista’, la materializzazione liquida del movimento mattutino può essere considerata come una delle molte prove di una precoce sensibilità alle direttrici figurative barocche: tra i tratti individuati da Wölfflin in *Renaissance und Barock*, Deleuze ricorda, fra gli altri, «la tendenza materica a travalicare lo spazio, a conciliarsi con il fluido, mentre le stesse acque si organizzano e si suddividono in masse» DELEUZE 1990, pp. 7-8.

³⁰² Poi S23 [...] è insecchito / come / una pergamena A31 [...] di stanotte / è secco / come / una pergamena A36 [...] è secco / come una / pergamena cDR [...] è secco / come una / cartapeccora A42 [...] è secco / come una / pergamena = T vv. 1-5. Oltre l'interessante variazione sulla posizione del ‘come’, nelle varianti emerge la continua ricerca sul tessuto fonico nelle varianti, sino alla proposta di cDR.

³⁰³ OSSOLA-CORVI-RADIN 2009, p. 891.

³⁰⁴ Ma CL17 [...] mi adopera / come un fruscio | = T vv. 12-16.

³⁰⁵ OSSOLA-CORVI-RADIN 2009, p. 891.

P16 L'aria è crivellata
 come una trina
 dalle schioppettate
 degli uomini
 ritratti
 nelle trincee³⁰⁶

Anche qui la figura si genera da un'analogia percettiva: la sonorità è trasposta nelle vibranti e nelle dentali, i gruppi fonici aspri che mimando il rumore delle mitragliatrici e degli spari percorrono e stringono in un unico quadro sonoro il reale e la similitudine («L'aRia è CRivellaTa / Come una TRina / dalle sChioppetteTTaTe»).

Vista la frequentissima natura 'uditiva' dell'analogia ungarettiana, non sorprende ritrovare figure incentrate sulla mimesi anche in zone molto diverse rispetto allo sperimentalismo allegresco, come per esempio la «tortora lamentosa» che «sull'erba svagata si turba»³⁰⁷ dell'*inno alla morte*, o ne *La Madre*, dove la tendenza mimologica contribuisce alla costruzione di una figura solo apparentemente semplice:

IL29 Quando d'un ultimo battito il cuore
 Avrà aperto il portone d'ombra,
 cF1 E quando d'un ultimo battito
 Il cuore avrà <fatto cadere> buttato giù
 Questa parete d'ombr<e>a,
riscr E il cuore quando d'un ultimo battito
 Avrà fatto cadere il muro d'ombra,³⁰⁸

L'immagine è 'banale': la morte, nella perifrasi quasi decadente dell'"ultimo battito", permette il passaggio a quell'Altrove dove sarà possibile incontrare di nuovo la figura materna. Ma in IL29 la perifrasi è complicata sia dalla costruzione sintattica, sia dall'assonanza sinonimica del "battito" che, interno al campo semantico attorno al "portone", evoca, rendendola attiva *in absentia*, l'immagine dei battenti e del battere stesso alla porta. Il recupero di un campo semantico comune conduce alla coesione della figura e all'identificazione tra il "battito" del cuore e il "bussare" alla porta, come appunto se il "battito" fosse ciò che bussa e permette, infine, l'apertura. Le potenzialità dell'associazione fonosimbolica sono investigate nelle incertezze di cF1, che cercando una più forte materializzazione della 'caduta' della porta accentua l'attrazione nella semantica del 'bussare': la "parete" viene "buttata" giù, con perfetta variazione vocalica rispetto al "battito" e dunque assonanza *in praesentia*. Se è forse l'eccessiva evidenza del gioco fonico a riportare la successiva riscrittura alla prima soluzione, rimane attivo un ulteriore fattore mimetico, questa volta da individuare nel ritmo: in cF<SL32 il primo verso subisce un'inversione e un'accorciamento, che costruiscono, nell'ottonario sdrucchiolo, una successione ritmica immediatamente simbolica.

Una certa insistenza sullo sfruttamento di strategie 'mimologiche' è osservabile in altre varianti, dove le scelte lessicali si scoprono sovente essere tese ad addurre una valenza semantica a specifiche caratteristiche foniche, ma secondo direttrici non semplicemente fonosimboliche. Per esempio nella lirica *Dormire*:

cPi Vorrei somigliare / a questo paese / steso nel suo camice / di neve
 cM1<AD18 Vorrei somigliare / a questo paese / steso / nel suo camice / di neve
 A19 Vorrei somigliare / a questo paese / adagiato / nel suo camice / di neve³⁰⁹

Anche qui il livello interessato dall'effetto mimetico è quello ritmico. Nel participio, isolato già in

³⁰⁶ Versi segnalati come da cassare in A19* e infatti omessi in S23, reintegrati a partire da cU = T vv. 2-8.

³⁰⁷ CO25, poi cF>bsN30 (in fondo al botro, [... SN30: ...]la scia della luce / [... ST33v (Appiè del botro, [...] la scia di luce / [... = T vv. 1-9, capoversi maiuscoli in ST33v.

³⁰⁸ Poi ST33v E il cuore quando d'un battito / [... ST33N E il cuore quando d'un ultimo battito / [... = T vv.1-2.

³⁰⁹ Poi A31 Vorrei imitare / questo paese / adagiato [... = T; la variante "adagiato" è riportata anche nella testimonianza parziale di cM2.

cM_{<AD18>}, si concentra la posizione del Soggetto: la variante “adagiato”, grazie alla consueta orchestrazione in /a/, allunga ritmicamente e fonicamente il verso, mimando l’immagine distesa del paesaggio nella neve. Il suono, dunque, modulando il ritmo, tende a veicolare il desiderio, riversando sul participio, centro dell’espressione del modo d’essere cui aspira il Soggetto, la medesima sensazione offerta dal paesaggio. Più complesso l’intervento di S23 ne *La notte bella*:

P16	S23
Quale canto s’è levato stanotte che intesse di cristallina eco del cuore l’illuminazione del cielo?	Quale canto s’è levato stanotte che intesse di cristallina eco del cuore le stelle ³¹⁰

Su di un testo già particolarmente interessato da effetti fonici, S23 riprende, raddoppiandolo, la coppia vocale+liquida, inserendo così nell’organismo lirico creato da corrispondenze e assonanze sonore anche il titolo del componimento:

La notte beLLa

QUale Canto s’è levato STAnotte
Che inteSSe
di CriSTALLina eCo del CUore
le STeLLe

Ancora una figura, dunque, che nasce e si costruisce attorno a una sensazione sonora, dove i significanti comprovano, mimando, ciò che il testo propone: il risultato delle varianti è infatti uno spazio lirico interamente ‘intessuto’ dall’armonia del canto. Simile strategia in *Silenzi*o in *Liguria*:

cSo1	cS2
il tuo amore è una quiete accesa e la godò diffusa dall’alabastro di questa immobile mattina	il tuo amore è una quiete accesa e la godò diffusa dall’ala alabastrina di questa immobile mattina ³¹¹

Questa figura è quasi una sintesi del percorso che un ‘tema’, vale a dire la ‘mattina’, ha attraversato in numerosi testi: grazie alla preziosa scelta aggettivale e all’allitterazione in /a/,³¹² la scomposizione e ripetizione del significante acquista peso semantico di per sé, facendosi ancora una volta mimesi del movimento di diffusione non tanto del suono, ma del gruppo fonico ormai ‘motivato’ /al/. Ancora in *Sera*:

cF1_{Ap} Ora nel fumo, odo rane e grilli, // Dove tenere tremano erbe.
cF2_{<SN30} Nel fumo ora odo grilli e rane, // Dove tenere tremano erbe.³¹³

³¹⁰ = T vv. 1-4.

³¹¹ Poi GP31 Il vero amore è una quiete accesa / E la godò diffusa / Dall’ala alabastrina / d’una mattina immobile. ST33v ...] accesa. // E la godò [... ST33N ...] accesa, // [... = T vv.9-12.

³¹² Ma si vedano anche le assonanze in bilabiale dell’ultimo verso, che rimandano all’archetipo di *Mattina*, cPi: «M’IlluMIIno / d’IMMenso» = T.

³¹³ = T vv. 5-6.

Più visibile nella prima redazione, i significanti, variamente scomposti, mimano anche qui l'immagine 'descritta' dal testo, cioè la svanire del paesaggio e la sua riapparizione nel fumo, con le "rane" perfettamente contenute, appunto, "oRA NEL fumo". Ancora dunque un effetto di fonosimbolismo non ridicibile all'evocazione per convezione, ma variamente modulato in direzione di una preziosa *mise en abyme* del testo.³¹⁴

³¹⁴ Di questi effetti se ne possono rintracciare diversi a ogni livello di lettura: Pietro Cataldi per esempio sottolinea la disposizione «fluviale» ne *I fiumi* («Rilevabile anche l'implicito legame fra il titolo-tema [...] e la verticalità fluviale della dimensione iconica del testo», CATALDI 1999, p. 21; Luigi Paglia ha parlato invece di «circumnavigazione spaziotemporale», PAGLIA 2003, p. 32). Più complesso il discorso intorno all'«isomorfismo» rinvenuto da Pierantonio Frare tra il testo iniziale del *Sentimento* e l'intera raccolta (FRARE 1982, pp. 77-89): secondo il critico, «entrambi propongono, infatti, la conversione di un itinerario diacronico rettilineo in uno circolare e atemporale» (*ivi*, p.77); e ancora: «la lirica si propone, dunque, come una trascrizione, sul piano e con i mezzi della scrittura, del percorso della vita umana, omologo al trascorrere delle parti del giorno e delle stagioni tanto nel suo svolgersi rettilineo quanto nel suo circolare ritorno al punto di partenza, come suggerisce fin da una prima lettura l'identità tra il titolo e l'ultimo verso» (*ivi*, p.81). Anche per quanto concerne le varianti, secondo il critico «il piano denotativo quanto il livello connotativo» puntano «verso la costruzione di un oggetto poetico circolare, concluso in se stesso», desiderio di eludere la brevità del tempo che «trova realizzazione nella costruzione di un oggetto poetico circolare, senza inizio né fine, svincolato, quindi, dal rettilineo svolgersi» del tempo (*ivi*, pp. 85-86); possiamo aggiungere gli effetti derivati dal bianco iconico che si apre tra gli ultimi versi di *A riposo*, accentuato dalle varianti di S23 e A31 (= *T* vv. 11-14):

P16 L'incanto si tronca a questa volta lieve e piombo in me mi oscuro in un mio nido	S23 L'incanto si tronca a quel lieve ostacolo del cielo e piombo in me mi oscuro in un mio nido	A31 Su alla volta lieve l'incanto si è troncato E piombo in me E m'oscuro in un mio nido
---	--	--

Ma forse i casi più interessanti riguardano l'approfondimento delle potenzialità semantiche dell'inarcatura, significativamente investigata nelle varianti, in corrispondenza di figure incentrate sulla frammentazione come per esempio nella scomposizione in versicoli operata da A31 e A36 nel testo di *In memoria*; qui l'*enjambement* 'decomponere' letteralmente l'immagine, approfondendo la semantica della similitudine interpretativa apportata dal Soggetto (A36 = *T* vv. 30-34):

P16 sobborgo che pare continuamente in una giornata di una decomposta fiera	A31 sobborgo che pare sempre in una giornata di una decomposta fiera	A36 sobborgo che pare sempre in una giornata di una decomposta fiera
---	--	---

L'esempio più significativo è probabilmente nel testo di *Vanità*, dove alla soluzione denotativa della segmentazione pausata A31 costruisce un *enjambement* sospeso sulla congiunzione che, interrompendo la linearità del senso, spezza, letteralmente, l'immagine (A36 = *T* vv. 13-16):

cPa un'ombra cullata e piano franta	S23 un'ombra cullata e piano franta	A31 un'ombra cullata e piano franta	A36 un'ombra Cullata e piano franta
--	--	---	---

Possiamo concludere questa breve rassegna con un'osservazione di Valerio Magrelli che investe la composizione della prima raccolta ungarrettiana: «I frammenti del *Porto Sepolto*, esili, filiformi, puntiformi, simili / a cardiogrammi o a sismogrammi, autentici disegni di rovine, pur non essendo esempi di poesia visiva sembrano irresistibilmente attratti verso una dimensione

Con il testo di *Sereno*^A osserviamo una diversa strategia di lavoro sui significanti all'interno delle figure di somiglianza, riconducibile ai processi di scomposizione e ricomposizione dei fonemi, e assimilabile per alcuni tratti alla forma dell'anagramma. In particolare i versi permettono di osservare un fenomeno frequentissimo, che si produce con la proposizione di un 'tema' e la sua variazione speculare:

cR<RAC18 Mi scorgo
 con dolce tristezza
 un'immagine
 passeggera

Preso
 in un giro
 immortale³¹⁵

I tre versi conclusivi sciogliono e ricompongono il materiale fonico dei versi precedenti:

UN' IMMAG/Ne → preso
 passeggera IN UN giro
 IMMortale

La relazione fonica in chiasmo che assieme al parallelismo sintattico contribuisce alla coesione della figura,³¹⁶ manifesta quell'intrinseca contraddizione che è al centro dell'accostamento analogico: ricomponendo dallo stesso materiale le due immagini, i significanti rimodulano il costitutivo coappartenersi di effimero ed eterno nell'esistenza del Soggetto. Similmente, anche dal punto di vista semantico, in *Vanità*:

cPa L'uomo si curva a rinvenirsi nell'acqua sorpresa dal sole e si scopre un'ombra cullata	cN<RL17 L'uomo s'è curvato sull'acqua sorpresa dal sole e si rinviene un'ombra cullata ³¹⁷
--	---

Anche in questo esempi i significanti non agiscono per semplice assonanza e richiamo, ma attuano una scomposizione e ricomposizione delle immagini.

L'uomo/s'è curvato/sull'acqua → un'ombra/cullata

L'effetto è quello di un anagramma imperfetto, fortemente motivato sul piano dell'equivalenza semantica: la similitudine propone così una comune essenza, materializzata nella ricomposizione dei significanti.

Anche nel testo *In memoria* i due poli dell'analogia, qui scopertamente enunciata come

figurale del testo» (MAGRELLI 2000, pp. 64-65).

³¹⁵ Versi omessi in S23, poi cU Mi scorgo / un'immagine / passeggera // pres<a>o / in un giro / immortale A31 Mi vedo / immagine / passeggera // Ma preso / in un giro / immortale A36 Mi riconosco / immagine / passeggera // Presa in un giro / immortale = T vv. 11-15.

³¹⁶ Cfr. GENOT 1972, p. 62.

³¹⁷ Poi S23 Mi sono curvato / sull'acqua / sorpresa dal sole / e mi rinvengo / un'ombra / cullata cU come cR<RL17 A31 E l'uomo / curvato / sull'acqua / sorpresa / dal sole / si rinviene / un'ombra / cullata A36 ...] un'ombra // Cullata = T vv. 7-14. La diversa scansione strofica attenua l'effetto immediato di variazione speculare, guadagnando però in iconicità.

impressione di somiglianza, sono il risultato di una manipolazione del materiale fonico:

P16 Riposa
 nel camposanto d'Ivry
 sobborgo che pare
 continuamente
 in una giornata
 di una decomposta fiera³¹⁸

Qui lo pseudoanagramma (CaMPOSAnTo D'IvRY → DI una DeCoMPOStA fleRa) conduce a un rovesciamento che materializza quella trasfigurazione operata dalla memoria/immaginazione del Soggetto, annunciata dal modalizzatore "pare".

Di fatto anche in diverse similitudini esplicite è possibile riscontrare un legame fonico tra 'tema' e svolgimento che accompagna, in una materica identificazione, lo svolgersi del pensiero analogico. Si veda per esempio l'iniziale stesura di *Malinconia*:

cM₁₆ In una gita evanescente
 come la vita che se ne va³¹⁹

Anche qui l'anagramma, questa volta parziale e 'a contenimento' ("In una gita EVANEScente / come la vita che SE NE VA") veicola l'avvicinamento tra i due elementi in modo tale da costituire lo scioglimento in monadi semiotiche del concetto espresso in sintesi dal participio presente, centro dell'analogia.

Più esteso il fenomeno nei versi già incontrati di *Godimento* dove le variazioni operano una chiusura fonica che stringe in un unico arco armonico la figura: riprendiamo lo schema delle testimonianze, questa volta per evidenziare i legami al livello dei significanti.

cPa1 ₁₇	cM< _{AD18}	AD18	A19
Voglio avere il rimorso di quest'amore stanotte come un latrato nella volta immensa del deserto	Stanotte avrò un rimorso come un latrato nella <i>volta</i> <i>livida</i> del deserto	Stanotte avrò un rimorso come un latrato nella volta del deserto	Stanotte avrò un rimorso come un latrato smarrito nella volta del deserto

S23	A31	A36
Stanotte avrò un rimorso come un latrato	Stanotte avrò un rimorso come un latrato perso in un deserto	Avrò stanotte un rimorso come un latrato perso nel deserto ³²⁰

Già le varianti di cM<_{AD18} creano due segmenti portatori di diversi valori fonici contrapposti, il primo

³¹⁸ Poi A31 [...] che pare / sempre / in una / giornata / di una decomposta / fiera A36 [...] sempre / in una giornata / di una / decomposta fiera = Tvv. 28-34.

³¹⁹ Poi cU In una gita che se ne va in fumo / come la vita A31 In una gita che se ne va in fumo | = T v. 18.

³²⁰ = Tvv. 7-12.

incentrato sulla vibrante e suoni aspri, il secondo più piano, poggiante sulla liquida e sulla labiovelare, che però non corrispondono alla scissione tra ‘reale’ e figurato:

aVRO’ – RimORso – latRato

VoLta – LiViDa – DeL – Deserto

Dopo l’ulteriore sottrazione di AD18, che riduce la scorrevolezza unitaria degli ultimi tre versi, A19 torna a spingere sul tessuto fonico della chiusura, ma questa volta con l’anagramma imperfetto tra i due poli della similitudine (“RIMOrSo”/”SMarRitO”), legando inoltre le parole dense della strofa in una medesima matrice sonora ‘aspra’. Dopo le incertezze di S23, la soluzione di A31 chiuderà con maggiore forza la catena fonica, creando una vera e propria variazione su tema, definitivamente serrata nella scansione incalzante finale di A36.

L’anagramma, nelle varie combinazioni sopra percorse, rientra a sua volta nell’ampio insieme dei ‘giochi di parole’, vale a dire di quegli artifici retorici peculiari del livello dei significanti, frequenti soprattutto nei passaggi ad alto tasso figurale. Per esempio nella lirica *La nostra casa di Moarrembei* una paronomasia – poi perduta nella scissione della lirica in A19 – chiude in un unico movimento analogico il passaggio dalla descrizione connotativa dell’oggetto alla sua allegorizzazione:

CM15 Calore dei tappeti persiani
ogni colore si adagia e si espande nei colori vicini
per essere più solo se lo guardi.³²¹

Se nella paronomasia il risponderci e sostituirsi di due significanti avviene *in praesentia*, in una sorta di duplicazione variata e sorprendente, i fenomeni di attrazione *in absentia* sono quelli che interessano maggiormente il nostro percorso.³²² Tra questi molto frequente è lo sfruttamento della paronimia, il cui effetto più immediato è la frustrazione dell’attesa. Un esempio molto semplice ma significativo in *Monotonia*:

cM16 Il groviglio dei sentieri / possiede la mia cecità³²³

Grazie alla costruzione in genitivo, la lettera e la semantica del testo entrano in apparente contraddizione generando una sorpresa analogica che condensa l’immagine. Nella meditazione sul rapporto Soggetto – paesaggio all’insegna dell’incapacità di accedere a vere forme di ‘rinnovamento’ esistenziale e a una visione ‘chiara’, la figura attrae *in absentia* la ‘mente’ dell’io: l’analogia infatti non agisce sui “sentieri”, in quanto questi sono in realtà una sostituzione metaforica del ‘tema’, e cioè i *pensieri*, che sono, appunto, aggrovigliati *come* le stesse strade percorse dal Soggetto, all’insegna di una identica stasi labirintica, che si volge in “cecità”. Non solo dunque osserviamo qui quell’«allegoria musicale del significante» di cui ha parlato Oreste Macrì, vale a dire la creazione di «nuclei semantici *in absentia*» che, attraverso l’evocazione di parole simili, comportano un approfondimento semantico,³²⁴ ma il trasferimento della funzione metaforica dai rapporti tra le parole allo spazio della *langue*:³²⁵ i ‘pensieri’, la cui nominazione è aggirata attraverso quella che in ultimo appare come una perifrasi metaforica, sono presenti e assenti nella figura, come anche i ‘sentieri’, attirati al di là del detto in quanto proiezione esterna dell’interiorità, o meglio, dello sguardo del Soggetto. Ossola inquadra questo tipo di fenomeno

³²¹ Cfr. *infra*.

³²² Rispetto alla suddivisione proposta da Tzvetan Todorov nella sua lettura di *Der Witz*, ci troveremmo nella categoria dell’«occorrenza unica del simile» (dove l’occorrenza «multipla» è invece rappresentata dalla paronomasia), che presenta a sua volta due varietà: la «condensazione», e cioè la contaminazione tra due significanti (es: «familiario»), e il *calembour*, cioè la sostituzione senza sovrapposizione: «Il significante 2 sostituisce il significante 1 all’interno di un contesto che pure evoca il significante 1. Nel caso più semplice, il contesto è una locuzione, un proverbio, una citazione ben nota, in cui una parola è sostituita dal suo paronimo» (TODOROV 1984, p. 339).

³²³ = T vv. 5-6; versi omessi in S23 e ripristinati in cU.

³²⁴ MACRÌ 1988, p. 378.

³²⁵ Nella sistematizzazione delle figure del Gruppo μ , il fenomeno fa parte delle *Poetiche non mediatrici*: si parla in questo caso di «*mediazione sostituita*. È là dove il livello di mediazione viene spostato dai significati ai significanti» (MUZZIOLI 2004, p. 118).

come metafora fonetica *in absentia*, portando come esempio l'*incipit* di *Agonia*, dove le «allodole assetate / sul miraggio» attraggono irresistibilmente nel testo il 'MeRIGGIO'.³²⁶ Certamente, le possibilità di sintesi che offre il costruito in genitivo contribuiscono fortemente alla densità di questi passaggi, come accade per esempio per il «tumolo / di fieno»³²⁷ già incontrato in *Trasfigurazione*, anch'esso classificabile come 'metafora fonetica', in quanto, come scrive Ossola

la metafora non è operata sui significati, ma sui significanti:[...]. La figura si forma dunque sull'opposizione dei tratti fonetici distintivi tra "Tumolo" e "Cumolo", sulla permutazione, *détour*, dei significanti, alla loro stessa origine, nel momento in cui, per opposizione, cominciano a distinguersi.³²⁸

Rispetto alla lettura 'differenziale' di Ossola, vorrei sottolineare la compresenza di entrambi i significanti nella figura: è difatti nella permutazione che conserva la 'traccia' del significante assente che si mostra lo stile distintivo e non separativo del pensiero analogico: osserviamo per esempio la fuga analogica in *Bisbigli di singhiozzii*, ricettacolo della maggior parte dei procedimenti figurali fin'ora esaminati:

D16 Mi tornano
transitando
per i canneti titubanti
lungo la strada
scorticata
sul dorso della solitudine
le parole
delle anime perse

e finiscono di smorzarsi
in quelle ondate
di masso
alleggerito dal buio
che accovacciato
all'orlo del cielo
viscido
come una maiolica
incide
una bocca affilata
di baratro³²⁹

La lirica può essere letta come lo svolgimento di un tema analogico, e cioè l'identificazione tra le parole e le onde: questo 'concetto' si trova al di qua del testo, ma è tutt'altro che un paragone geometrico, chiuso: non proposto esplicitamente, è agito dalle scelte lessicali che permettono lo scivolamento tra i vari elementi, costruendo l'immagine dell'onda / eco / parola, concetto analogico attorno al tema di ciò che torna, ma anche di possibili modi diversi di accedere a questo ritorno attraverso una trasfigurazione immaginifica rovesciata. L'analogia è percepita già nel primo verso, "mi tornano", ma ha il suo avvio esplicito all'inizio della seconda strofa, nel verbo "smorzarsi". A questo punto, la tensione figurale dovrebbe chiudersi sfociando nel secondo termine di paragone: le parole, che tornano e si smorzano, *sono come* le onde. Invece la similitudine è straniata, poiché le 'onde' sono trascinate in un'ulteriore metafora, perdendosi nella fuga analogica. Le onde del mare sono "ondate di masso", con un l'uso del genitivo quale pseudo complemento di materia e sostituto del connettivo, dove "masso" è a sua volta metafora *à un seul terme* per il "mare", significante assente/presente nella sostituzione fonica.³³⁰ Le onde

³²⁶ Cfr. OSSOLA 1975, pp. 105-106.

³²⁷ cPa₁₇ = T vv. 2-3.

³²⁸ OSSOLA 1975, p. 104.

³²⁹ = T, cfr. *Poesie Disperse*, V09, p. 412.

³³⁰ Volendo provare a schematizzare la possibile lettura della figura:

le parole tornano *come tornano* le onde = sono ondate (del MAre [è come un = di] → MAsso) = Ondate/ di MA (re/sso),

sono “onde” di un mare che sembra e diventa un ‘masso’: accostamento semantico, paronimia ed *enjambement* contribuiscono a concentrare nel breve giro di due versi un’immagine densissima, che prosegue poi con l’immediato ossimoro generato dall’aggettivo “alleggerito”.

Lo scopo di percorrere questi fenomeni non è né di smascherare un’arditezza intellettualistica, né di rinvenire fenomeni di intuizione improvvisa, sebbene quest’ultimi abbiamo certamente un rilievo in alcune varianti, che sembrano introdursi quasi come *lapsus*³³¹: in questi casi, l’‘evocazione’ del suono diventa strumento di creazione poetica.³³² Non rare sono infatti sostituzioni anagrammatiche, come nel *L’Africano a Parigi*:

AR19 Dopo tutto si tende al caso,
A19 Dopo tutto si tende al caos.³³³

La sovrapposizione qui proposta non è particolarmente significativa, ma in altri casi la variante ‘scopre’ soluzioni sorprendenti, come l’analogia aperta dalla permutazione fonica in *Silenzio in Liguria*, nel testimone P22 (*lapsus* o variante?):

cSo1 Addento la pesca / sbocciata / balzata dall’anche / leggiadre
cSo2 Addento la pesca sbocciata / che balza / dall’anche leggere
Ps22 Addento la pesca sbucciata / dalle anche / ilari
corr. Addento la pesca sbocciata / dalle anche / ilari³³⁴

Una variante sostanziale operata all’interno dei significanti in *Annientamento*, dove la sostituzione crea un’analogia che indaga su un modo d’essere del Soggetto.

cPa216 mi sono punto [nel tuffo d’] albaspine
riscr mi sono punto / nel tuffo d’alba
P16 mi sono colto / nel tuffo / di spinalba³³⁵

La ‘prolissità’ lamentata nella cartolina³³⁶ è risolta in un primo momento lavorando sulla figura in genitivo, eliminando la parte ‘descrittiva’ del nome: è dunque per semplice sottrazione di significante che si raggiunge l’immagine “del tuffo d’alba”. Se la variante permette di osservare il lavoro combinatorio sui significanti, è interessante la soluzione successiva; a detta dell’autore la figura manca di «precisione descrittiva»: P16 recupera dunque il gruppo fonico “alba” e scioglie la ridondanza intorno alla semantica del ‘pungersi’ introducendo il participio “colto”, una sostituzione però non certo sinonimica. È infatti questo un bell’esempio di ciò che Genette definisce come spostamento del

dove però la freccia analogica non ha la rigidità di una causa, poiché il testo mostra piuttosto una figuralità sfuggente, che si snoda senza chiudersi in un dato fisso.

³³¹ Diversi in realtà gli esempi di *lapsus calami* negli autografi ungarettiani, alcuni dei quali mettono in imbarazzo il filologo che non sa se relegarli a errori a intuizioni subito tralasciate. Una variante nel titolo del testo eponimo della prima raccolta ungarettiana, che in una lettera a Papini è citata come «il pozzo sepolto» (lettera del 22.7.1916, cfr. LP88, pp. 63-64) potrebbe per esempio aprire a interessanti speculazioni critiche, se fosse riconosciuta appunto come variazione. Quasi certo *lapsus* invece, data l’immediata correzione, in *Eterno*, dove in una carta, copia del testo come in A19, la *o*- di “colto” è rifatta su *t*. Maggi Romano segnala un possibile inizio di scrittura di “tolto” (cfr. A82, p. 181 e facsimile IV), probabile attrazione fonica per la dittologia con “donato”. Ma al di là di ciò che nel testo è scritto, come facile è stato l’inciampo per l’autore, così inevitabile è l’attrazione del senso nella lettura, per cui ciò che è “colto” è, logicamente e per evocazione fonica, anche “tolto”. Torneremo più avanti su questa possibilità.

³³² Un fattore la cui incidenza aumenta proporzionalmente al procedere della ricerca ungarettiana, come dimostrano le carte de *Il Dolore* e de *La Terra Promessa*, e come hanno rilevato gli studi di Pietri Bigongiari sugli ultimi testi dell’autore, in particolare *Monologhetto* e *L’impietrito e il velluto*, su cui si vedano rispettivamente PIETRO BIGONGIARI, *Sugli autografi del “Monologhetto”*, [1954], V09, pp. 1343-1371, e BIGONGIARI 1972.

³³³ Poi A42 Dopo tutto tendono al caos. = *T*.

³³⁴ Poi S23 ... péscia [... GP31 Dolce sbocciata dalle anche ilari, = *T* vv.8.

³³⁵ = *T* vv. 19-21.

³³⁶ Cfr. nota relativa in Appendice; per un commento più approfondito a questi aspetti mi permetto di rimandare a TARDANI 2016c.

significante in vista di un adattamento di esso al significato:³³⁷ le due forme del participio non appartengono alla stessa sfera semantica, né dal punto di vista del quadro descrittivo, né da quello della sensazione o della postura esistenziale. È il contesto, vorrei dire *l'ipotesto analogico*, l'insieme entro il quale il poeta sceglie le proprie risorse: il piano paradigmatico – il sistema delle equivalenze – è qui costituito dalla figura, dove “punto” ‘equivale’ a “colto” perché inscritto nella metafora vegetale di *Anniamento*: l'insieme del dicibile è cioè tutto interno al testo.

Molto spesso la variante intuitiva, «*felix lapsus in aenigmatè*»,³³⁸ si accompagna, o meglio genera nuove strutture retoriche: per esempio in *Trasfigurazione* il rovesciamento dei significanti per anagramma ha come conseguenza l'approdo a una sfumatura sinestesico – uditiva:

cPa₁₇ Mi sento / nel denso aroma / che scoppia e brulica
 cM<AD₁₈ un acre amore / scoppia e brulica/ dai solchi grassi³³⁹

Apparentemente minimo lo slittamento anche nel testo di *Due note*, dove le varianti lavorano attorno a una sorta di bisticcio etimologico:

cF1_{Ap} Più in là trovò un giardino cupo / con un lago nel mezzo
riser Poi trovò un lago cupo / che il cielo glauco fende.
 CO27 Poi incontrò un lago torvo /che il cielo glauco fende.
 CO27_F Un lac s'assombrit sous l'injure / du ciel glauque.
 ST33_V Un lago torvo il cielo glauco offende.³⁴⁰

La vicinanza etimologica (come tra *findo* e *offendo*) collabora con i suggerimenti fonici in variante, in vero già anticipati nell'autotraduzione, dove l'“*injure*” attrae fortemente il campo semantico dell'“*offesa*”.³⁴¹

La maggior parte degli esempi che abbiamo fin qui osservato è tratta da *L'Allegria* anche per il fatto che le figure, data la maggiore frammentazione dei testi, sono più facilmente isolabili e analizzabili. Per valutare l'incidenza e le potenzialità di questi fenomeni nel *Sentimento*, percorrerò brevemente il testo di *Sirene*, considerando l'interazione tra diverse strategie che ineriscono al livello dei significanti, come l'assonanza, la paronomasia e la *mise en abyme*.

NP23		SO28	
Spirto funesto che intorbidi amore	1	Arsura, perché muti le apparenze?	1
e, affine io risalga senza requie,	2		
le nobili parvenze, pria ch'io giunga,	3	Prima ch'io tocchi meta,	2
muti, ecco già, non anco deluso,	4	O leggiadra, ti geli.	3
m'avvinci ad altro sogno.	5		
		Ecco non ancora deluso,	4
		A un altro sogno, già m'avvinci.	5
		Crudele, tu nudi le idee.	6
		Mente funesta,	7
		So che turbi amore, e non t'amo.	8

cF1<bSN30	cF2
-----------	-----

³³⁷ Cfr. GÉRARD GENETTE, *Linguaggio poetico, poetica del linguaggio*, in GENETTE 1972, pp. 93-120, p. 114 e sgg.

³³⁸ BIGONGIARI 1972, p. 43.

³³⁹ Poi AD18 Un acre spasimo / scoppia e brulica / dai solchi grassi = T vv. 4-6, dove è evidente ancora una volta la natura fonica della variante, tesa a disegnare, soprattutto con i nessi consonantici, la dolorosa ‘esplosione’ vitale.

³⁴⁰ = T v. 2.

³⁴¹ Mentre VH39 trascrive il testo di CO27_F, LC54 traduce letteralmente, come è sua consuetudine: «un lac sombre offense le ciel glauque».

Mente funesta che intorbidi amore	1	Mente funesta che intorbidi amore,	1
e, affine io risalga senza requie,	2	e affine io risalga senza requie,	2
le nobili parvenze,	3	le nobili parvenze muti	3
pria ch'io tocchi meta	5	non ancora deluso	6
muti, ecco già, non ancora deluso,	6	ad altro sogno m'avvinci.	7
m'avvinci ad altro sogno	7		

CP32		SDT33V	
Tu, funesto spirito	1	Funesto spirito	1
Che accendi e turbi amore,	2	Che accendi e turbi amore,	2
affine io torni senza requie all'alto	3	Affine io torni senza requie all'alto	3
Vai mutando apparenze;	4	Con impazienza le apparenze muti,	4
Già prima della meta,	5	E già, prima ch'io giunga a qualche meta,	5
Non ancora deluso	6	Non ancora deluso	6
M'avvinci ad altro sogno	7	M'avvinci ad altro sogno ³⁴²	7

Il *calembour* riguarda solo due versi, ma il contesto, cioè la metamorfosi del fantasma, è indispensabile per comprendere il valore gnoseologico della combinazione dei significanti. Oltre alla soluzione di CP32, v. 2: “turbi”, che sostituisce – sempre al di là di una semplice sinonimia – il precedente “intorbidi”, ciò che ci interessa è la variazione attorno all’alternanza ‘meta/muti’. La “meta” è esplicitamente introdotta nel testo di SO28, matrice di *Danni con fantasia*, dove al semplice ‘mutare’ è sostituito un raggelamento dello “spirto”. La possibilità paronomastica è subito colta in cF1_{<BSN30>} dove i due versi sono ora costruiti come il ‘senso’ in essi iscritto, vale a dire con un’interruzione del percorso e una variazione, improvvisa, della forma. Le successive correzioni rimodulano questa intuizione centrale, vale a dire l’indissolubilità di mutamento e desiderio, o meglio, l’incompatibilità del desiderio con l’assenza di mutamento. Dalla scelta più fluida di CP32, ST33_v rilancia un’ulteriore assonanza fonica che insiste sulla medesima verità: la sostanziale identità dell’apparenza, cioè dell’immagine fanstasmagorica, e dell’impazienza, cioè del desiderio; i due versi, attraverso variazioni e spostamenti di *forma*, ripetono l’essenza dello “spirito funesto”, cioè il desiderio mobile, lo spostamento stesso del desiderio in una continua mutazione ‘significante’:

con imPAZiENZA le APPArENZE **muti**, // e GIà, prima c’io GIunga a qualche **meta**,³⁴³

Per quanto riguarda il testo di SO28, variazione del testo *Sirene* nell’Inno *Danni con fantasia*, l’ossimoro cui conduceva anche la paronomasia si presenta, nella variante iperbolica di GP32, reduplicato, creando in questo caso non un’analogia *in absentia*, ma un ossimoro per paronimia a distanza, inserito in una delle catene enumerative più incalzanti del *Sentimento*:

SO28		GP32	
Arsura, perché muti le apparenze?	1	Perché le apparenze non durano?	1

³⁴² = T.

³⁴³ La presenza di paronomasie così nette è tutt’altro che frequente, come anche il poliptoto, figura del tutto assente, se non nell’iniziale stesura dei *Canto VI* de *La Morte Meditata*, in un contesto in realtà non lontano dal quadro di *Sirene*, dove però subito viene preferita una diversa orchestrazione dei significanti, all’insegna di una misura e attenta calibrazione tra *variatio* e *repetitio*:

cF_{<IL31} Le tue movenze / Muovono l’arsura.
riser Le tue movenze / Fomentano la febbre. = T vv. 3-4.

Prima ch'io tocchi meta,	2	Se ti tocco, leggiadra, geli orrenda,	2
O leggiadra, ti geli.	3		
[...]		[...]	
O numerosa solitudine,	24	Silenzi trepidi, infiniti slanci,	15
Silenzio tremulo,	25	Corsa, gelose arsurre, titubanze,	16
Febbre clamante,	26	E strazi, risa, inquiete labbra, fremito	17
		E delirio clamante	18
		E abbandono schiumante	19
		E gloria intollerante	20
		E numerosa solitudine, ³⁴⁴	21

Le possibilità aperte dai significanti nei movimenti analogici, dunque, non riguardano solo il fonosimbolismo, ma lavorano all'interno di più complesse strategie mimologiche nelle quali la somiglianza e la differenza del suono – differenza costitutiva dell'essenza del linguaggio, come sottolinea Ossola sulla scorta delle ricerche di Saussure – sono al contempo il contenuto e la forma della figura. L'esplorazione di questo ulteriore *topos* analogico, nel senso di spazio aperto al movimento delle somiglianze, è certamente eredità della ricerca simbolista e postsimbolista: il punto di riferimento resta, ripetiamo, sempre Mallarmé, non solo come bacino di stilemi e limite di sperimentazioni, ma anche come tappa drammaticamente nodale della proposta poetica e ontologica del Simbolismo. È necessario però interrogarsi sul significato di questa ricerca, andando oltre alle direzioni indicate dalle 'poetiche': se difatti è la 'poetica dell'assoluto' il quadro entro cui ricondurre le valutazioni riguardo l'esperienza simbolista, questo non impedisce di trarne ulteriori spunti, allargando lo sguardo ad altri strumenti d'analisi.

molte invenzioni verbali e di immagini nascono in Mallarmé dalle suggestioni, simmetrie, vicinanze di suono: e spesso si manifestano in affascinanti, a volte eccelsi, giochi di parole che hanno quel potere fatale di rivelazione, che già Platone attribuiva ai giochi di parole, dei quali a i nostri giorni Freud ha analizzato la carica significativa di messaggeri dell'inconscio³⁴⁵

Due elementi sono particolarmente interessanti nella citazione: il primo è il legame, fortemente suggestivo e proposto da Debenedetti con discreto anticipo rispetto al dibattito italiano ma in sintonia con le ricerche in particolare in ambito francese, tra il dialogo platonico del *Cratilo* e le riflessioni in ambito psicoanalitico di Freud, portate avanti successivamente soprattutto da Lacan.³⁴⁶ Sul «potere fatale di rivelazione» dato al significante, però, lungo la linea che da Platone conduce alla poesia moderna, la psicoanalisi introduce una frattura interpretativa oltre che metodologica: se infatti il sogno cratileo è una costante nella storia letteraria e non solo, declinandosi dall'archetipo babelico lungo molteplici variazioni e una pluralità di esperienze quali il pensiero ebraico e cabalistico, la tradizione neoplatonica rinascimentale, l'epistemologia moderna, fino a raggiungere gli esperimenti romantico-simbolista³⁴⁷, la 'scoperta del linguaggio dell'inconscio' e dunque il costituirsi di strumenti ermeneutici per l'interpretazione, ha spostato la 'funzione' di queste indagini dalla ricerca della 'perduta armonia' tra

³⁴⁴ = T.

³⁴⁵ DEBENEDETTI 1988, p. 24.

³⁴⁶ Com'è noto, il testo freudiano che ha avuto la più ampia eco negli studi letterari è *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, [1905], in FREUD GW, vol. 5, *Il motto di spirito e altri scritti (1905-1908)*, 1972; per un'analisi e una critica delle categorie e delle distinzioni freudiane in prospettiva retorica cfr. TODOROV 1984, p. 313 e sgg; la prospettiva lacaniana sull'istanza del significante si apre invece verso altre direzioni, per cui cfr. in particolare *L'istanza della lettera nell'inconscio o la ragione dopo Freud*, [1957], in LACAN 1974, pp. 488-523; per una sintesi del dibattito e per una diversa interpretazione del *Cratilo*, cfr. GENETTE 1976a, in particolare il primo capitolo, *L'éponymie du nom*, pp. 11-37. Si veda anche la definizione dell'illusione cratilea data da Paul De Man nella sua lettura di Rilke: nel fonocentrismo del poeta le «possibilità di rappresentazione ed espressione sono eliminate in un'ascesi che non tollera nessun altro referente oltre gli attributi formali del veicolo. Dal momento che la sonorità è la sola proprietà del linguaggio veramente immanente a esso e senza nessun rapporto con alcunché situato al suo esterno, essa resterà dunque la sola risorsa possibile.» (DE MAN 1997, pp. 39-40).

³⁴⁷ Si vedano per esempio gli itinerari cronologici seguito da Genette in *Mimologiques* e da Foucault ne *Les mots et les choses*.

mondo e parole dell'Eden adamitico alla parola 'piena' del desiderio del Soggetto. Tralasciando quelle letture che identificano semplicisticamente il linguaggio con il sintomo, le prospettive più interessanti aperte nel campo letterario sono quelle volte a individuare, nello spazio della poesia, un luogo non tanto di libertà per i desideri inconsci, quanto di coesistenza, di «compromesso» per utilizzare la categoria di Francesco Orlando, tra differenti forze, siano queste individuate nella dialettica tra interdizione e desiderio, come nelle letture di Stefano Agosti³⁴⁸, o in diversi «stili di pensiero», come negli studi di Bottioli.

La scelta di concentrare l'analisi in particolare sulle figure analogiche allontana in realtà la possibilità di inserirsi nella genealogia critica che ricerca, nelle combinazioni dei significanti, la presenza di un nome che sia l'oggetto – più o meno inconscio – del desiderio dell'autore. Di fatto ciò che emerge nella breve campionatura è la possibilità di osservare, nei testi ungarettiani, il diverso modularsi del desiderio mimologico, che tralasciando gli esperimenti puramente mimetici o onomatopeici, e pur presentando diversi casi di iconismo fonico come è evidente per esempio nella topica dell'alba, si inserisce a mio giudizio con più evidenza nella ricerca di scavo storico-semanticò della parola, anche sfruttando l'effetto straniante e sorprendente delle catene fonico-musicali.³⁴⁹ La ricerca sui significati, come il lavoro sulle altre forme minime quali i verbi e gli aggettivi, le proposizioni e le apposizioni, s'inserisce all'interno della tensione o desiderio verso un'unità, con un moto di «*reductio ad unum*»,³⁵⁰ che è la marca della metafora, cercando di rimandare a quel denominatore comune un reale disgregato, frammentato, e accedendo dunque alle forme della somiglianza.³⁵¹ Ma non bisogna accentuare in modo acritico questa interpretazione: difatti, oltre ad assumere differenti 'incarnazioni' e dunque significati, questa tendenza all'unico è in realtà controbilanciata da un movimento che sembra a questo avverso, cioè quella forza centrifuga costituita dall'interruzione della linearità dell'enunciato che trova origine proprio nelle figure di stile, a partire dalla scansione data dall'*enjambement* fino alle riemersioni semantiche di più livelli interpretativi nelle allegorie estese.

La 'sovversività' del linguaggio poetico è uno dei dibattiti di maggior durata nella critica letteraria, soprattutto per quanto concerne la definizione di cosa sia o meno 'sovversivo': se, sulla scorta delle ricerche di Roman Jakobson, s'individua la legge costitutiva del linguaggio nella monodirezionalità del messaggio e nelle opposizioni sistemiche tra elementi, già nelle forme minime della figuralità ungarettiana è invece emersa la componente di 'circolarità' del 'senso', e, parallelamente, la frequenza di luoghi ambigui dove il gioco del duplice, fondato su l'inclusività di presenza e assenza, è particolarmente denso. Nel prossimo paragrafo, considererò alcune di queste strategie di scivolamento del senso all'interno delle figure ungarettiane, mettendo alla prova la proposta teorica che vede nel pensiero analogico un diverso *stile* di produzione semanticò, all'insegna di una pluralità non semplicemente *confusiva*, indecidibile, ma direzionata da una ricerca di senso e, contemporaneamente, da una volontà di indagine euristica, rivelatrice e ridescrittiva sull'uomo e sul mondo. Un binomio, questo tra analogia e ricerca semanticò, che riconduce ancora una volta Ungaretti al magistero retorico mallarmeano, ma anche barocco: la 'rivelazione' di nuove associazioni infatti è parte costitutiva sia della 'magia' orfica, sia della poetica della *miraviglia*, all'insegna dello 'straniamento', procedimento cui, com'è noto, il formalismo ha ricondotto per intero il linguaggio della letteratura, che trova nei significanti il primo strumento per intervenire a 'smontare' la logica *separativa*. Dalla polisemia alla rimotivazione semanticò, la poesia di Ungaretti scopre nei ritorni e nelle deviazioni del senso il luogo entro cui posizionare la sua ricerca nel linguaggio, in una dialettica tra nuovo e noto che può iscriversi, come già

³⁴⁸ Si veda per esempio la lettura di Agosti del Canzoniere (AGOSTI 1993), sulla scorta non solo del 'sistema' laciano, ma delle ricerche saussuriane sull'anagramma; su quest'ultime, si veda il volume di Jean Starobinski, *Les mots sous les mots: Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971 (trad. it. *Le parole sotto le parole. Gli anagrammi di Ferdinand de Saussure*, Genova, Il melangolo, 1982); simili approcci nello studio di Jacqueline Risset (*L'anagramme du désir: essai sur la Délie de Maurice Sceve*, Roma, Bulzoni, 1971) e, maggiormente debitore al clima 'strutturalista', in quello di Giampaolo Sasso, *Le strutture anagrammatiche della poesia*, Milano, Feltrinelli, 1982.

³⁴⁹ Sul *topos* dell'iconicità, cfr. VALESIO 1986, p. 205 e sgg.; secondo Valesio, l'iconicità «mette in questione il rapporto che si presume esitare tra "cose" e parole» (*ivi*, p.212).

³⁵⁰ OSSOLA 1975, p. 272.

³⁵¹ Cfr. AGOSTI 1972, in particolare il capitolo *I messaggi formali* (pp. 10-46).

nel libro di Ossola, ancora sotto l'imperativo mallarmeano da *Le tombeau d'Edgar Poe*: «donner un sens plus pur aux mots de la tribu».

2. 2. Percorsi del senso

In questa parte del percorso indagheremo le strategie attraverso cui la figuralità partecipa di quella caratteristica del testo poetico che definiamo come 'deviazioni' del senso: più che insistere sullo scarto rispetto al 'grado zero', la figura è qui osservata piuttosto come luogo in cui si sovverte linearità dell'enunciato, linearità che, come ha scritto De Saussure, si fonda innanzitutto «sull'inammissibilità di una compresenza di due significanti nello stesso punto della catena verbale».¹ È dunque evidente il grado stretto di parentela tra la metafora come *tensione*, **così come l'abbiamo elaborata nel capitolo** introduttivo, e i possibili *modi* di deviazione o contestazione dello svolgersi lineare del discorso, quella mancanza di *progressione* che conduce fino al vero e proprio ritorno – *reversio*² – del senso su sé stesso. Differenti possono essere le strategie per attuare questa oscillazione o apertura *verso*,³ che si delineano in ultima analisi come vie per rendere *dicibile* qualcosa che è – nella linearità della comunicazione – *non formalizzabile*, a partire proprio dalla compresenza e indecidibilità del senso che destituisce il principio di non-contraddizione e, più semplicemente, la *logica* (deduttiva o induttiva). Si tratta dunque di quei luoghi in cui il linguaggio produce «effetti di indecidibilità, di polivalenza e di contaminazione semantica», oppure «effetti di fuga, di perdita del senso».⁴ Tra i fenomeni dai quali è possibile ricavare tali effetti, sono state scelte quattro principali aree: l'ambiguità; l'attrazione metonimica; il concetto analogico; la rimotivazione della figura.⁵ Queste direzioni *altre* del senso si definiscono come momenti anti-predicativi e pre-categoriali, cioè come luoghi di trasgressione della *tetica*, perché, rompendo la barriera del vero e del falso,⁶ fanno emergere l'esigenza di un concetto di verità *altro*.⁷

Prima di affrontare più nel dettaglio la prima di queste strategie, mi sembra necessario richiamare un'osservazione di Bottiroli che, invitandoci a una prudenza interpretativa, permette anche di mantenere al centro del nostro discorso il problema stilistico e poetico da cui abbiamo preso le mosse, ovvero le strategie d'interazione e costruzione di Soggetto e oggetto:

Non si deve comunque enfatizzare il valore 'trasgressivo' della metafora: si rischia di farla apparire

¹ AGOSTI 1983, p. 200, e cfr. DE SAUSSURE 1970. Genette ricorda le ricerche di Bally (*Le langage et la vie*, 1936): «Bally dirà che l'espressività turba la linearità del linguaggio facendo percepire contemporaneamente la presenza di un significante e l'assenza di un altro significante». (GENETTE 1981, p. 192). Come scrive la Mortara Garavelli, sembra dunque intrinseco al concetto di tropo l'idea di una «rottura delle attese alle quali il contesto ci indirizza.» (MORTARA GARAVELLI 2010, p. 6).

² Cfr. OSSOLA 1975, p. 268.

³ Si vedano per esempio le ricerche di Stefano Agosti in particolare sull'anagramma nella poetica barocca (AGOSTI 1983) come anche gli studi sulla «destituzione metrica della sintassi» condotti da Genot, definita da Ossola come uno degli «istituti (almeno della poesia moderna) alla base della ricchezza semantica e della polisemia del testo (OSSOLA 1975, p. 269; e cfr. GENOT 1972).

⁴ STEFANO AGOSTI, *Discorso, parola analitica, linguaggio poetico*, in AGOSTI 1982, pp. 157-183, p. 169.

⁵ Non affronteremo dunque analiticamente l'aspetto metrico-ritmico, per cui rimandiamo ancora al lavoro di Genot e allo studio di Carlo Ossola; per quanto concerne invece la disseminazione dei significanti, questo aspetto emergerà costantemente in questo paragrafo, al punto che ci è sembrato più coerente affrontare la discussione di questo aspetto nel precedente paragrafo, dedicato agli 'strumenti minimi'. È innegabile tuttavia che nel panorama critico siano proprio i significanti ad aver ricevuto la maggiore attenzione come costante strumento di 'deviazione' del senso. Oltre allo studio di Ossola, si può ricordare il contributo di Adriana Mitescu nel convegno urbinato, dove tra l'altro si legge: «L'immagine di Ungaretti costringe il lettore ad abbandonare la linearità della lettura superata da un nuovo ordine o più esatto dalla disseminazione del significante. [...] Il nucleo del senso che mette in movimento il messaggio non ha un posto fisso e il lettore deve recuperarlo fra gli artifici scivolanti della punteggiatura con l'aiuto della memoria in stato di inquietudine per trovare il collegamento fra i distacchi lessicali. Questo permanente viaggio di ritorno della memoria per ricomporre l'ordine del testo sviluppa un *plus-valore* retorico» (MITESCU 1981, p. 1183).

⁶ Cfr. KRISTEVA 1974, p. 58.

⁷ Cfr. RICOEUR 1981, p. 404.

soltanto come l'insorgenza di un caos che il pensiero rigido non può sopprimere o abolire, e che tollera confinandolo nei piaceri sregolati dell'immaginazione e destituendolo di qualunque pretesa di conoscenza. Invece la metafora è un modo di pensare, e le trasgressioni categoriali attuate dalle metafore corrispondono a un *pensiero dei legami*.⁸

Pur distinguendoli, Foucault accomuna il poeta alla figura del pazzo per una sorta di 'reazione' di fronte alla frattura epistemologica che ha comportato, per il filosofo francese, il passaggio da un mondo di similitudini a un mondo di «identità e differenze».⁹ Ma rispetto alla strategia *confusiva* di quest'ultimo, crediamo sia necessario mantenere ferma la distanza strategica del discorso poetico. Il ritorno del senso, dunque, non è né innocente – ovvero adeguato alla *doxa*, ma neppure semplicemente *destruens*, sovversivo. L'«uscita per la tangente»¹⁰ che così spesso ci aiuta a formalizzare i percorsi semantici della poesia moderna – ma non solo, se pensiamo alle «violazioni dei confini della realtà»¹¹ individuate da Benjamin nella scrittura allegorica - parte dunque sempre da una circonferenza più o meno precisa, ed è nel rapporto con essa che compie il suo scarto euristico.

2. 2. 1 L'ambiguità

Il movimento non lineare del senso trova uno dei luoghi più fecondi di attuazione nella strategia dell'ambiguità. Se secondo una lunga e direi egemone tradizione critico letteraria, «l'operare dell'ambiguità è alla radice stessa della poesia»,¹² il termine è di per sé di difficile definizione e il suo utilizzo in sede critica deve essere accompagnato oltre che da una certa prudenza, dal necessario adeguamento dei confini di significato in relazione al *corpus* di fenomeni oggetto della ricerca.

Più che sulle diverse forme di polisemia, polisemia che si situa all'interno di quella «geologia esistenziale» che secondo Barthes caratterizza la parola della poesia moderna rendendola così sempre «enciclopedica»¹³, ciò che mi interessa rilevare in questo contesto è l'ambiguità strutturale - come è stata definita da Genot - di alcuni luoghi della poesia ungarettiana: si tratta, dunque, più che di «difficoltà» nell'accezione fortiniana del termine, di un'anfibologia strategica, cioè di una duplicità semantica che è inerente al movimento di senso del testo, e che dunque, più che opacità e resa all'«indecidibile», può essere vista come stratagemma retorico per dire un indicibile.

Pur non essendo l'unico spazio di azione di questa tensione del senso, le figure e in particolare la metafora sono luoghi in cui è sempre ravvisabile un grado più o meno spiccato di scivolamento semantico; ma questa stessa imprevedibilità del senso univoco, se contestualizzato in un'interpretazione retorica si dimostra lontana dalla 'vaghezza', intesa come massima riverberazione semantica o poeticità 'leopardiana' del vocabolo che deve, aprendo i suoi contorni, significare senza individuare e nominare¹⁴.

⁸ BOTTIROLI 2011b, p. 192.

⁹ FOUCAULT 1970, p.65.

¹⁰ MUZZIOLI 2004, p. 62.

¹¹ BUCI GLUCKSMANN 1992, p. 109.

¹² EMPSON 1965, p. 40. L'ambiguità è inoltre anche al centro degli studi di Jakobson, e assume una rilevanza determinante per quanto concerne la questione dell'autoreferenzialità cui il linguistica avrebbe 'relegato' la poesia: «Il predominio della funzione poetica rispetto a quella referenziale non annulla il riferimento, ma lo rende ambiguo» (JAKOBSON 1974, p. 209).

¹³ BARTHES 1982, p. 35.

¹⁴ Si tratta insomma di quella «ambiguità ambigua» che però, secondo Heidegger, «non si vanifica in una pluralità indeterminata.» (MARTIN HEIDEGGER, *Il linguaggio nella poesia. Il luogo del poema di Georg Trakl*, in HEIDEGGER 1990, pp. 45-81, p. 74). In questa prospettiva, è significativo richiamare la lettura delle 'ambiguità' leopardiane condotta dallo stesso Ungaretti: sebbene non sia ovviamente estranea alla lettura critica del poeta la centralità della poetica del 'vago', Ungaretti si dimostra particolarmente colpito dall'anfibologico titolo della canzone *Alla Primavera, o delle favole antiche*. Riconducendo l'ispirazione del testo al 'demone meridiano' del salmo 90,6 («A sagitta volante in die, a negotio perambulante in tenebris, / ab incurso, et daemonio meridiano»), Ungaretti sottolinea il duplice significato dell'aggettivo, dedotto dallo scavo etimologico, come *antiquus* e *anticus*, commentando, o meglio 'traducendo': «il sud e l'ora del sud: "o delle favole remote" e "o della favole meridiane"» (UNGARETTI, *Secondo discorso su Leopardi*, in SI74, pp. 451-496, p. 487; il Salmo, assieme al volgarizzamento veneziano, è conservato in duplice copia al Fondo Ungaretti nel fascicoletto per il progetto *Il demone meridiano*, alle cc. 51-54. Per le considerazioni sulle edizioni della Bibbia consultate dal poeta e la cronologia degli appunti,

L'ambiguità strategica, insomma, non è quasi mai autotelica, ma appare come una corda potenzialmente sempre pronta a vibrare a sostegno – ma spesso anche in opposizione – di altre figure o strategie retoriche.¹⁵ Così circoscritta, l'ambiguità sarà un *fil rouge* nel nostro percorso: per questo, considererò brevemente alcuni casi in una prospettiva generale, rimandando ai successivi paragrafi il commento puntuale.

Innanzitutto, la duplicità semantica trova un luogo molto produttivo nei titoli,¹⁶ quali per esempio *Lindoro di deserto*, dove non solo il senso si contrae nell'ambigua figura in genitivo, ma lo stesso sostantivo indica sia un possibile alter ego 'operistico' nel poeta, sia l'effetto dell'alba¹⁷ – duplicità che sarà infatti rinforzata dalla scissione dei significanti nella variante di A36,¹⁸ e che apre al doppio binario, letterale e metaforico, che guida il movimento lirico. Frequente è infatti il mantenimento, come vedremo nel capitolo dedicato al 'risveglio' delle metafore, del doppio registro interpretativo¹⁹, che si fa esso stesso – in quanto 'doppiezza' – tema del testo, come per esempio nello stesso titolo *Veglia*,²⁰ o nel verbo che apre *In dormiveglia*, «Assisto la notte violentata»,²¹ anticipazione delle ambiguità del vedere/partecipare e cioè di due «modi» di esperienza il cui «scontrarsi» in un'unica parola rispecchia «la tensione della situazione nel suo complesso»,²² ma riscontrabile anche in 'giochi concettosi' come nella reduplicazione verbale de *L'Affricano a Parigi*, funzionale alla 'meraviglia' della figura:

AR19 Qui il tempo si scandisce, e i corpi si fanno secchi e smaniosi, come una corda
musicale tesa.
Dopo tutto si tende al caso,²³

Alcune omonimie strategiche diventano dei veri *topoi*, come per esempio l'«uniforme» in *Italia e*

cfr. il *Commento* in TP09, pp. 1535-1538.

¹⁵ Questo non significa che non sia possibile un'analisi autonoma degli effetti di '*sursémantisation*' dovuti all'ambiguità, orientata cioè a definire le potenzialità del nome e del significante, come traspare dalla postura critica degli studi di Genot e, in parte, nella monografia di Ossola. Il passo successivo alla campionatura e allo svelamento dei 'procedimenti' non deve inoltre essere considerato come una 'giustificazione' dell'ambiguità, giustificazione che se è prospettata dallo stesso Empson ("tentare di non essere ambiguo" [...] è una necessaria salvaguardia contro l'essere ambiguo senza giusto motivo» EMPSON 1965, p. 355), è però definita una postura poetica – ed ermeneutica – «imprecisa e traditrice» (*ivi*, p. 155). Scrive Ungaretti: «Il vero poeta anela a chiarezza: è smanioso di svelare ogni segreto [...]. Egli ha coscienza che la parola è difficile, ma se ne dispera, la rende fatalmente più oscura, più intrappolata nei significati che, cercando di nudarla e di coprirla di luce, le moltiplica» (UNGARETTI, *Discorso su Blake*, [1946/1965], in SI74, pp. 596-599, p. 596).

¹⁶ Si può qui richiamare un passo del commento del poeta a *L'infinito*: «Ecco, sino dal titolo, abbiamo un vocabolo che presenta due sensi: il suo senso comune, e il senso opposto; il senso d'un'illusione, e il senso d'una realtà» (UNGARETTI, *Secondo discorso su Leopardi*, cit., p. 472).

¹⁷ cfr. *infra*, 5. 2..

¹⁸ VO16 Mi copro d'un tepido manto / di lindoro P16 [...] di un [...] A36 [...] di lind'oro. = T vv.14-15.

¹⁹ Lo stesso Ungaretti individua tra le «trovate» della «grammatica stessa» nella poesia contemporanea l'«uso ambiguo delle parole, nel loro senso concreto e astratto» individuato (UNGARETTI, *Intervista con G. B. Angioletti*, cit., p. 191).

²⁰ Per cui si può ricordare il commento a *Mèlancolie*, LG19: «un lointaine vertige paludéen nous veillons» (poi in DJ47 ridotti gli spazi tipografici come di consueto), traduzione dei versi di *Girovago*, cR<Rac18: «una distante / vertigine / paludosa / si veglia» (poi RAC18 Una [...] S23 *om.*). Scrive il poeta a André Sempoux: «verbe actif, a le même sens que *veiller* un mort, et le paysage de malaria le réclamait» (lettera inviata tra la fine del 1963 e l'inizio del 1964, cit. in V09, p. 1165). Paolo Briganti vede qui un esempio particolarmente efficace dei casi in cui il titolo ricopre una funzione di «anticipazione sintetica della 'situazione'», sottolineando in particolare l'accezione di 'veglia funebre', accezione «percepibile immediatamente», e che, prosegue Briganti, «incrostata per così dire di una *pietas* resa asettica dalle convenzioni della civile società, viene riattivata dall'antitetica crudezza delle immagini» (BRIGANTI 1981, p. 833).

²¹ P16 = T v. 1.

²² EMPSON 1965, p. 177.

²³ Poi A19 [...] caos A31 Qui va l'eterno mutevole; durano preziosi momenti; i corpi qui si fanno secchi e feriti, rodenti, come una corda musicale acuta. / [...] A36 Qui va un eterno mutare. / Qui non durano che preziosi momenti, di rado. / I corpi qui si fanno secchi e feriscono come una corda musicale tesissima. / Dopo tutto si tende al caos. cDR

Anche i corpi alla costante misura d'un tempo avaro, si sono fatti temerari e, troppo tesa corda musicale, acuti, deliranti. ... / ... / Dopo tutto si tende al caos. A42 Anche il corpo alla costante misura d'un tempo avaro, s'è fatto temerario e, troppo tesa corda musicale, dilaniante ... / ... / Dopo tutto tendono al caos = T.

Distacco,²⁴ ma soprattutto il “deserto”, in bilico tra sostantivo marcato biograficamente e aggettivo, fino al predicativo di *O notte*, cF1 «e già sono deserto».²⁵

Se di vaghezza evocativa si può parlare, per esempio, per le scelte lessicali di sfumata delicatezza come nelle prime stesure di *Aura*, cF2_{Ap}: «miro / spire di voli»,²⁶ l’oscurità generata da contorsioni sintattiche, iperbati e anastrofi è caratteristica del *Sentimento*:²⁷ fortemente ambigua nella tonalità retorica è per esempio la domanda ne *Il Capitano*, GP32: «E non, ad un rincorrere / Echi d’innanzi nascita, / Mi sorpresi con cuore, uomo?»,²⁸ o anche il luogo già citato di *Giunone* ST33_v, «La tua coscia distacca di sull’altra...».²⁹ Più ‘tradizionale’ il bisticcio in *Di luglio*, rinforzato da un inciampo sintattico:

CA33 Si fa d’un triste colore di rosa
Il bel fogliame.³⁰

L’ambiguità tra colore e fiore, sposta il verso dal tono puramente descrittivo, cosicché nella forma in genitivo la “rosa” è analogia per il colore delle foglie.³¹

Spesso è la sintassi a modulare la doppia riferibilità dei sostantivi e soprattutto dei participi in funzione aggettivale. La struttura appositiva risulta la più semplice nella costruzione di legami discrezionali, cioè non linearmente subordinati, come per esempio nella frammentazione di *Noia*, dove il predicato, eliminata la duplicazione di LA15, si trova in equilibrio tra due diversi movimenti:

LA15	A19
Anche questa notte passerà	Anche questa notte passerà
Passerà	
Questa vita in giro	Questa vita in giro ³²

Nella celebre *Fratelli* i participi presenti – resi indimenticabili dalla famosa lettura del poeta³³ – sono fonte di possibili connessioni alternative (per esempio, “spasimante”, può essere riferibile all’“aria” e all’“implorazione” in P16, all’“aria”, alla “parola” e alla “rivolta” in A31), mentre nella stessa “rivolta” è possibile vedere una duplicità semantica che sintetizza quella ‘reazione’ alla disumanizzazione apportata dallo scontro bellico che, in una prospettiva umanistica, è costituita proprio dalla ‘parola’ come *appello* e dunque “rivolta” *a*, e che si fa appunto “rivolta” “involontaria” dell’uomo.³⁴

Riferibile al Soggetto ma anche all’arpeggio – e dunque marca dell’assimilazione dell’uno

²⁴ *Italia*: P16 E in questa uniforme / di tuo soldato = T vv. 11-12; *Distacco*: cM₁₆ Eccovi un uomo / uniforme, poi A36 ...] Uniforme = T vv. 1-2.

²⁵ Poi SN30 e già sono deserte SO30 e già sono deserto ST33_v E già sono deserto. = T v. 12.

²⁶ Poi SDT33_v Rivedo / voli nascere... = T v. 8.

²⁷ Citando Bally, per il linguaggio del *Sentimento* Spezzani ha parlato di appartenenza «al dominio dell’“arbitrario” [...] nel senso che esso è prevalentemente caratterizzato dalla “molteplicità, teoricamente (il)limitata, delle associazioni oppositive che il segno contrae con gli altri segni della lingua”» (SPEZZANI 1966, p. 103 n.).

²⁸ Ma prima cF1_{Ap} <Un po’ più tardi mi sembrarono> Mi parvero più tardi / un’eco accorsa d’oltre nascita cF2_{Ap} Fui poi inseguito da un’eco / accorsa d’oltre nascita; poi ST36 E non ad [...] = T vv. 10-13. Nella topologia disegnata da Empson i versi si troverebbero nel sesto ‘tipo’, tra quelle particolari «contraddizioni» costituite dalle domande la cui risposta può essere «sia sì che no» (EMPSON 1965, p. 283).

²⁹ = T v. 2.

³⁰ = T vv. 2-3.

³¹ Su questa stessa ambiguità s’interroga Ungaretti nella traduzione dell’*Après-midi*, per il verso «da faute idéale de roses»: «forse si tratta del colore: i rosa e non le rose; [...] le rose, i rosa: le ninfe» (lettera del 1 novembre 1945, LPR92, p. 17; si veda in proposito ZINGONE 1996a, in particolare p. 64 e sgg.).

³² Poi cU Anche questa notte passerà // Questa vita in giro A31 ...] Questa solitudine in giro = T vv. 1-2.

³³ Scrive Andrea Zanzotto: «È forse l’“esecuzione” che lo stesso Ungaretti fa della propria musica poetica, quella più autorizzata? Certo nel modo della lettura di Ungaretti, moltedì quelle cose che sono sempre sembrate caratteristiche tanto della sua personalità quanto della sua poesia vengono fuori» (ZANZOTTO 1981, p. 733).

³⁴ P16 Fratello / tremante parola / nella notte / come una fogliolina / appena nata / saluto / accorato / nell’aria spasimante / implorazione / sussurrata S23 ...] come una foglia / appena nata // Saluto [...] A31 Parola tremante / nella notte // Foglia appena nata // Nell’aria spasimante / involontaria rivolta = T vv. 3-9.

all'altro, se non di una completa identificazione – il participio “perso” in *Monotonia*: «e m'affievolivo poi / adagiato sulla mia terra / africana / calmata / a un arpeggio/ perso per l'aria».³⁵

Sulla sintassi come luogo della polisemia, e in particolare sulle ambiguità delle strutture comparative, si è lungamente soffermato Gérard Genot, il quale parla di strategie di «sursémantisation» che, frammentando il discorso logico, permettono molteplici letture interpretative. Il discorso è particolarmente interessante in quanto il critico francese vi individua una delle direttrici variantistiche ungarettiane: a partire dalla ‘riscoperta metrica’ della seconda stagione, Ungaretti approfondirebbe le potenzialità della polisemia, e dunque lavorerebbe parallelamente sui testi allegreschi per dotarli «d'un surplus de sens en soulignant les virtualités polysémique qu'ils contenaient», un «surplus» però «rigoureusement interne»³⁶. In questa prospettiva è anche letto il lavoro di frammentazione dei testi: «la structure syntaxique des versions définitives admet [...] plusieurs polarisations concurrentes qui conduisent à l'ambivalence (fonctionnelle), et à la polysémie (sémantique)»,³⁷ che comporta un generarsi autonomo, quasi ‘indipendente’ dalla volontà, di nuovi e più ricchi messaggi. Questa lettura è supportata da un passo di *Girovago*, dove le varianti conducono a una «bi-polarité du segment discursif», grazie alla quale «un discours univoque devient plurivoque par bipolarité»³⁸

cR<Rac18	cU	A36
tornato nascendo da epoche troppo vissute	Tornato <nascendo> nascendo da epoche troppo <vi> vissute	Nascendo tornato da epoche troppo vissute ³⁹

Prescindendo per il momento dall'interpretazione «rigoureusement interne» ai significanti di queste strategie, è possibile sovrapporre a questo movimento di scomposizione allegresco un (apparente?) contrario movimento visibile in altri testi. Per esempio in *Levante* l'iniziale doppia referenza del verso “gonfio d'onda amorosa”, inserita nella rielaborazione della lirica iniziata negli anni '30, viene ristabilita nella sua posizione sintatticamente logica – ma ugualmente semanticamente ancipite - proprio nelle ultime correzioni per A31, per poi venire addirittura eliminato:

cF<IL31	A31	A36
e il mare è dolce trema un po' come gli inquieti piccioni è cenerino come il loro petto gonfio d'onda amorosa	il mare è cenerino e trema dolce gonfio d'onda amorosa è inquieto come un piccione	e il mare è cenerino trema dolce inquieto come un piccione ⁴⁰

Ma anche in testi del *Sentimento* all'ambiguità data dalla giustapposizione sintattica si sostituisce spesso una più chiara costruzione, spostando così la ricerca piuttosto sul lessico. Per esempio, nel *Canto sesto* il rapporto tra la “carne” e lo “specchio vacillante” è ambiguo, e le varianti mostrano il tentativo di chiarificare il passaggio prima con l'inserzione del participio “emersa”,⁴¹ che rende la “carne” indubbio il soggetto del verbo, e poi con l'assorbimento dell'immagine dello “specchio” in un complemento sintatticamente subordinato:

³⁵ cM₁₆, poi cU E sulla mia terra africana / calmata / a un arpeggio / perso per l'aria / < adagio poi mi affievolivo > adagio / poi / mi affievolivo A31 [...] perso nell'aria / mi rinnovavo = T vv. 17-21.

³⁶ GENOT 1972, p. 68.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ivi*, p. 47 .

³⁹ = T vv. 18-20; maiuscola inserita in A31.

⁴⁰ = T vv. 6-8, ma prima cU1 e il mare dolce come una picciona

⁴¹ Cfr. cU>IL31 nell'apparato.

cF	ST33v
Sulla tua carne inafferrabile, Specchio vacillante, Quali delitti tu non m'insegnasti, O sogno, a consumare?	Sulla tua carne inafferrabile E vacillante dentro specchi torbidi, Quali delitti, sogno, Non m'insegnasti a consumare? ⁴²

Il vocabolo ancipite e la costruzione in iperbato conducono poi a soluzioni 'ermetiche',⁴³ come per esempio i seguenti versi di *Dove la luce*, tra i testi più sensibili a questo genere di lettura e tra i più resistenti all'interpretazione:

cF1	cF2	cU2
Da un ricco sole obliato nimbo, L'ora costante, liberi d'età, Sarà nostro lenzuolo.	L'ora costante, liberi d'età, Da un ricco sole perso nimbo Sarà nostro lenzuolo.	L'ora costante, liberi d'età, Nel suo perduto nimbo Sarà nostro lenzuolo. ⁴⁴

L'«ampio margine e alone di mistero e ambiguità»⁴⁵ è raggiunto con l'anastrofe del primo verso, l'inciso di ambigua collocazione del secondo e la metafora al futuro del terzo verso. Una parafrasi è impossibile, ma ciò che interessa sottolineare è l'indecidibilità in cF1 del referente del "lenzuolo", il "nimbo" o "l'ora costante", e, di conseguenza, il possibile ruolo di apposizione del "nimbo" o, viceversa, la posizione di complemento di tempo in ablativo assoluto dell'"ora". Il luogo è di difficile elaborazione, come dimostrano le varianti, ma già cF2 cerca di risolvere l'ambiguità; in cU2_{<ST33v>}, "perduto nimbo" non è più una possibile apposizione, ma si definisce come circostanziale. Ma un elemento 'concettoso' rimane non solo nell'attrazione tra "nimbo" e "lenzuolo", per la possibile mediazione del significante assente 'lembo', ma, come scrive Giachery, per l'intervento dell'altra *langue* del poeta che rende «ancipite» il vocabolo: il "lenzuolo" è il *linceul*, cioè il 'lenzuolo funebre', come infatti è tradotto da Chuzeville e Lescure: «il poeta bilingue avrebbe così conservato la bivalenza del segno, evocando esplicitamente l'immagine di lenzuolo d'amore [...] ma suggerendo nel contempo al lettore, attraverso l'implicita evocazione del paronimo francese, la nozione di indefinita durata collegata all'idea di morte».⁴⁶

Anche in quest'ultimo esempio emerge come lo scivolamento prodotto dall'ambiguità semantica e sintattica può essere spesso, ma non sempre, interpretato in termini di contraddizione. Come scrive Empson,

se esiste contraddizione è implicita una tensione; tanto più evidente la contraddizione, tanto maggiore la tensione; la tensione deve essere comunicata e sostenuta però in un qualche modo che non sia la

⁴² Ma prima cU1_{>IL31}(testimonianza molto tormentata per cui cfr. ST88, pp. 301-302): Sulla tua carne inafferrabile, / Specchio vacillante / Quali delitti, / O sogno, non insegni a consumare? *riser* [...] inafferrabile / Dentro il torbido specchio vacillante / Quali delitti, sogno, non insegni? *riser* {Emersa vacillante / Dentro <torbidi> <vetusti> torbidi specchi, / Sulla tua carne inafferrabile *riser* Dentro torbidi specchi va | / vacillante / Sulla tua carne inafferrabile *riser* Che vacillando va in | *riser* Sulla tua carne inafferrabile <, > / Vacillante <entro> in specchi torbidi, } / Quali delitti, sogno, / A consumare non m'insegni?; poi ST33N [...] inafferrabile, [...] ST36 [...] inafferrabile [...] = T vv. 6-10.

⁴³ Ampia è la bibliografia sull'ambiguità nella poetica ermetica. Si vedano almeno PETRUCCIANI 1955, in particolare p. 166 e sgg.; STRAZZERI 1981, p. 105 sgg.

⁴⁴ = T vv. 14-16. Un altro testimone, cU1_{>IL30} riporta diverse varianti riguardanti questi versi, tralasciate però dall'elaborazione successiva e per questo inserite in ST88 in un ramo di tradizione 'morto': cU1_{>IL30} α L'ora costante, liberi d'età, / di un ricco sole perso nimbo, Sarà nostro lenzuolo. *riser* [...] Perso nimbo d'un <ricco> sole, [...] β Perso nimbo d'un ricco sole / L'ora costante, liberi d'età, Sarà nostro lenzuolo.

⁴⁵ GIACHERY 1988, p. 109.

⁴⁶ *Ivi*, p. 134.

contraddizione⁴⁷

La citazione mi sembra significativa per l'accento posto sullo 'scioglimento' formale del nodo contraddittorio, nella ricerca cioè di una *forma* che mantenga la tensione senza però abdicare alla possibilità di dire – se non *un* senso – il senso. La 'tensione' è – come abbiamo già osservato - una parola chiave nel dibattito sulla metafora, in quanto luogo di incontro tra *stili* di significazione differenti. Correlativo retorico della dimensione polisensa del linguaggio, la figura diventa, in un progetto di reintegrazione della semantica nell'ontologia, traccia di quell'«equivocità dell'essere» che per Paul Ricœur è la ragione di ogni simbolismo,⁴⁸ luogo cioè in cui l'ambiguità rivela il suo fondamento ontologico, essendo, come scrive Piero Bigongiari –voce dell'«anima che riporta ogni volta lo spartito alla sua sorpresa iniziale, all'ambiguità originaria dell'io nel proprio esservi senza esservi più, laddove nella polarizzazione del significato risuona il polo opposto, originario, del referente».⁴⁹ In una lettura simbolista più che modernista, dunque, il linguaggio che sfugge alle determinazioni separative del concetto sarebbe specchio, o meglio eco, della continuità indistinta di un'unica sostanza, che sia essa la '*simpatia*' romantica, o il brusio dei significanti delle *mots anglais*.⁵⁰

Ma si è più volte ribadito che il nostro percorso vorrebbe levigare quei posizionamenti rigidi che incasellano l'esperienza poetica ungarettiana all'interno di una narrazione critica lineare, che ne inglobi la complessità - costituita anche da contraddizioni, indecisioni e ritorni - in una formula unica. In questa prospettiva, è interessante osservare le interazioni tra l'eredità della *koiné* romantico-simbolista e le altre strategie retoriche operanti sulla linearità del senso, strategie più complesse in quanto implicano una ridefinizione del reale e del linguaggio motivata, vale a dire poggiante su di una esigenza espressiva riconoscibile e dunque interpretabile. Lo scivolamento metonimico tra comparato e comparante, la scomposizione e ricomposizione barocca, e, infine, la rimotivazione della metafora sono tre possibili direttrici di ricerca che, declinandosi in maniera diversificata nell'arco compositivo dei primi due libri ungarettiani, aprono delle possibilità interpretative su quella tensione tra linguaggio, oggetti e desiderio che abita il pensiero poetico analogico.

2. 2. 2 L'attrazione metonimica

La contestazione dello svolgimento lineare del senso può essere visualizzata come uno scivolamento laterale o un'espansione orizzontale della figura.⁵¹ Questa interpretazione spaziale dei movimenti semantici non può però essere interamente ricondotta alla dimensione della contiguità, ovvero al «modello metafigurale»⁵² della metonimia, senza proporre un'ulteriore declinazione che differenzi i modi di questi spostamenti.⁵³ Ciò che si vorrebbe qui intendere per *effetto metonimico* rimanda alla 'metonimia'⁵⁴ per l'idea dello slittamento, della tensione laterale che, con un «movimento centrifugo»⁵⁵,

⁴⁷ EMPSON 1965, p. 354.

⁴⁸ RICŒUR 1977, p. 82.

⁴⁹ PIERO BIGONGIARI, *Dal simbolo simbolista al segno, dal segno al simbolo linguistico*, in BIGONGIARI 1987, pp. 23-60, p. 34.

⁵⁰ È questa in parte l'interpretazione di Ioan Gutia, che vede nella polivenza del linguaggio ungarettiano, e in particolare nella tecnica del 'vago', una strategia per fuggire dalla costrizione dell'identità delle cose con loro stesse (cfr. GUTIA 1959, p. 1 e sgg.).

⁵¹ Luigi Paglia ha parlato di «procedimenti di espansione» e «retroversione» della lettura (PAGLIA 2003, pp. 50 e 51).

⁵² BOTTIROLI 1993, p. 36.

⁵³ Bottirolì riconosce tra gli 'effetti metonimici' una «contiguità forte», data dall'«avvicinamento di contesti divaricati», e una «contiguità debole» che risulta «dalla scissione opera in un contesto» (*ivi*, p. 38), molto vicina alla relazione parte/tutto di tipo 'sineddotico'. Distingue inoltre tra «contiguità omogenea ed eterogenea», definendo l'effetto metonimico come «stacco», «movimento centrifugo» che mantenendo il principio dell'eterogeneità non «produce vicinanze» ma anzi arresta ogni elemento «nella sua ostinata differenza» (*ivi*, pp. 39-40).

⁵⁴ La metonimia è inserita da Lausberg all'interno dei 'tropi di spostamento': nella metonimia, lo spostamento si muove sui piani che corrispondono al concatenarsi di un fenomeno della realtà con le realtà che la circondano (cfr. LAUSBERG 1969, p. 103 e sgg.); nella metonimia, dunque, «è come se ciascuna entità avesse attorno a sé una specie di costellazione di termini prossimi che la metonimia può utilizzare secondo le proprie esigenze» (MUZZIOLI 2004, p. 50).

intacca l'equilibrio simmetrico delle relazioni espresse dall'analogia.⁵⁶

Nelle metafore il caso più semplice è ravvisabile nei diversi gradi e modi di attrazione tra comparato, comparante e predicato, come emerge per esempio dagli attenti studi di Stefano Agosti, il quale, misurando la proposta di ricerca sull'analogia in Baudelaire, ha condotto sondaggi approfonditi in particolare sul *Sentimento del Tempo*.⁵⁷ Nella struttura non marcata della comparazione, il rapporto tra i quattro elementi (comparato, predicazione, nesso comparativo e comparante) è sorretto dalla partecipazione del nucleo sintattico, cioè della predicazione, al campo semantico aperto dal comparato e dalla posizione «gerarchicamente inferiore» del comparante⁵⁸, che, al contempo, per raggiungere un «incremento noetico»⁵⁹ dovrebbe essere «plus connu que celui qu'on veut faire mieux connaître».⁶⁰ Partendo dallo studio del 1968 di Jean Cohen sulle possibili manomissioni del modello 'stereotipato' di comparazione, Agosti individua come cifra della poesia di Baudelaire e, a partire da questo modello, della poesia del Novecento, l'impertinenza del predicato nei confronti del comparato, e cioè una «divaricazione fra l'attribuzione sintattica della predicazione [...] e la sua attribuzione semantica»⁶¹ che conduce a un «processo di metaforizzazione del comparato provocato dalla pressione metonimica del comparato (o, il che è lo stesso, dalla sua istanza di contiguità)».⁶² Questa «pressione metonimica»⁶³ provoca oltre allo spostamento una «scissione» nel «percorso di senso volto a stipulare la somiglianza»,⁶⁴ scissione che marca un'individualità «non conciliabile dei termini a raffronto»⁶⁵. Lo slittamento metonimico, dunque, sarebbe sintomo dell'impossibilità di chiusura del processo di avvicinamento, e anzi il contrassegno di una «non-saturazione» che, all'insegna del desiderio di armonizzazione del primo tempo ungarettiano, renderebbe inutilizzabile questa strategia retorica, segnata di fatto da un «processo perennemente attivo di differimento»⁶⁶. Sebbene l'analisi di Agosti si soffermi primariamente sul *Sentimento*, mi sembra significativo rilevare la presenza di questa 'impertinenza' nelle comparazioni dell'*Allegria*.

La campionatura rivela fin da subito la centralità del participio: esposto alla soggettività e alla temporalizzazione, nelle numerose comparative dell'*Allegria* il participio è spesso il luogo di avvio dell'analogia, risultando impertinente per il comparato – cioè il Soggetto o le proiezioni del Soggetto - poiché attratto nel campo semantico del comparante. Il rapporto tra i due poli, dunque, è sbilanciato, descrivendo percorsi in una tensione spesso raccolta e accentuata dalla consueta mobilità delle inarcature.⁶⁷

L'estrazione di una qualità di pertinenza dell'oggetto si muove secondo direttrici non riducibili a una semplice designazione: in *Annientamento*, per esempio, l'analogia sbilanciata («Sono cresciuto / come un crespo sanguigno / sullo stelo torto»)⁶⁸ è frutto di una lettura 'vegetale' della vita umana che orienta il percorso di senso dell'intero corpo lirico, ridescrivendo al contempo un *topos* comune. Inerente alla semantica dell'oggetto anche il participio in *Perché?* dove il «cuore» «Si è appiattito / come una rotaia»⁶⁹, mentre rimanda a un'identificazione che è definizione di poetica la celebre «parola» in *Commiato*,

⁵⁵ BOTTIROLI 1993, p.40.

⁵⁶ Sull'asimmetria nell'analogia, cfr. MELANDRI 1968, p. 879 e sgg.; l'asimmetria è individuata da Leo Spitzer come stile preferito dai simbolisti nell'espressione delle relazioni (cfr. SPITZER 1959, p. 32).

⁵⁷ Cfr. AGOSTI, *Struttura della comparazione nelle 'Fleurs du Mal'*, cit.; cfr. anche AGOSTI 2000, AGOSTI 2004 e CURI 1995.

⁵⁸ AGOSTI, *Struttura della comparazione nelle 'Fleurs du Mal'*, cit., p. 17.

⁵⁹ *Ivi*, p. 18.

⁶⁰ FONTANIER 1977, p. 379.

⁶¹ AGOSTI, *Struttura della comparazione nelle 'Fleurs du Mal'*, cit., p. 19.

⁶² *Ivi*, p. 20.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ivi*, p. 27.

⁶⁵ *Ivi*, p. 40.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Si vedano le considerazioni sull'«enchâssement» della comparazione in GENOT 1972, p. 84 e sgg.

⁶⁸ P16 = T vv. 16-18, ma prima: cPa1₁₆ Sono cresciuto / sullo stelo fievole e torto / come un crespo sanguigno

cPa2₁₆ Sono cresciuto / sullo stelo torto / come un crespo; poi S23 sono cresciuto / come un rosolaccio / sullo stelo torto poi A31 come P16 (e A19).

⁶⁹ P16 = T vv. 17-18.

“scavata” nella vita del poeta “come un abisso”.⁷⁰

Anche forme verbali non composte sono suscettibili a questa attrazione orizzontale, risultando così a posteriori motivate dalla similitudine; un esempio ne *I fiumi*: «L'Isonzo scorrendo / mi levigava / come un suo sasso»,⁷¹ dove il movimento di scambio e riconoscimento identitario nell'allegoria fluviale trova avvio proprio in questo tentativo di interpretazione *sub specie lapidis*.

La considerazione del processo variantistico rende certo più mobile e complesso il quadro: per esempio, è possibile individuare anche per l'attrazione metonimica così come per l'ambiguità in generale esempi di arretramento della figura a posizioni meno ‘stranianti’, come per esempio in una similitudine di *Godimento*, dove l'iniziale attrazione del predicato verso l'analogia con il “frutto” - immagine che ridefinisce l'intera lirica all'insegna di una piano interpretativo più complesso - è ricondotta a una più chiara linearità dalle varianti:

cPa₂₁₇ questa giornata / che si addolcisce / come un frutto / nel sole
 cM>_{AD18} questa giornata / come un frutto / che si addolcisce / nel sole⁷²

In altri casi, il lavoro sulla frammentazione sintattica è teso a esplorare le diverse possibilità di attrazione e incasellamento dei rapporti tra comparante e comparato, come per esempio nell'immagine della *La notte bella*:

P16	S23	A31
Comparso allo spazio l'ho morso come un neonato la mammella	Ora mordo come un neonato la mammella lo spazio.	Ora mordo come un bambino la mammella lo spazio ⁷³

I casi più interessanti di sbilanciamento e attrazione del predicato verso il comparante sono quelli che conducono a una deviazione ‘permanente’ del senso: per esempio, questa similitudine dello “spazio” è funzionale allo slancio conclusivo della lirica («Ora sono ubriaco / d'universo»),⁷⁴ configurandosi dunque come una preparazione all'espansione del comparante che – sovvertendo quella inferiorità gerarchica della struttura *logica* della similitudine – si rivela il centro di senso della lirica.

Un esempio particolarmente significativo di questo scivolamento ‘senza ritorno’ in *Prato*:

cR< _{Rac18}	cU	A36
La terra s'è velata di tenera leggerezza come una sposa novella offre allibita alla sua creatura il pudore sorridente	La terra s'è velata di tenera leggerezza <come allibita> ⁷⁵ <una sposa> come una sposa novella offre allibita alla sua creatura il pudore	La terra s'è velata di tenera leggerezza Come una sposa novella offre allibita alla sua creatura il pudore

⁷⁰ Cfr. P16, vv. 11-13 = T).

⁷¹ P16 = T vv. 13-15; ma cPa₁₆ [...] correndo [...]

⁷² Poi A36 questa / giornata come / il frutto che si addolcisce = T vv. 4-6.

⁷³ = T vv. 9-10.

⁷⁴ S23 = T vv. 12-13; ma prima P16 Sono ubriaco d'universo; poi A43 Ora son ubriaco [...]

A62 come S23.

⁷⁵ «Sul margine destro, l'indicazione *spazio* a sua volta cancellata» (A82, p. 23 n.).

di madre	sorridente di madre	sorridente di madre
----------	------------------------	------------------------

La retorica del testo può essere scomposta in tre luoghi: il titolo, sede del ‘referente’ paesaggistico su cui agisce l’immaginazione del soggetto; i primi quattro versi, che propongono un’interpretazione metaforica delle metamorfosi primaverili; infine, la similitudine esplicita. È proprio la posizione subordinata della comparativa a risultare ambigua, data la doppia riferibilità del predicato “offre” sia alla “terra” sia alla “sposa”, e la possibile attrazione come referente ‘estraniato’ del soggetto nel sintagma “sua creatura”, elemento ‘logicamente’ esistente solo nello spazio della similitudine.⁷⁶ L’impertinenza del predicato collabora con le possibilità polisemiche del linguaggio: l’intenzione descrittiva del ‘velarsi’ come coprirsi per “pudore”⁷⁷ è infatti manipolata in direzione di una ridescrizione metaforica del “prato”. Già la forma passiva conduce a una personificazione della terra che prepara alla similitudine, ma è l’immagine della “sposa” che assicura al ‘velo’ una concretezza figurale, individuando in clausola la figura della ‘madre-terra’. Tutto il testo può essere letto come lo svolgimento e l’esplorazione di questo archetipo mitico-figurale: la similitudine, dunque, definisce un’epifania primaverile non come semplice comparazione modale, ma apre a una possibilità di senso rinforzata dal circolo figurativo dove ogni elemento del testo rimanda agli altri sia sul piano della similitudine che su quello della metafora, essendo questi compresenti nella chiave di volta costituita dal ‘velo’. Di grande interesse è certamente la variante di A36, in quanto permette di evidenziare un altro elemento particolare di questo luogo, e cioè la dilatazione dell’immagine comparativa, che si allontana dal nucleo analogico espandendosi e diventando a sua volta ‘impertinente’: infatti, se il ‘velo’ è attivato dal comparante, negli ultimi versi la “terra” più che “sposa” è *madre*.

In queste dilatazioni non si tratta semplicemente di un’espansione quantitativa del comparante, e cioè di un semplice squilibrio di spazi: la tendenza è quella di un trascinarsi del testo nella direzione aperta dalla comparazione, una deviazione che prendendo spazio e rende autonoma e staccata l’immagine rispetto al ‘dato’ di partenza.⁷⁸ La tendenza alla divagazione analogica autosufficiente è testimoniata dalla stesura definitiva del *Canto quinto*, dove l’espansione comparativa, impertinente rispetto al ‘tema’ “donna” ma coerente al movimento allegorico diretto alla ridefinizione del ‘tu’ ne *La*

⁷⁶ La lettura di Genot sottolinea invece la tendenza della comparazione a rendersi autonoma nonostante la subordinazione sintattica (definita nello specifico come «hypo-parataxe», GENOT 1972, p. 42): il critico, affermando che nella seconda parte del testo è presente una «réalité identique à celle que nous avons dans le premier énoncé», mette l’accento più sulla differente strategia figurale dei due momenti che sulle interazioni – e dunque sull’attrazione metonimica. L’esempio è inoltre funzionale a Genot per un’interpretazione complessiva del ruolo della similitudine: l’accostamento di due figure che solo apparentemente (sintatticamente) si trovano l’una subordinata all’altra è, per Genot, segno di una poesia che «procède moins par analogies que par identifications complètes» (*ivi*, p. 43).

⁷⁷ Parola di grande importanza per Ungaretti, se, alla domanda «Pourquoi écrivez-vous?» dell’inchiesta su «Littérature» del gennaio 1920, la risposta fu: «Par pudeur» (UNGARETTI, «Pourquoi écrivez-vous?» / *Réponse*, [1920], in SI74, p. 35). Per le tangenze con la metafisica di Carrà, Savinio e De Chirico a partire dal «pudore», cfr. GUIDO GUGLIELMI, *La metafisica di Ungaretti*, in GUGLIELMI 2001, pp. 129-141, p. 134 e sgg.

⁷⁸ Mi sembra significativo richiamare alcune osservazioni dal già citato contributo di Zdzislaw Milner, sulla «formation des figures poétiques» nell’opera di Góngora. All’interno della metafora continuata (*métaphore développée*), Milner riconosce nel «travail d’assimilation» (MILNER 1934, p. 229) la tendenza che determina la nascita delle figure gongorine: «C’est l’obsession continuelle de l’analogie qui préside chez Góngora à la formation des figures poétiques [...] à peine a-t-il trouvé un point de contact entre telle représentation du monde extérieur et une des images qui hantent son esprit, qu’il se laisse dominer entièrement par l’image fictive, s’attache à elle et force au besoin l’image réelle à se plier aux exigences de la figure choisie» (*ivi*, p. 226). In questa «métaphore par attraction» (*ivi*, p. 232), il poeta perde di vista l’oggetto reale che ha dato il via alla nascita dell’immagine cosicché «cette image fictive devient réalité à son tour et sert de base à de nouvelles métaphores» (*ivi*, p. 233). Come è possibile trovare anche nella poesia giovanile del poeta gongorino i podromi delle caratteristiche che renderanno il suo stile così riconoscibile, («apparaissent déjà çà et là les mêmes caractères qui devaient marquer si profondément son œuvre ultérieure», *ivi*, p. 200), anche Ungaretti troverebbe già nel suo primo tempo poetico elementi riconducibili allo stile metaforico più ‘barocco’, così come è stato definito dalla critica per il *Sentimento* e per *Il Dolore*. Oltre alla ‘reversibilità’ di cui parleremo più approfonditamente nelle conclusioni di questo paragrafo e nel capitolo sulla retorica della specularità, trovo significativamente calzante la definizione del ‘meccanismo’ metaforico barocco data da Giuseppe Conte come «diramazione laterale del significato del segno presente» (CONTE 1972, p. 40), a sottolineare dunque ancora una volta come la tendenza allo scivolamento e all’espansione orizzontale si leghi profondamente allo stile barocco.

morte meditata, è distaccata dal corpo della similitudine con uno spazio bianco:

SDT33v Sei la donna che passa
 Come una foglia

 E lasci agli alberi un fuoco d'autunno.⁷⁹

Una variazione significativa dei modi dell'espansione 'semplice' nella lirica *C'era una volta*, che rappresenta probabilmente l'esempio più esplicito del fenomeno:

P16 Bosco Cappuccio
 ha un declivio
 di velluto verde
 come una dolce
 poltrona

 Appisolarmi là
 solo
 in un caffè remoto
 con una luce fiavole
 come questa di questa luna⁸⁰

Se i primi tre versi sembrano proporre una semplice descrizione del prato incentrata sulla consueta associazione analogica con il 'tappeto', la similitudine della "poltrona" che chiude la prima strofa si rivela l'origine della metafora del "velluto", manifestando così a ritroso l'attrazione delle qualità inerenti al 'tema', cioè il comparato, all'interno del campo semantico del comparante.

A partire da quest'ultimo esempio cominciamo a individuare un'ulteriore declinazione dello spostamento laterale del senso, o piuttosto una diversa strategia interpretativa della dimensione della contiguità, e cioè della relazione con il contesto: la contiguità infatti si definisce anche rispetto a ciò che circonda o è 'a portata di mano', quell' *bic* del momento dell'enunciazione spesso additato attraverso strutture deittiche, verso cui il senso sembra spesso appoggiarsi conducendo così il movimento analogico nella vicinanza.

Se in *C'era una volta* la deissi funge anche da trampolino per un rilancio verso l'altrove del desiderio che spinge o attrae metonimicamente gli elementi della figura, diverso è il caso di *Sono una creatura*, dove questa stessa attrazione del comparante, accampato a oggetto irradiante del testo, sembra svolgersi sul piano della quantità del materiale verbale:

P16 Come questa pietra
 del S. Michele
 così fredda
 così dura
 così prosciugata
 così refrattaria
 così totalmente
 disanimata
 come questa pietra
 è il mio pianto
 che non si vede⁸¹

All'interno della similitudine che apre il testo, la descrizione del 'qui' si protrae nell'anaforico accumularsi degli aggettivi, in una «gradazione sapiente» che governa la sequenza degli epiteti sia dal

⁷⁹ = T vv. 14-16, ma prima, appunto: cDi [...] foglia / E lasci [...]

⁸⁰ = T, ma CL17 [...] poltrona. [...] luna.

⁸¹ Poi SA19 [...] vede. A19 [...] vede A36 [...] disanimata // Come questa pietra [... = T vv.1-11.

punto di vista semantico sia per la progressione ritmico timbrica.⁸² Questi stessi epiteti dovrebbero, nella costruzione della comparativa, costituire il *tertium comparationis* rispetto al tema, il “pianto”, ma tale è il movimento di circoscrizione dell’oggetto – circoscrizione in senso etimologico come «ritagliamento»⁸³ – che questo, e cioè “la pietra”, si allontana dalla funzione subordinata di connotazione del “pianto”, diventando il luogo di un non aggirabile ancoraggio dell’enunciazione nell’*bic*. Il sovvertimento della funzione della similitudine agisce insomma sfruttando l’ampiezza dell’arco descrittivo che, così dilatato, sfugge alla forma del semplice paragone, e anzi, ripetendosi nell’attacco della seconda strofa, sembra quasi rivelare come il Soggetto abbia perso di vista il *tenor*, cioè il “pianto”⁸⁴. Lo scavo nel comparante conduce alla seconda similitudine negandone appunto lo statuto argomentativo e raggiungendo una diversa forma logica, vale a dire quella dell’identificazione (“è”), che se qui non si sintetizza nella metafora topica del ‘pianto di pietra’, pretende di avere uno statuto gnoseologico forte proprio in virtù dell’approfondimento dei primi versi, come anche, significativamente, nell’associazione fonica - «nesso paronomastico» propone Barenghi⁸⁵ - tra “pietra” e “pianto”, condensandosi nella conclusiva «solenne imputazione di esistenza»⁸⁶ come unica forma verbale del testo. Un’assimilazione dunque, non una semplice comparazione, che, come nota Guido Guglielmi, «viola i confini paradigmatici e traspone l’espressivo nell’inespressivo»⁸⁷, precludendo, in questo paradossale scambio tra umano e disumano, all’ossimoro conclusivo morte/vita.

Il testo si configura dunque come uno dei possibili paradigmi in cui si muove il rapporto Io/mondo, dove però non è il desiderio di *essere come* a innervare la descrizione, bensì un tentativo di interpretazione del sé centrato sulla contestualizzazione, cioè sul confronto del Soggetto con ciò che è a sé contiguo, «à côté».⁸⁸

Analizzando i modi di intersezione e vicinanza tra gli oggetti analogici e il momento dell’elocuzione (o della visione), Genette ha parlato per Proust di «metafore diegetiche»,⁸⁹ dove, per l’«influsso della contestualità sulla comparazione»,⁹⁰ la motivazione della tensione figurale è dettata dalla «prossimità».⁹¹ Una tendenza riscontrabile anche in certi passaggi ungarettiani dove, come scrive Ioan Gutia, «l’analogia, invece di essere generale e nota, è presa, alla pari del primo termine, dall’ambiente stesso dell’azione».⁹² Ma più che permetterci di approfondire l’ambiente in cui si muove il poeta,⁹³ un certo uso della deissi sembra piuttosto rendere il paesaggio un pretesto per i tentativi di senso proposti dal Soggetto: se la “pietra” del San Michele si è mostrata refrattaria, diverso è il caso della “formica” ne *La Preghiera*, al centro di quella che potremmo chiamare similitudine ‘deittica’:

⁸² BARENGHI 1999, p. 96.

⁸³ *Ibidem*. Sottolinea ancora il critico «ed è proprio in questo sforzo di ritagliamento del reale che si svolge il testo» (*ibidem*)

⁸⁴ L’analisi strutturale del testo condotta da Gérard Genot offre un’osservazione interessante sulla peculiarità di questa costruzione, sottolineando l’importanza della ripetizione nel far emergere la qualità non occasionale ma essenziale dell’analogia (cfr. GENOT 1972, p. 64). Il critico sottolinea la particolare interazione tra le due strutture della similitudine, che trasforma lo statuto di entrambe: il parallelismo infatti non riguarda le qualificazioni, cioè la serie degli aggettivi intorno alla “pietra” e l’invisibilità del “pianto” che semanticamente non sembrano intersecare i due piani. Ciò che fonda il parallelismo è la relazione di queste qualificazioni con l’oggetto qualificato: è la ridondanza che circonda la descrizione della pietra a trasferirsi nel pianto dell’Io, una ridondanza che appare tale in quanto si sofferma su elementi essenziali, costitutivi. Il parallelismo trasforma quindi la qualificazione distintiva del “pianto” (che non si vede) in una qualificazione ridondante. Conclude dunque Genot: «ce ne sont pas les qualifications elles-mêmes qui sont mises en parallèle, mais bien plutôt leur relation avec l’objet qualifié» (*ibidem*).

⁸⁵ BARENGHI 1999, p. 96.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ GUGLIEMI 1989, p. 20.

⁸⁸ BOTTIROLI 1993, p. 58.

⁸⁹ GÉRARD GENETTE, *Metonimia in Proust*, in GENETTE 1976, pp. 41-66, p. 48.

⁹⁰ MUZZIOLI 2004, p. 99.

⁹¹ GENETTE, *Metonimia in Proust*, cit., p. 45. Gérard Genette ha proposto un’interpretazione della strategia metaforica in Proust proprio a partire dalla metonimia. Genette sostiene che in molte trasposizioni analogiche proustiane sia «l’ambiente circostante a suggerire la somiglianza. A suggerirla: cioè, non a crearla, bensì a sceglierla e ad attualizzarla fra le varie virtualità analogiche» (*ivi*, p.43); il critico definisce queste figure «metafore diegetiche», in quanto il loro ‘veicolo’ «è improntato alla diegesi, cioè all’universo spazio-temporale del racconto» (*ivi*, p. 48 e n.). Ma sui limiti della lettura ‘metonimica’ del romanzo proustiano da parte del critico francese, cfr. BOTTIROLI 1993, p. 52 e sgg.

⁹² GUTIA 1959, p. 73.

⁹³ Cfr. *ibidem*.

<p>NRF28</p> <p>Egale à l'aile d'abeille morte, que traîne une fourmi, énorme est le poids de ma vie.</p>	<p>cF1</p> <p>La vita gli sembra di peso enorme Come quell'ale lì giù d'ape morta Trascinata da una formicola.⁹⁴</p>
---	---

Rispetto all'avantesto francese, marcato dalla struttura comparativa 'morale' «egale a ...», il contesto è qui presentificato, indicato, è «lìgiù»: l'esempio, nel senso di *exemplum* morale per definire la percezione esistenziale dell'uomo materializzata in un "peso" concreto, è a portata di mano, spicca cioè da un reale che improvvisamente diventa appiglio argomentativo della voce poetica.

Se in *Sono una creatura* l'oggetto contiguo si presenta come disforico, obbligando a una somiglianza in qualche modo coatta ed esperita nella similitudine come «ragione sorda della vicinanza»⁹⁵ che costringe lo sguardo a una orizzontalità contingente, e ne *La Preghiera* il mondo diventa un comparante svuotato dalla magia delle *correspondances* e piuttosto 'usato' dal Soggetto, l'attrazione del senso conosce un'altra direzione di movimento, che aspira però a una verticalità di cui sarebbe prova quella che Foucault individua come *convenientia*, una «somiglianza che è l'effetto visibile della prossimità», e cioè un legame reciproco, continuo, comunque vincolato alla legge del 'luogo'.⁹⁶ La metonimia, dunque, si fa qui registro stilistico per esplorare l'immersione del Soggetto e dell'oggetto in un unico movimento, che rende così possibile l'interpretazione attraverso una comprensiva e unitaria proposta di senso. Le forme di quest'assimilazione, di cui il grado massimo sarebbe l'allegoria senza chiave,⁹⁷ possono essere diverse, dipendendo sia dalla presenza esplicita o meno del 'bacino comune', sia dal *tipo* di vertice unitario verso cui tende la figura.

È possibile osservare il diffondersi dell'effetto 'contestuale' sugli altri elementi e il parallelo sottrarsi dell'oggetto nei primi versi di *Roma* (CO25):

CO15 Il bronzo delle messi ronza, ape
malinconiosa carne.⁹⁸

Con questa immagine densa il poeta suggerisce il rivelarsi dell'essenza della stagione estiva. È una descrizione eccezionalmente efficace: la luce accecante, calda, il giallo del grano che riflette il sole facendosi "bronzo", assieme al ronzio nel silenzio meridiano degli insetti estivi, in una campagna

⁹⁴ Poi cU<IL32 La vita gli è un peso enorme / Come lìgiù quell'ale d'ape morta / Alla formicola che la trascina. ST33v La vita gli è di peso enorme = T vv. 7-9.

⁹⁵ FOUCAULT 1970, p. 32.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ Sulla metafora continuata si sofferma in particolare Albert Henry, distinguendola dall'«irradiazione sinonimica» (HENRY 1975, p.164). Henry prende spunto dalla definizione *métaphore filée* elaborata da Riffaterre, per cui la metafora «exprime un aspect particulier d'un tout, chose ou concept, que représente la première métaphore de la série» (RIFFATERRE 1969, p. 47), sottolineando come in realtà «la metafora sintesi – o questo termine metaforico principale, può addirittura rimanere inespreso!» (HENRY 1975, pp. 156-157; si veda inoltre la casistica proposta a p. 162 e sgg.). In questi casi, dunque, si può parlare di «medesimo campo semico» (*ivi*, p. 157) che guida – senza essere esplicitamente presente - lo svolgersi della figura. Questa non espressione del 'tema' principale è uno degli elementi che rende il procedimento particolarmente fruttuoso nella retorica barocca, dove la metafora si fa «prolungamento dell'assenza del segno virtuale» (CONTE 1972, p. 40). A questo proposito, è interessante considerare la descrizione dell'«enigma» gongorino proposta da Milner, enigma che nasce dalla sparizione del termine proprio, cioè dell'oggetto reale, evocato con metafore o perifrasi (MILNER 1934, pp. 234-235). Il critico sottolinea l'importanza di questa assenza: «parfois l'énigme porte sur une représentation plus complexe et constitue alors une série d'image s'échelonnant dans l'évocation de l'idée maîtresse, absente» (*ivi*, p. 235), che però non è fine a se stessa, ma anzi, diventa a sua volta un'immagine sulla quale è possibile procedere con ulteriori incastri figurati: è in questa «métaphore développée, avec disparition totale ou partielle de l'image primitive» (*ibidem*) che, per Milner, bisogna vedere propriamente la metafora cultista.

⁹⁸ Poi cU>CO25 Il bronzo delle messi ronza / Nella carne <turbata> <feroce> assetata. ST33v Avido lutto ronzante nei vivi, // [Monotono altomare, / Ma senza solitudine,] // Bronzo ronzante da prostrate messi, ST43 [...] // Repressi squilli da prostrate messi, = T vv. 1 e 4.

Sono come
la misera barca
e come l'oceano libidinoso¹⁰⁵

Grazie a questa incassatura di reggenze semantiche e sintattiche i diversi piani figurali sono imbricati, e potenziata è la valenza polisemica degli oggetti lirici.

Altre volte 'la testa di serie' può essere non un oggetto o un'idea, quanto un accostamento analogico, così come in questi versi di *Giugno*:

cPa ₁₇	S23	A31	IL31
e vedremo il nostro amore reclinarsi dolce come la sera mentre sopraggiunge e le mie pupille si tufferanno nell'orizzonte di bitume delle tue iridi	e vedremo il nostro amore reclinarsi come la sera dolce e le mie pupille si tufferanno nell'orizzonte di bitume delle due iridi	e vedremo il nostro amore reclinarsi dolce come la sera perderanno lume le mie pupille nell'orizzonte di bitume delle tue iridi	E vedremo il nostro amore reclinarsi come la sera E rasserenato vedrò nell'orizzonte di bitume delle tue iridi morirmi piano le pupille

A36 Vedremo il nostro amore reclinarsi
come sera

Poi vedrò
rasserenato
nell'orizzonte di bitume
delle tue iridi morirmi
le pupille¹⁰⁶

Le varianti di questa similitudine sono spie dell'attento lavoro di calibratura da parte del poeta all'interno dello scivolamento del senso generato innanzitutto dall'ambiguità sintattica. Il *tertium* sintattico della comparazione è la 'dolcezza', ma il movimento analogico si espande riverberandosi in particolare sulla scelta verbale, quel 'reclinare' che conserva la parabola discendente della passione a seguito dell'amplesso, e nell'"orizzonte" che apre la preposizione metaforica sugli 'occhi', attratto anch'esso dal contesto analogico. All'insegna del *topos* del tramonto, e grazie alla 'presa alla lettera' della metafora, l'amore si attenua e scema, come 'cala' la luce e il sole: il centro analogico è dunque non nel modo ("dolce") ma nello stesso movimento, che, agendo al di là del testo come immagine 'assente' (il 'calare del sole') 'motiva' la similitudine ("come la sera") e attrae il verbo, appunto, 'reclinare'. Di fatto però è la posizione dell'aggettivo il nodo che le varianti cercano di sciogliere: in S23 la figura si regge interamente sull'idea di movimento assieme simbolico e allegorico, eliminando la nota descrittiva dell'ultimo verso, mentre "dolce" – sintatticamente spostato dal ruolo cardine dello slancio analogico alla descrizione del tramonto – si mantiene, proprio in virtù dell'ambiguità costruita dalla scansione metrica, in posizione ancipite, cioè con una sempre possibile doppia referenza. La soluzione di A31 è uno degli esempi più significativi di quell'ambiguità della posizione delle comparative sottolineata da Genot. La rottura della paratassi permette di attrarre l'immagine della "sera" che 'cala': il sintagma analogico è perfettamente ambivalente, e potenziate ne risultano le principali risorse semantiche, cioè

¹⁰⁵ = T, ma prima: cM₁₆ Sono come / la mansueta barca / per l'oceano libidinoso P16 Sono come / la timida barca / per l'oceano libidinoso.

¹⁰⁶ = T vv. 42-48.

l'idea del movimento e dello svanire della luce, assorbita dal nero “bitume” della donna-pantera. Nella riscrittura di IL31 è infine proprio l'aggettivo cardine a essere eliminato, mentre l'immagine assente, che aveva agito metonimicamente sul verbo, risulta il ‘movente’ della soluzione accennata in A31, e qui rilanciata all'insegna di un ulteriore salto nella significazione: l'allegoria cosmica del ‘tramonto’ è ancora letteralizzata nel ‘morire’ delle pupille, dove proprio il verbo – la ‘morte’, cioè il significato ‘coperto’ dall'allegoria del ‘tramonto’ – è invece metafora di un ‘reale’ movimento discendente, quello, appunto, degli occhi che si chiudono;¹⁰⁷ al contempo, l'aggettivo “rasserrenato” richiama, come l’“orizzonte”, al contesto semantico attivato dall'immagine. Significativa infine la rimodulazione metrica di A36, che, come spesso in questa edizione, assume un valore iconico: rispetto alla discontinuità delle precedenti soluzioni, la similitudine si svolge in un endecasillabo e nell'*enjambement* che ‘mima’ la caduta, rinforzata dall'eliminazione dell'articolo nel segmento “come sera”, cosicché l'idea poetica – cioè l'analogia tra lo scendere della luce e il chiudersi del momento amoroso – risulta la matrice nascosta ma a cui, come contesto metonimico, richiamano i diversi livelli dei versi, modulando, in questa analogia diffusa, il desiderio di identificazione nel movimento naturale della sera.

È possibile osservare un fenomeno simile in *Un lembo d'aria*, lirica che nasce per estrapolazione della seconda ‘voce’ in *Roma* (CO25) all'altezza di cU>CO25,¹⁰⁸ considerando i versi nel contesto originario, lo scivolamento del senso è preparato dalla «malinconiosa carne» che apre il movimento di trasfigurazione della città in donna, all'interno della simbologia del frutto:

<p>CO25</p> <p>IL CORO</p> <p>Il bronzo delle messi ronza, ape malinconiosa carne.</p> <p>CLIO</p> <p>E se scivola un lembo di frescura, le si spicca la spalla, com'una visciola.</p>	<p>cU>CO25</p> <p>Il bronzo delle messi ronza Nella carne <turbata> <feroce> assetata.</p> <p>[E se scivola un lembo di frescura, una spalla le spicca com'una visciola.</p> <p><i>riscr</i></p> <p>E se un lembo di fresco scivola <Spicca> come una visciola spicca una spalla]¹⁰⁹</p>
--	--

Di notevole interesse è l'intersecarsi delle isotopie figurali: la costruzione del primo verso, per esempio, si regge sulla frustrazione dell'attesa e sulla sorpresa analogica della metafora preposizionale, dove la ‘veste’ che «scivola» è un «lembo di frescura», «lembo» però nuovamente posizionato nella semantica del corpo dalla «spalla», che, a sua volta, è ricondotta al movimento della vesta nella similitudine con anagramma tra verbo e comparante (“scivola”：“visciola”),¹¹⁰ mentre il verbo, “spiccare”, attratto

¹⁰⁷ Si può quindi parlare di ribaltamento dell'eufemismo all'insegna del *topos* dello svanire della luce degli occhi e del ‘velo’ che è al centro della raffigurazione della scena della morte del Capitano: cF3 (La morte è un velo) // Gli chiusi gli occhi *riscr* (La morte è il velo)[...], ma prima cF1_{Ap} *La falce è un velo.* // *Gli chiusi gli occhi* cF2_{Ap} (*La falce è un velo.*) [... CO27 (La falce è un velo). // *Gli chiusi gli occhi.*; nelle successive carte Falqui eliminazione del punto fermo, poi GP32 *Gli chiusi gli occhi.* // (La luna è un velo) = T vv. 26-27; sul tema mi permetto di rimandare a TARDANI 2016a.

¹⁰⁸ Cfr. ST88, p. 113 n e p. 110 n.

¹⁰⁹ Per le successive varianti, cfr. *infra*.

¹¹⁰ La ‘metonimia’ come risultante di un rapporto di contiguità potrebbe fare da modello interpretativo anche per quelle varianti foniche che abbiamo visto nel paragrafo dedicato ai significanti, dove la prossimità e l'attrazione – soprattutto nelle correzioni – si esplicherebbe nel ‘contesto’ della lingua, promuovendo, sotto un'altra variazione, quella motivazione etimologica o ‘cratilea’ che vedremo agire in molte occasioni.

metonimicamente, rilancia ulteriormente verso l'immagine della raccolta del frutto.¹¹¹

In questi casi, la 'metafora sintesi' è un movimento analogico che, sebbene non esplicito, è facilmente ricavabile come 'vertice' della tensione figurale. Proprio questa dimensione verticale tende via via a ridursi, modulandosi, nel passaggio al *Sentimento*, in forme di assimilazione che non si rivelano più come 'precipitati' di una più o meno nascosta idea poetica, ma devono essere ricondotti in ultima analisi alla loro stessa forma, e cioè al desiderio di un'imbricatura interamente orizzontale. Si potrebbe dunque parlare qui di coappartenenza, vale a dire di partecipazione degli oggetti come correlativi gli uni degli altri, in una rispondenza tra parti accomunate dalla vocazione a un Tutto che trascenda e permetta la comunicazione.

La lirica *Le stagioni* offre da questo punto di vista un esempio tra i più significativi di questo *téléscopage* senza possibilità di disincastro tra figura femminile e paesaggio. Nel primo quadro della lirica, dedicato alla primavera, la strategia metonimica si attua nello scambio all'insegna della temporalità 'naturale' tra il mondo vegetale e l'interpretazione 'umana' delle stagioni. Il contesto che permette gli scivolamenti figurali è trascendente al dato fenomenico, essendo la matrice comune il tempo: qui dunque un elemento di una dimensione del mondo può sostituirsi e farsi emblema interpretante di un elemento altro, all'insegna della prevalenza di rapporti orizzontali resi possibili da questa trascendenza.

cS2<PT23 O leggiadri e giulivi coloriti
che la struggente calma alleva,
e addolcirà,
dall'astro desioso adorni,
torniti da soavità,
o seni appena germogliati,
già sospirosi alle furtive mire
colmi e trepidi, v'ho adocchiato!¹¹²

Come scrive Agosti, le isotopie semantiche sono «imbricate», sono cioè impossibili da definire in un paradigma di lettura lineare. Il doppio binario analogico agisce già nella metafora a *un seul terme* che trasfigura l'oggetto naturale nei "seni",¹¹³ a loro volta investiti dalla metafora verbale che è di fatto la registrazione del movimento 'reale'¹¹⁴, e viceversa: il corpo della donna è infatti, a sua volta, *come* un "germoglio", quando è "sospirato", "colmo", "trepido", in un'aggettivazione che è dunque pertinente al 'concetto', e cioè alla stessa analogia: come scrive Luigi Paglia, l'«identificazione (o confusione) donna-natura» è «bilaterale, [...] trascorre, in flusso alternato, dall'un all'altro dei due termini». ¹¹⁵ Se la

¹¹¹ Il ricorrersi delle sostituzioni e delle analogie che costruiscono l'idea della città-donna-frutto riemerge poi nel successivo «lago sbucciato», dove l'aggettivo trova motivazione solo nel precedente movimento metaforico: CO25: «Da quale nigrizia allattato, / plumbeo lago sbucciato, / nei colossei inceneri?», poi cU>CO25 Malato da quale equatore, / Strazio sbucciato, / nei [...] *riser* Da quale Erebo urlata, / Nei colossei t'inceneri? *Riser* Nei colossei t'inceneri, / Da quale Erebo urlata? ST33v [*D'agosto*] Risvegli ceneri nei colossei... // Quale Erebo t'urlo? = Tvv. 7-8. Leggendo in sequenza le varianti ancora afferente il testo di *Roma* è possibile osservare l'esplorazione delle diverse possibilità di posizionamento dei tasselli figurali: indicando l'isotopia del corpo e quella del frutto rispettivamente come "A" e "B", si ha

CO25 A/ BA/ *come* B
cU>CO25 A / AB / *come* A
riser A/ *come* B B A

¹¹² Prima, cS1, bella copia di 8 versi, probabile abbozzo (cfr. ST88, pp.20-21 e n): Seni <che l'> dall'astro desioso / adorn<a>i / alle furtive mire, colmi e trepidi, / v'hö adocchiato!; poi cDb<PT23 ...] germogliati / già sospirosi, / colmi e trepidi alle furtive mire, / v'ho / adocchiato. P22 [...] o appena germogliati, / colmi e trepidi alle furtive mire, / seni già [...] *riser* come cDb<PT23; poi SN30 [...] soavità; [...] cU>SN30 [...] dal fuoco desioso adorni, [...] e tutte le iniziali *maiuscole* GP31 [...] sospirosi / a mire ladre, pronti, colmi e trepidi; | ST33v [...] addolcirà / Dall'astro desioso adorni, / Torniti da soavità, [...] sospirosi, / Colmi e trepidi alle furtive mire, / V'ho / Adocchiati. = Tvv. 1-10.

¹¹³ Sulle metafore a *un seul term* in attrazione metonimica si veda anche CONTE 1972, p. e 35 sgg.

¹¹⁴ La metafora del 'germogliare' è dunque una finta catacresi, e cioè appare come una metafora abusata del 'risveglio' del corpo ma registra – e anzi *dice* letteralmente – il dato oggettivo, appunto il "germoglio".

¹¹⁵ PAGLIA 2009, p. 28.

nudità femminile è «personificazione mistica della Terra (e il poeta ci fa assistere al processo medesimo della personificazione con quel graduale passaggio da “coloriti” a “torniti” e infine “seni appena germogliati”»,¹¹⁶ l’espansione della ‘preparazione’ alla metamorfosi è costruita all’insegna di una contiguità metonimica da ascrivere a un’appartenenza comune, in un certo senso sineddotica, che rinvia verticalmente a un tutto che è al di là della contestualizzazione, del «circostanziato aggancio referenziale»¹¹⁷; non è presente, dunque, un mondo che attrae gli elementi, ma una somiglianza che penetra nel tessuto verbale e immaginifico senza che uno dei piani «imbricati» risulti preponderante.¹¹⁸

È interessante osservare il lavoro delle varianti su un altro passo della lirica:

cS<PT23	Voragini d’iridi fioriscono
<i>riser</i>	Rifioriscono d’iridi voragini
<i>riser</i>	Iridi voraginose fioriscono ¹¹⁹
cDB<23	<i>Iridi voraginose fiorivano</i>
cU<GP31	Leggere iridi fiorivano
GP31	<i>Iridi libere fiorivano</i>
ST33V	<i>Iridi libere</i> ¹²⁰

La figura è anche qui guidata da una compartecipazione dei piani: il passaggio del «fantino»¹²¹ determina l’aprirsi dei fiori, le cui corolle sono “iridi”, spalancate e profonde, oscure *come* “voragini”. Sulla preposizione metaforica s’innesta anche in questo caso la metafora verbale che riporta alla lettera l’immagine. Nella soluzione di cS<PT23 inoltre mi sembra evidente la differenza della matrice sineddotica, e cioè dell’analogia uomo/natura in quanto immersi nel tempo, rispetto a una tipica figura metonimica con semplice attrazione, del tipo ‘iridi fioriscono come corolle’. Il successivo passaggio all’aggettivo, come già notato, sommerge l’analogia, fino al trasferimento in cU di “voraginose” come qualità dell’«ora» del secondo tempo stagionale.¹²² Interessante nelle successive varianti l’incertezza sul tempo del verbo che concentra l’idea del passaggio, e cioè della durata dinamica dell’immagine e dunque dell’azione che, nel passo precedente, è definita come atto percettivo diretto: «v’ho adocchiato». Se dunque il presente delle prime stesure inerisce al modulo della visione all’insegna di un presente che contestualizza il poeta come spettatore della metamorfosi del tempo, il passaggio alla partitura per voci comporta l’inserzione del tempo della narrazione e quindi della durata, tempo che, variamente modulato nelle sezioni in corsivo tra passato remoto e futuro, compone una ‘cronologia imbricata’, correlativo di quella «duplicità assiologica dei contenuti» per cui, con un movimento corrispondente all’implicarsi delle isotopie semantiche, i dati appartengono «sia a stati reali sia a stati non reali (sogni o visioni)».¹²³

Percorrendo la topica della metonimia, i luoghi cioè di un’attrazione del senso che resiste a una lettura lineare, è emersa una casistica ricca e frastagliata che oscilla tra lo scivolamento del ‘tema’ nel comparante, e dunque al massimo di asimmetria, e l’immersione contestuale declinata come isotopia a emergenze alterne o come vertice, o meglio ‘vortice’, nascosto. Quest’ultima zona, che trova ne *Le*

¹¹⁶ CAMBON 1976, p. 90.

¹¹⁷ AGOSTI 2000, p. 20.

¹¹⁸ Sia Paglia che Agosti rimandano al modello del fauno mallarmeano; se di fatto la compenetrazione dei piani figurati conduce al disegno del corpo femminile, e l’intero movimento stilistico retorico sia debitore dell’antecedente francese, diverso è il risultato tonale, lontano, a mio giudizio, da quell’«ebbrezza dionisiaca universale» individuata da Paglia, a cui parteciperebbe «la brama erotica dell’io-fauno» (PAGLIA 2009, p. 28)

¹¹⁹ Per le incertezze del testimone, cfr. ST88 p. 23 n.

¹²⁰ = T v.11.

¹²¹ Cfr. cS<PT23 «Fantino impaziente, eccoti impegnato / a perdifiato», poi cDb<PT23 Impaziente rivale, povero fantino, eccoti impegnato, / a perdifiato PT23 [...] impegnato / [...] S23 [...] impegnato, / [...] cU<GP31 *om.*

¹²² Cfr. cS<PT23 È già, oscura e fonda, / l’ora d’estate che disanima! cDb <PT23 [...] oscura [...] disanima. bSN30 E <P> quell’ora d’estate che disanima / Già si consuma cU<GP31 E quell’ora d’estate che disanima, / Già si consuma / /È già alta l’ora voraginosa GP31 Già si consuma / L’ora d’estate che disanima. // È già l’ora voraginosa. ST33V È già oscura e fonda / L’ora d’estate che disanima. = T vv. 17-18.

¹²³ AGOSTI 2000, p. 25. Sugli inserti in corsivo del *Sentimento*, e in particolare per le ‘voci’ ne *Le Stagioni*, cfr. CAMBON 1976, p. 87 e sgg.

stagioni uno dei punti di più alto investimento retorico, può essere riconducibile a quella *Zusammengehörigkeit* descritta da Heidegger come appartenenza di cose diverse a uno stesso ambito,¹²⁴ e al contempo, tendere a una *Zu-einander-Geboren* (la coappartenenza)¹²⁵ che non sembra dimorare se non nella visione trasfigurante, o meglio sintetica, del poeta. È però possibile individuare un altro gruppo di figure dove questa tensione approda a una forma che cerca di trattenere questa correlazione. Vorrei proporre come esempio un passo dal testo di *Levante*, che mi sembra significativo in quanto esito di un processo variantistico di lunga durata.

È di fatto proprio lo scivolamento metonimico e la successiva esplorazione del reale attratto nella figura la tendenza che guida le correzioni ‘in espansione’ di un passo molto tormentato di *Levante*, esempio del lavoro di riconfigurazione dello strumento analogico grazie a un movimento di estensione e contrazione che rimodula la sequenza «ridondante» e «asindetica» iniziale,¹²⁶ in forme diverse di coordinazione. Il testo ospita diversi gradi di analogia, sia come atto intuitivo che raccoglie, registra o crea una somiglianza, sia come metodo argomentativo che apre prospettive diverse sul paesaggio:

<p>cU1</p> <p>Picchi di tacchi picchi di mani e il clarino coi ghirigori striduli e il mare dolce come una picciona</p>	<p>cF<IL31</p> <p>Picchi di tacchi picchi di mani e il clarino coi ghirigori striduli</p> <p>e il mare è dolce trema un po’ come gli inquieti piccioni è cenerino come il loro petto gonfio d’onda amorosa</p>
---	---

<p>A31</p> <p>Picchi di tacchi picchi di mani e il clarino coi ghirigori striduli il mare è cenerino e trema dolce gonfio d’onda amorosa è inquieto come un piccione¹²⁷</p>	<p>A36</p> <p>Picchi di tacchi picchi di mani e il clarino ghirigori striduli e il mare è cenerino trema dolce inquieto come un piccione¹²⁸</p>
--	--

In cU1, rielaborazione del testo vallecchiano, la similitudine ha uno spazio ridotto, inserendosi come un frammento descrittivo centrato sull’iconicità della “picciona” ma inglobato nella cascata asindetica della rievocazione del viaggio. In cF<IL31 invece la stessa analogia non è più un semplice paragone, bensì il luogo di una trasfigurazione del “mare” nel volatile: l’autografo espande la figura, esplorandone le possibilità cognitive: trova slancio nel predicato, propone la somiglianza in due comparative e infine, con un giro consueto a quest’altezza, sigilla i due elementi in un’immagine unica.¹²⁹ Il movimento analogico trova nel verbo e nel colore i primi appoggi per la progressiva assimilazione, ma è nel terzo e ultimo membro della figura che il “mare” e il “piccione” si trovano non semplicemente *confusi*, ma in una scambievole rispondenza, dove gli uccelli partecipano della natura ondososa del mare, e viceversa.

In questo caso le varianti mostrano come sia proprio l’analogia, dunque la ricerca nel simile, a imporsi per prima, e solo in un secondo momento, il testo ‘spiega’ la relazione. Dunque l’espansione di cF<IL31 non è tesa a una semplice ‘razionalizzazione’ dell’intuizione analogica, rallentata ora nell’esplicazione dei

¹²⁴ Cfr. HEIDEGGER 1982, p. 7.

¹²⁵ Cfr. *ivi*, p. 15 e sgg.

¹²⁶ PAIONI 1981, p. 194.

¹²⁷ Ma lo spazio è eliminato già in IL31.

¹²⁸ = T_{VV}. 4-8.

¹²⁹ E non irrilevante è il fatto che la variante sia cronologicamente vicina alla similitudine terracquea di *Dove la luce*: cF1 «Come allodola ondososa» (poi cU1>IL30 Come un’ondosa allodola cU2 come allodola ondososa = T v.1).

diversi passaggi: il paragone diventa qui il luogo stesso del rovesciamento tra “mare” e cielo, ottenuto attraverso la strategia analogica.

Ancora diversa la strategia di A31, dove il momento di fusione tra i due elementi è in posizione ancipite: il “mare” è inizialmente descritto mettendo in primo piano la sensazione visiva, con un accento lievemente metaforico (“trema dolce”) ma che in realtà è la preparazione allo slancio analogico. I tre elementi della descrizione portano infatti gradualmente all’analogia, rivelando come il *climax* descrittivo sia dettato dalla somiglianza. Qui la similitudine argomentata è ciò che viene *dopo* ma solo nel tempo dell’enunciazione, rivelando il suo carattere retroattivo: gli aggettivi sono riferibili al “mare” e al “piccione”, grazie ancora alla transizione libera e continua tra i due poli garantita dalla posizione ambigua dell’“onda”, letterale e metaforica.

La soluzione a cui approda A36 è infine sintetica: gli elementi ancipiti dell’analogia sono riuniti nell’unico verso “trema dolce inquieto” che prepara all’analogia grazie all’«isolamento epanalettico di “inquieto”, basato sul trasferimento dell’aggettivo dal termine di paragone determinante al paragonato-determinato»¹³⁰. Il “come” di A36 può assorbire tutti gli elementi, raggiungendo una maggiore sintesi analogica e «levità ritmica»¹³¹. Costruita la coppia «aggettivale asindetica di tipo petrarchesco»¹³², il ‘prezzo’ da pagare per il mantenimento della similitudine è dunque l’eliminazione proprio del verso dello ‘scambio’, dell’“onda amorosa, soluzione probabilmente troppo ‘concettosa’ per il tessuto allegresco.

Le varianti permettono qui di osservare come sia proprio il tentativo analogico a motivare lo sviluppo lirico: la somiglianza è creata dalla figura che ridescrivendo la realtà genera l’analogia, centro semantico da cui poi è possibile ritagliare nuovi margini per l’approfondimento del mondo fenomenico.

Rispetto agli scivolamenti metonimici dovuti all’impertinenza o all’immersione nel contesto, la soluzione di *Levante* mi sembra aprire a una prospettiva ancora diversa, ascrivibile a quel rovesciamento tra mare e cielo che sempre Genette ha ricondotto a uno stile retorico e di pensiero sostanzialmente barocco.¹³³

Nella frattura che marca le comparazioni di Baudelaire, è stato individuato un segno dell’avvenuto trauma della poesia moderna: le *Fleurs*, scrive Agosti, assumono «consapevolmente, nel proprio linguaggio, la ferita (la divisione, la falla, la differenza) che è propria del linguaggio»¹³⁴. Da questo punto di vista, il mondo ‘reversibile’ che comincia a emergere in *Levante* contraddice quest’acquisizione del moderno e sembra riproporre una visione certo tormentata ma comunque tesa alla ‘redenzione’, estranea al fondo ‘vuoto’, all’assenza non recuperabile che abita gran parte della poesia del Novecento, sulla scia di Mallarmé e Valéry. Si tratterebbe, allora, di continuare a riabilitare quell’interpretazione «verticale» di Ungaretti proposta da Emerico e Noemi Giachery¹³⁵ e tesa a riconsiderare gli elementi post-simbolisti – e cioè di superamento *in positivo* della soluzione ‘annientante’ nel *Livre* – dell’itinerario poetico ungarettiano.

Ma anche questa tendenza alla solubilità delle opposizioni e alla ricomposizione del frammento non può essere assunta senza una valutazione attenta delle spinte discordi che continuano a muovere i testi. Nel saggio più volte citato, Genette ha contrapposto l’assimilazione ‘proustiana’, e cioè lo stile che tende all’uniformazione all’insegna di un fondo comune (o di un comune vertice), all’uso della tecnica del contrasto nella poesia barocca. A fronte della ricerca dell’armonia attribuita al primo libro ungarettiano cui seguirebbe la tensione inconciliabile della retorica del *Sentimento*, e rispetto alla dicotomia proposta da Genette, l’*Allegria*, con la discontinuità, asimmetria e tendenza centrifuga che contraddistinguono il suo tessuto analogico, risponderebbe molto meglio a una lettura ‘barocca’ rispetto alle involuzioni retoriche del *Sentimento*, che, pur attraverso le forme dell’*inconcinnitas*, sembrano, almeno negli esempi discussi, condurre non alla dispersione quanto piuttosto all’accoglimento del Molteplice

¹³⁰ SPEZZANI 1966, p. 123.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² *Ibidem*

¹³³ Cfr. GÉRARD GENETTE, *L’universo reversibile*, in GENETTE 1981, pp. 7-18.

¹³⁴ AGOSTI 1982, p. 42.

¹³⁵ Cfr. GIACHERY - GIACHERY 2000.

nell'Uno trascendente. In questa prospettiva, dunque, la retorica barocca di Ungaretti dovrebbe piuttosto essere avvicinata allo stile, per esempio, di Gian Battista Vico: rispetto allo stile barocco, che fa *allusione* all'Uno *attraverso* il suo rifrangersi del Molteplice, il filosofo napoletano – nella lettura di Davide Luglio – avrebbe tentato non semplicemente di ricercare il 'riflesso' del Vero, ma, anzi, al contrario, di

ramener la fragmentation du multiple à l'unité du Vrai. Délaisant l'exporation horizonatale de la réfraction du verum unum, il se concentre sur la sublime verticalité du rapport que l'Un entretient avec le multiple¹³⁶

D'altra parte, prima di trarre conclusioni, accanto allo spostamento metonimico nelle due forme di attrazione e uniformazione al contesto ritengo debba essere valutata la tendenza apparentemente opposta a questa, vale a dire quei fenomeni di frammentazione e dispersione che, sempre all'interno della deviazione del senso, si oppongono alla *reductio ad unum* dando forma grazie ad alcune strategie retoriche al Molteplice e all'assenza di senso, muovendosi attorno a quel Nulla che si spalanca di fronte al barocco, inteso, nell'interpretazione ungarettiana, come evento epistemologico non più arrestabile, dove «qualcosa s'è sbriciolato in mille briciole».¹³⁷

2. 2. 3 «Qualcosa che è saltato in briciole»

Nel precedente paragrafo abbiamo tentato una possibile interpretazione del movimento semantico all'insegna dello scivolamento laterale, come cioè successione di immagini attratte dalla dimensione della contiguità; per quanto riguarda il *Sentimento del Tempo* però, il modello spaziale che più sembrerebbe adatto a descrivere il percorso del senso è quello della linea curva, tendente a chiudersi in una forma circolare: accostabile non solo per gli 'effetti' all'«enigma»,¹³⁸ il circolo analogico definisce una disseminazione *in fuga* dei percorsi delle somiglianze e delle contiguità, costruendo quadri figurali irriducibili non solo a quella funzione 'descrittiva' che, come abbiamo già affermato, non è tra le corde principali della poetica ungarettiana, ma anche a una qualsiasi sosta interpretativa che blocchi la rappresentazione in una proposta univoca di senso. A queste forme 'concettose' che rimandano alla dimensione barocca della poesia ungarettiana, si affianca la tendenza pressoché costante alla frantumazione e ricomposizione dei quadri e, di conseguenza, il rovesciamento dei rapporti tra gli elementi, tendenza che mi sembra ricoprire un ruolo non marginale nel processo correttorio, che vede proprio nel *Sentimento* aumentare notevolmente il numero di varianti combinatorie, come anche di tasselli figurali mobili, ovvero transeunti da un testo all'altro.

Qui la metafora è il luogo dove il testo ricerca le circostanze «aggomitolate e ascose», le raffronta, «le annoda o divide»:¹³⁹ dopo il senso sospeso e distillato dei versicoli allegreschi, la sovversione della sintassi come 'ordine' costruisce percorsi non più verticali, lungo la scansione sillabata di frammenti nel bianco strofico, ma circolari, percorribili lungo connessioni mobili e dalle gerarchie sempre negoziabili, dove il segno rinvia a qualcosa che non c'è, ma che *ritorna*.¹⁴⁰

Molto spesso l'enigma si riscontra in corrispondenza dei fenomeni di straniata transitività che abbiamo discusso a proposito delle metafore verbali: la torsione analogica si accompagna qui a una parallela torsione dei rapporti tra i costituenti del verso. Il testo di *Pellegrinaggio* traspone la scissura anche sul piano semantico, definendo in una doppia comparazione l'alienazione del corpo e la sua frammentata reificazione:

¹³⁶ LUGLIO 2003a, p. 198.

¹³⁷ NOTE69, p. 764.

¹³⁸ Cfr. ARISTOTELE, *Poetica*, 1458 a, 26-30; sull'enigma si veda anche BOTTIROLI 1993, p. 223.

¹³⁹ TESAURO, *Cannocchiale aristotelico*, in Torino per Bartolomeo Zavatta, 1670⁵, p. 82 [ristampa anastatica, Savigliano, Editrice artistica piemontese, 2000].

¹⁴⁰ Cfr. CONTE 1972, p. 15.

cPa ₁₆	P16
ho strascicato la mia carcassa affardellata.	ho strascicato la mia carcassa usata dal fango come una suola o come un seme di spinalba ¹⁴¹

Già in cPa₁₆ l'ambiguo rapporto con il corpo emerge dalle contorsioni dei rapporti sintattici: oltre alla scelta espressiva della "carcassa", che riduce la materialità corporea a oggetto morto, la forma dell'aggettivo, inerente alla frequente topica del 'peso', è semanticamente straniata, poiché sostituisce il più consueto "appesantito" con una metafora derivante dalla locuzione 'fare fardello', a sua volta fortemente attratta dal contesto referenziale bellico. L'involuzione semantica è il riflesso formale del paradosso di un Io che si vede separato dal corpo nello stesso momento in cui ne esperisce al massimo grado la presenza concreta, vivendo drammaticamente la coappartenenza della vita alla materia 'mortificata'. È questa paradossale esperienza di alienazione a trovare forma nelle comparazioni introdotte in P16; siamo qui di fronte a una similitudine sdoppiata: a un comparato ("la carcassa"), si affiancano due comparanti, all'insegna di un *medium* a sua volta metaforico ("usata dal fango"). Questo sistema scardina la soluzione 'a equazione' dell'enigma analogico, che difatti si risolve non nella corrispondenza di membro a membro¹⁴², poiché il centro semantico del paragone è nella qualità di quell'"usare" a sua volta attratto metonimicamente da un comparante assente, la 'scarpa'. L'intuizione analogica costruisce dunque una costellazione di senso attorno all'immagine del modo di essere del corpo, che è nel "fango" (della trincea), *come* una scarpa, un oggetto. È così possibile comprendere il valore della seconda similitudine, difficilmente scioglibile se intesa come associazione tra la "carcassa" e il seme, ma che acquista la sua ricchezza gnoseologica in quanto anch'essa all'insegna dell'"uso"¹⁴³: il "seme", infatti, è gettato in terra per essere usato, è la scorza che dovrà morire.¹⁴⁴

Ma come abbiamo già affermato, è certamente nel *Sentimento del Tempo* che s'incontra il maggior numero di queste metafore 'enigmatiche': un esempio nella lirica *L'Isola*.¹⁴⁵

cF1_{Ap} Stillavano le fronde / una pioggia pigra di dardi.

¹⁴¹ = T vv. 5-10.

¹⁴² Del tipo la "carcassa": X = fango: suola *ma anche* "carcassa": X = fango: seme. La soluzione dell'"enigma" è in un'incognita non è ricavabile dalle sostituzioni interne ma che determina una circolazione del senso attorno alla semantica dell'"uso".

¹⁴³ Similmente nella lirica *Peso* il centro dell'analogia – anche lì in riferimento alla dimensione del corpo – è nella qualità del 'portare'.

¹⁴⁴ L'irradiarsi della costellazione dei referenti attorno all'"uso" è corroborata dal tessuto dei significanti, come sottolinea ancora Carlo Ossola, il quale anzi fa del testo un «esempio paradigmatico» del coagularsi del senso reso «non solo dalle due similitudini, ma più intensamente dalla continua ripetizione della S» (OSSOLA 1975, p. 98). Per quanto riguarda il "seme", dal punto di vista del lavoro analogico non si tratta di comprendere se l'immagine sia in un certo senso all'origine della figura retorica, o se viceversa sia quest'ultima a generarla secondo quei modi di espansione che abbiamo incontrato nel precedente paragrafo. Nel pensiero analogico infatti, una tale successione 'genetica' non implica la preponderanza del senso dell'uno o dell'altro aspetto: se l'immagine del "seme di spinalba" sembra insinuarsi con un particolare effetto di impertinenza, quasi «furtivamente nella sua ambiguità» (SINICROPI 2005, p.427), questa discontinuità è temperata dalla stessa polisemia dell'"uso", oltre che dalla «concentrazione di senso nella "Consonnee dominante"» descritta da Ossola (OSSOLA 1975, p. 98). Mi sembra dunque non pertinente all'interpretazione parlare di «falsa coordinazione (in quanto solo con difficoltà omologabile alle altre componenti dell'isotopia di significato)» (SINICROPI 2005, p. 427), mentre considero di grande interesse, coerentemente con la teoria della metafora qui esplorata, sottolineare ancora la continua tensione e rinegoziazione delle spinte centrifughe e centripete dell'analogia, che con il "seme" non vuole solo «aprire per un istante, sulla (e contro la) realtà della trincea, una dimensione di accorata nostalgia» (*ibidem*), ma – in quanto strumento euristico – tentare una ridefinizione interpretante della condizione esistenziale esperita dal Soggetto.

¹⁴⁵ Segnaliamo che inoltre il testo è tra i casi brevemente passati in rassegna da Muzzioli per esemplificare lo scivolamento verso il «carattere enigmatico» delle immagini nella poesia moderna (cfr. MUZZIOLI 2004, pp. 128-129).

CO27 _F	Sous la clarté, que tamisaient les branches, plusieurs brebis songeaient;
cF3<II,29	Luce pigra stillavano le fronde;
ST33 _V	Distillavano i rami / Una pioggia pigra di dardi, ¹⁴⁶

Già immersi nella descrizione «mitica ed evocativa»¹⁴⁷ del “prato” immediatamente precedente (cF<CO27: «Giunse a un prato ove / L'ombra s'addensava negli occhi / delle vergini come, / calando la sera, appiè dell'ulivo.»),¹⁴⁸ la figura collabora a definire la completa imbricatura dei piani umano e vegetale. L'aspetto «intricato» è dovuto all'«intersezione» delle metafore:¹⁴⁹ il circolo analogico si muove attorno al verbo liquido che, assieme agli “occhi / delle vergini”, trasfigura i “dardi” in lacrime, attivando così - come suggerisce la variante di ST33_V - anche la possibile immagine del dolore ‘distillato’. La preposizione metaforica “pioggia pigra di dardi” - «‘barocca’ costellazione figurale» scrive Luigi Paglia¹⁵⁰ - si impone così come un enigma: sono i “dardi” a cadere *come* pioggia (secondo lo schema della ‘serra calda’ e all’insegna di un *topos* ‘epico’ di lunga tradizione), oppure è la pioggia a somigliare a delle frecce? La ricerca del referente è destinata a fallire: la piccola prosa francese e le varianti di cF<II,29 ‘svelano’ l'ulteriore giro metaforico che regge la figura: i “dardi” sono difatti i raggi “pigri” dell'astro¹⁵¹ che, con una torsione ossimorica¹⁵² tipicamente barocca, si celano nella metafora *à un seul terme* dei “dardi” *come* “pioggia”.

La topica dei raggi solari interessa una delle figure più enigmatiche del libro:

CO25	<i>Lido</i>	I luminosi denti spengono l'impallidita.
cU	<i>LEDA o dell'inverno</i>	I denti dei riflessi spengono l'impallidita.
cF _{PI}	<i>Stanchezza di Leda</i>	<i>om.</i>
	<i>Lago luna alba notte</i>	I denti luminosi spengono Il lividore impallidito ... ¹⁵³

Nelle varianti è innanzitutto possibile osservare il lavoro sulla metafora *à un seul terme* “luminosi denti”, che nella costruzione di opposizioni correlative più che ossimoriche¹⁵⁴ di CO25 spostava nell'aggettivo il referente ‘solare’, specularmente all'epiteto ‘lunare’ “impallidita”.¹⁵⁵ La locuzione metaforica di cU non è

¹⁴⁶ = T vv. 17-18.

¹⁴⁷ SPEZZANI 1966, p. 139.

¹⁴⁸ Poi cF<II,29 ...]ulivo; ST33_V ...] / L'ombra negli occhi s'addensava / Delle vergini come / Sera appiè degli ulivi, ST36 ...] ulivi; = T vv. 13-16.

¹⁴⁹ PAGLIA 2005, p. 547.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ Il sole o la luna? Non ci sono elementi che permettano di chiarire questo punto: la “sera” dei versi precedenti non è di fatto una contestualizzazione, ma appartiene come comparante - metonimico? - alla similitudine dell'“ombra”; d'altra parte, le “pecore” dei versi successivi, alcune «appisolate / Sotto il liscio tepore», mentre altre brucano «la coltre luminosa» (cF1_{Ap}, cfr. T vv. 19-22), assieme all'aggettivo “pigra” attribuito alla luce, sembrano definire un paesaggio ‘meridiano’, inondato dal sole.

¹⁵² Ossimoro «sotterraneo» rispetto a quello «esplicito» tra “pigra” e “dardi” (*ivi*, p. 547).

¹⁵³ Poi in *Lago luna alba notte* ST33_V Impallidito livore [rovina ...] = T v. 3; in *Leda* ST33_V I luminosi denti spengono / L'impallidita = T vv. 1-2.

¹⁵⁴ Come precisato da BOTTIROLI 1993, p. 242.

¹⁵⁵ Stigmatizzata da Cambon come «fastidiosa cataresi creata dalla congiunzione predicativa con “spengono” e la delibazione estetica di “impallidita”» (CAMBON 1976, p. 99). Una lettera a Domenico De Robertis del 5 febbraio 1947 testimonia le difficoltà variantistiche del passo: riferendosi all'edizione del '33, Ungaretti scrive: «Solo mi rincerebbe di aver abbandonato della primissima redazione:

I luminosi denti spengono
L'impallidita.

una semplice costruzione analogica del tipo delle ‘immagini di serra calda’: qui il legame analogico è lo spunto per ridescrivere la realtà, dove la somiglianza è – attraverso un movimento che si può ricondurre ai paradossi della *bi-logica* descritti da Blanco - *appartenenza* e *scambio*: se i “raggi”, cioè il riflesso della luce, sono come “denti” – come ne *L’Isola* erano “dardi”¹⁵⁶ - ai riflessi *appartengono* i “denti”.

Anche in *Sogno*ST l’enigma della somiglianza in fuga formalizzato dalla metafora *à un seul terme* è ulteriormente complicato dal lavoro variantistico:

FL27	ST33v
3 Con volo argenteo	3 Con un volare argenteo
4 È guancia che si annida come un olio.	4 Ad ogni fumo insinua guance in fiamma.
5 Alcune lingue di splendore	5 Ai pagliai toccano clamori.
6 Toccano al fieno.	

Il mito di Aurora, sottratto alla personificazione ma esplicitamente evocato nella prima strofa (FL27: «Sopra il monte è rapita aurora.», poi ST33_v «Torna a rapirsi aurora.» = *T* v.2) è ricondotto alla fenomenologia dell’apparizione luminosa. Nel v. 3 di FL27 è possibile individuare tre figure: l’identificazione analogica - motivata ‘morfologicamente’ - con la “guancia”; il verbo metaforico ‘annidarsi’; la similitudine. È manifesta l’impertinenza tra il predicato e il comparante, quell’“olio” che rimanda all’immagine nascosta e che funge da *medium* comparativo dell’“espandersi” della luce¹⁵⁷. La scelta sintattica del verso successivo è sorprendente, poiché al prevedibile complemento oggetto si sostituisce una sorta di dativo di vantaggio, così da rendere la perifrasi delle “lingue di splendore” quasi un ‘dono’ per il “fieno”. Le varianti di ST33_v rimodulano questa già intricata struttura metaforica: oltre all’infinito sostantivato, la ridistribuzione degli attanti sottrae la “guancia” alla riconoscibilità analogica e, eliminata la perifrasi delle “lingue” e la similitudine, la colloca come enigma, cioè metafora *à un seul terme*, dove il predicato registra la metamorfosi come suggestione ambigua, *miraggio*, riportando dunque l’attenzione sulla facoltà *confusiva* della visione che trasforma il “fumo” in una guancia che arrossisce, metafora questa del «colore di fuoco» dell’aurora sparso sulle nubi,¹⁵⁸ di un inganno ottico cioè che conduce a una ridescrizione totale del fenomeno, fino alla sinestesia dell’ultimo verso, inerente al *topos* estivo tra i più frequenti.

Anche in ... [*Quando ogni luce*] la variante conduce alla metafora *à un seul terme*; ritroviamo inoltre una delle costanti del *Sentimento*, e cioè il ricorso al mito; ma mentre in *Sogno*ST il mito era mascherato dall’uso della minuscola (“aurora”) e citato senza articolo, qui il procedimento è in parte opposto, in quanto la citazione della figura mitico-biblica è segnata dalla maiuscola, ma ‘generalizzata’ con l’articolo indeterminativo.

GP32 Un’Eva scende come un ragno
E mi mette sugli occhi
La tela dei paradisi perduti¹⁵⁹

E so che allora sofferarsi molto a dover abbandonare prima, e poi mutare l’immagine. Ma le esigenze espressive erano diverse, e non c’era modo di poterla conservare» (per il commento alla testimonianza e la ricostruzione della genesi della lirica, si veda l’attenta nota introduttiva della curatrice dell’edizione critica, ST88, pp. 81-84). A prescindere dal consueto grado di ‘mistificazione’ delle testimonianze ‘genetiche’ ungarettiane, mi sembra significativo sottolineare come l’abbandono dell’epiteto per una circonlocuzione sia addotto a motivazioni di carattere «espressivo», e cioè al sottrarsi dell’interlocutore lunare come oggetto-protagonista della partitura dialogica di *Leda* in cU.

¹⁵⁶ Sull’isotopia della luce ‘pungente’, rimando nuovamente a CAMBON 1976, p. 84: «sul piano fisico e metafisico la luce è figurata come radiazione dolorosa, stimolo a un risveglio, o addirittura minaccia mortale».

¹⁵⁷ Cfr. *Perfections du noir*: «deurs corps s’écoulaient / comme un huile» (V09, p. 395)

¹⁵⁸ AGOSTI 2000, p. 34.

¹⁵⁹ Poi ST36 Un’Eva mi mette sugli occhi / La tela dei paradisi perduti = *T* vv. 3-4. Anche questo è un caso in controtendenza nelle varianti, che se solitamente accentuano la dimensione combinatoria e ‘barocca’ qui tendono a una semplificazione del concettismo, puntando a una rarefazione quasi ‘ermetica’.

Con la figura di GP32 - poi semplificata dalle varianti - siamo di fronte allo svolgimento logico di un'immagine che si svela, con effetto di meraviglia concettosa, nella *pointe* che chiude la lirica. Il comparante della similitudine esplicita sembra impertinente, attraendo a sé il predicato ("scende") ma rimanendo immotivato rispetto all'introduzione dell'"Eva", figura fantasmatica di un perturbante ritorno. È nel terzo passaggio che i due ambiti figurativi s'intersecano, e cioè in quella "tela dei paradisi" che è sintesi figurale dei campi semantici attivati, riconducendo dunque alla logica del concetto i dati apparentemente lontani dei versi precedenti e svelando così la chiave dell'"enigma".

Gli esempi più significativi di tortuosità analogica accentuata dal lavoro variantistico li troviamo a contatto con le semantiche più marcatamente 'barocche', dove spesso sono ancora le correzioni a farsi spia di una diversa interpretazione del 'concetto'. Probabilmente la zona dove più fitti sono questi fenomeni è quella della *Morte Meditata*. Per esempio, nel *Canto Secondo* lo spostamento semantico del concetto può essere messo in relazione con una diversa interpretazione del tempo:

- cU Con blandizia fanatica / Incide le rughe segrete/ Della nostra infelice maschera
riscr Incide le rughe segrete/ Della nostra infelice maschera/ Con blandizia fanatica
 <la lunga> l'infinita beffa dei padri
riscr Della nostra infelice maschera / Incide le rughe segrete/ Con blandizia fanatica
 L'infinita beffa dei padri
 cDi Incide le rughe segrete /Della nostra infelice maschera
 {Colla lunga beffa dei padri. *riscr* L'infinita beffa dei padri.}
 FR31 Scava le intime vite / Della nostra infelice maschera / Con blandizia fanatica
 La buia veglia dei padri / Clausura d'infinito.
 cB>FR31 Scava le intime vite/Della nostra infelice maschera,
 Clausura d'infinito, / Con blandizia fanatica / La buia veglia dei padri.
 ST33V Scava le intime vite / Della nostra infelice maschera,
 (Clausura d'infinito) / Con blandizia fanatica / La buia veglia dei padri.¹⁶⁰

Il lungo e denso percorso genetico si avvolge attorno all'idea poetica delle rughe del volto come visibile prova del tempo.¹⁶¹ Derivanti dall'elaborazione del *Canto Primo*,¹⁶² le incertezze sintattiche sono in primo luogo da ricondurre alla reggenza dei versi, inizialmente da rintracciare nella "morte", poi, nel momento dell'espansione variantistica, nella "beffa dei padri", e infine, con la resa autonoma del testo in cDi, di nuovo nella "morte", ora però posposta nella seconda strofa,¹⁶³ la lunga catena genealogica è dunque lo strumento del tempo, un peso di memorie che si presentifica e rende visibile. Il rovesciamento di FR31 è inconsueto, sostituendo all'oggetto-emblema il significato allegorico: il tempo è spostato in primo piano nelle "intime vite", mentre le "rughe" sono ora l'immagine 'assente' ma originaria, cui rimandano sia il predicato "scava" sia il "volto". I piani figurali sono intrecciati: l'oggetto nascosto sono quelle stesse rughe, *segno* del tempo trascorso, del percorso di memorie da cui precede l'esistenza, additate nella perifrasi "vite / Della nostra infelice maschera".¹⁶⁴

Il tempo è poi al centro delle figure concettose che occupano la seconda strofa del testo, questa

¹⁶⁰ = T vv. 1-5.

¹⁶¹ Un possibile antecedente nel "volto" «secco / come una / pergamena» della notte in *Dolina notturna* (A36 = T vv. 3-5; ma prima CL17 insecchito / come una pergamena S23 insecchito / come / una pergamena A31 secco / come / una pergamena; poi cDR secco / come una / cartapeccora A42 come A36).

¹⁶² cU1₃₁ Fanatica madre di città e d'evi / della grandezza umana / atleta senza sonno, cU2₃₁ Madre velenosa degli evi / Nella paura del palpito / E della solitudine, / Con blandizia fanatica, / / [O bellezza punita, prodigiosa, / Sognatrice fuggente,] // Atleta senza sonno / Della grandezza umana; cfr. ST88 p. 277 e sgg., e in particolare la nota 5 a p. 281.

¹⁶³ [...] beffa dei padri. // Morte, muta parola, = T vv. 5-6.

¹⁶⁴ Interessante osservare l'influenza dei significanti nelle correzioni, aspetto che rispecchia nel dato più minuto quel processo di geminazione per variazione da cui si genera la sezione della *Morte Meditata* (su cui cfr. CAMBON 1976, p. 125 e sgg.); si veda per esempio nella prima riscrittura di cU l'aggettivo "infinita" che sostituisce il precedente "lunga", probabilmente per attrazione della catena allitterante a distanza aperta dal verbo "INcide" e dall'aggettivo "INfelice"; in F31 si aggiungono inoltre le "INtime vite" e l'inciso ossimorico "clausura d' INfINito". Interessante è inoltre la sostituzione della "lunga beffa" con la "buia veglia", dove si mantiene intatto il sistema vocalico.

volta con esplicito riferimento all'immaginario barocco:

cDi Morte, muta parola / sabbia deposta nelle vene,
riser Morte, muta parola / sabbia deposta come un letto / dal sangue,¹⁶⁵

La struttura appositiva, preparata dall'ossimoro "muta parola", è facilmente scomponibile: la "morte" abita l'uomo come il sangue scorre nelle "vene", ma inizialmente il sangue è sostituito dalla "sabbia", costringendo così la figura a un'ulteriore torsione che inserisce nell'analogia l'emblema della clessidra, immagine tipica del *memento mori* secentesco. A partire da questa intersezione concettosa, la variante compie un ultimo vertiginoso spostamento, aggiungendo una similitudine nell'apposizione che apre all'immagine – non più circoscrivibile in un'equazione – del "letto", letto che complice la 'deposizione' inscritta nel participio è sia 'letto' di sabbia' sia 'letto di morte', e dello scorrere del tempo *come* sangue, approfondendo in un cerchio di rimandi figurati l'allegoria della clessidra.

Infine, gli ultimi versi:

cDi α T'odo cantare come una cicala / <in una rosa> nel fiore degli specchi.
riser β T'odo cantare come una cicala / in un fiore abbrunato dai riflessi.
riser γ T'odo cantare come una cicala / nella rosa abbrunata dei riflessi.¹⁶⁶

La similitudine, una tra le più complesse della poesia ungarettiana, interseca tre emblemi barocchi: la cicala – voce del *furor* estivo –, il fiore e la dialettica visiva del riflesso. Già la correzione in α è sintomatica di una strategia molto frequente, e cioè l'intensificazione stilistica ottenuta grazie alla preposizione metaforica. La "cicala / nel fiore degli specchi" è un enigma impossibile da sciogliere: solo dalle successive correzioni ricaviamo come l'immagine sia il precipitato di un movimento di polisemia e oggettivazione dei "riflessi" cromatici sui petali del fiore, simbolo della *vanitas*. I "riflessi" dunque trasformano i fiori in "specchi", "specchi" che a loro volta rimandano all'immagine del fiore. La correzione successiva non è una semplificazione: se in prima battuta (β) la figura s'incentra sull'aggettivo, γ propone una nuova torsione, raggiunta sia con l'assolutizzazione sia con lo sfruttamento della locuzione in genitivo; non più dunque un "fiore" scurito dai "riflessi" della luce, ma la "rosa" "dei riflessi", la "rosa" cioè che si è formata dal rincorrersi dei "riflessi".

Ma non solo: sulla medesima carta è vergato il testo di *Canto terzo*, anch'esso generatosi dai versi del *Canto Primo*; leggiamo i versi conclusivi così come riportati nel manoscritto:

cDi E nella luce fonda
 Silenzio
 T'agiti come le irose cicale
riser E nella luce fonda
 O confuso silenzio
 Insisti come le cicale irose¹⁶⁷

Oltre al doppio ossimoro dato dall'aggettivo ("confuso") e dal comparante ("cicale") per il "silenzio" – che rovescia l'apposizione "muta parola" del *Canto secondo* – sembra qui definirsi una ristrutturazione combinatoria dei significanti, che, in questa ennesima variazione sul tema, dalle "cicale" nella "rosa" confluisce nelle "cicale iROSe", ottenendo una sintesi figurale per calcolo anagrammatico.¹⁶⁸ All'insegna della poetica della traccia e dell'emblema, la voce delle cicale diventa allegoria, così come la "ruga" o la "sabbia", per cogliere il passaggio del tempo, o meglio, *il tempo come passaggio*, altro nome della 'meditazione' sulla Morte.

Ancora la ricerca della traccia del tempo è al centro dei versi di *Statua*:

¹⁶⁵ Poi FR31 capoversi maiuscoli, = T vv. 6-7.

¹⁶⁶ Poi FR31 Ti odo = T vv. 9-10.

¹⁶⁷ Poi FR31 Tu nella fonda, [...] silenzio, [...] irose. = T vv. 5-6.

¹⁶⁸ Riconosciamo inoltre ancora la presenza del gruppo fonico 'nel verbo "INSisti", 'tema' del *Canto Secondo*.

CO27 E l'enorme tumulto / dopo tanto viaggio / a fiore di labbra / rode lo scoglio.
 VG33 Il gran tumulto dopo tanto viaggio / Corrode uno scoglio / A fiore di labbra.¹⁶⁹

Il tenore allegorico del passo è ravvisabile nei plurimi sensi che possono essere estratti dal quadro, quali l'idea del 'bacio' della morte, l'isotopia del viaggio, la 'consunzione' materica del tempo sullo "scoglio". Dalla lettura di Cambon, incentrata sull'idea della "parola", emerge proprio quella circolarità del senso che, in passaggi come questi, determina non solo una difficoltà ermeneutica, ma diventa elemento significativo della stessa interpretazione:

I rimandi semantici e iconici interni, rafforzati dalle ellissi, creano un gioco di specchi, una circolarità emblematica fra dato iniziale e clausola della poesia, impedendoci di leggerla in senso univoco; siamo costretti a realizzarla nella nostra coscienza come viluppo, non come linearità d'immagini ¹⁷⁰

Questo «viluppo»¹⁷¹ del senso è un paradigma di lettura che può applicarsi a diverse varianti: la ricombinazione e variazione di elementi figurali è un procedimento che si evidenzia, per esempio, in molti dei passaggi che hanno una diacronia 'lunga', vale a dire in testi che presentano una storia variantistica di ampia durata. Abbiamo già commentato il lavoro sui "lumi" in *Levante*, a partire dall'avantesto di *Le Suppliche*:

LA15 Respiro ora che i lumi si struggono
 vagiti o rantoli rotolati nella nebbia
 eco in processione che si estingue lontano
 e languiscono perplessi
 viatico al selciato umido di riflessi
 viscidati viola argentei rabbrivire
 e lascivi argentei limone
 come quelli coperti di crespino
 che adoperano gli ebrei di Levante
 portando via i loro morti di sabato sera

A19	cF<IL31	A31	A36
e nell'imbuto dei vicoli non si vede che il tentennamento delle luci coperte di crespino	e nell'imbuto di chiocciole di vicoli non si vede che il tentennamento delle luci nel crespino	e nell'imbuto di chiocciole di vicoli non si vede che il tentennamento delle luci nel crespino	nell'imbuto di chiocciola tentennamenti di vicoli di lumi ¹⁷²

A partire dalla narrazione giustapposta in LA15, le correzioni procedono attraverso una «iniziale espansione»,¹⁷³ o meglio, una vera esplosione e ricomposizione 'cubista' del quadro certamente 'arbitraria' rispetto alla restituzione lineare dei rapporti tra i vari elementi, sfruttando, nelle numerose variazioni, il potenziale connettivo delle preposizioni metaforiche, che incasella il pensiero analogico in una forma tortuosa così come tortuosa è l'immagine della visione del Soggetto.¹⁷⁴ Una soluzione

¹⁶⁹ = T vv. 3-5.

¹⁷⁰ CAMBON 1976, p. 49 n.

¹⁷¹ Non lontano dal 'viluppo' come delineato nel nostro percorso è la riflessione sul «"groviglio" gnoseologico e psicologico» di Gadda, il cui itinerario neobarocco è puntualmente accostato alla lettura ungarettiana del barocco nello studio di Daniela Baroncini, dove sono evidenziate al contempo le differenze tra i due autori (cfr. BARONCINI 2008, p. 71 e sgg.).

¹⁷² = T vv.15-18.

¹⁷³ SPEZZANI 1966, p. 124.

¹⁷⁴ Sul confronto tra la tecnica poetica e descrittivismo pittorico, si possono vedere ZINGONE 1998 e il capitolo *Un'arte della dismisura* in BARONCINI 2008, pp. 59-89, dove a p. 65 e sgg. si propone un confronto con Michelangelo Buonarroti,

concettosa che, a mio giudizio, trova il miglior commento in un brano critico che Ungaretti dedica al tecnica figurativa del Góngora, dove troviamo anche una significativa tangenza semantica per definire, proprio nell'immagine della "chiocciola", questo movimento a spirale delle metafore:

Se da un lato s'ubbricava della propria illusione di libertà, dall'altro lato, in tale delirio di metafore, correndo dietro alla metafora, e alla metafora della metafora, era un fare come uno il quale fosse stato preso dalle vertigini davanti al baratro che – dovendosi ormai unicamente ricercare il vero nel mondo naturale – gli si era spalancato ai piedi: era un fare come uno che tentasse di evadere da un imminente pericolo di morte, di passato, di vuoto, assurdamente smarrendosi in un *brusio di chiocciola* accostata all'udito, in un *labirinto* suscitato alla vista, dove, inoltrandosi, egli si andasse da passo a passo moltiplicando specchi innumeri riflettenti dall'uno all'altro il medesimo annuvolato nulla¹⁷⁵

Similmente in *Popolo*, rispetto alla figurazione «incomprensibile»¹⁷⁶ di LA15 le varianti procederanno riannodando quei fili recisi inizialmente dall'immaginazione,¹⁷⁷ scombinando e ricombinando i rapporti tra i dati sensibili che saranno sì ora riconoscibili, ma 'avviluppati' in un ordine non certo lineare. Osserviamo le varianti che definiscono l'immagine della "tartaruga" e della "perla", incredibile costellazione metaforica e metamorfica che costruisce il *topos* dell'alba sul deserto:

<p>LA15</p> <p>tra il folto dubbio durante il tragitto svenevole aurora balzata sulla diffusa tartaruga che annaspa e brulica</p>	<p>cU1</p> <p>Ha sommosso l'aurora scalza con i suoi piedi momentanei la tartaruga ebbra del dubbio e l'eco del vento nelle conchiglie</p>	<p>cF</p> <p>Del dubbio l'ebbra perla già ha sommosso l'aurora la brace dei suoi piedi momentanei ed ancora remota l'eco d'un nuovo vento</p>
---	--	---

<p>A31</p> <p>Annaspa come tartaruga e brulica la notte folta</p> <p>Un colore non dura già si forma un'altra figura del dubbio la perla ebbra¹⁷⁸ già ha sommosso l'aurora la brace dei suoi piedi momentanei¹⁷⁹ già distingui l'eco che s'avvicina d'un nuovo vento</p>	<p>A36</p> <p>La notte più chiusa lugubre tartaruga annaspa</p> <p>Un colore non dura</p> <p>La perla ebbra del dubbio già sommuove l'aurora e ai suoi piedi momentanei la brace</p>
--	--

mentre a p. 69 e sgg. si considera la riflessione ungarettiana su Caravaggio; particolarmente interessante la relazione con la tecnica di quest'ultimo: scrive Ungaretti che Caravaggio «impone alla luce di sconquassare e di ridurre in pezzetti il vero, per servirsi poi di quei pezzi luminosi, con pazzie rabbia e gioia dei sensi, ad erigere un'architettura di un vero diverso» (UNGARETTI, *Jan Vermeer*, [1967], in SI74, pp. 585-595, p. 588). Commenta Daniela Baroncini, richiamandosi anche ad altri passai del poeta sul pittore: la luce di Caravaggio «approdava non al naturalismo come ritratto fedele della realtà, bensì alla rappresentazione di una verità insostenibile [...]: è dunque un vero che nasce «dalla percezione dell'abisso dietro l'apparenza» (BARONCINI 2008, p.70).

¹⁷⁵ UNGARETTI, *Góngora al lume d'oggi*, [1951], in SI74 pp. 528-550, p. 531, corsivi miei.

¹⁷⁶ REBAY 1962, p. 51.

¹⁷⁷ Cfr. *ivi*, p. 53; si veda anche UNGARETTI, *Ragioni d'una poesia*, cit., p. 17).

¹⁷⁸ Aggettivo posposto in cU2; dalla variante emerge ancora l'attenzione del poeta per i valori fonici e ritmici: la sostituzione di cF creava un verso fonicamente forte, ribattente in allitterazione su dentale sorda e nel raddoppiamento della bilabiale, oltre all'assonanza consonantica e vocalica negli ultimi due elementi del verso (Del DuBBio l'eBBra perla.); l'inversione permette d'immettere un ulteriore grado vocalico aperto, oltre a separare il raddoppiamento della bilabiale riequilibrando il verso (Del DuBBio la perla eBBra).

¹⁷⁹ Ma prima IL31 [...] la brace ai suoi piedi momentanei [...]

	Brulicano già gridi d'un vento nuovo ¹⁸⁰
--	--

Pur mantenendo le immagini, è evidente che il testo finale mostra un diverso controllo dell'ispirazione;¹⁸¹ scrive Luciano Rebay a proposito di LA15 e del successivo percorso variantistico:

era un'immagine del tutto impenetrabile e assurda, che ora invece si chiarisce, almeno in parte. Evidentemente per "tartaruga" Ungaretti intendeva la notte, e per quanto ancora ci possano sfuggire le ragioni che gli avevano fatto scegliere questo simbolo, perlomeno ci rendiamo conto che l'idea generale dei due versi era di evocare il sorgere dei colori dell'alba contro a quelli della notte – una notte ostinata a durare il più possibile e lenta a cedere all'aurora¹⁸²

Tralasciando l'interpretazione 'referenziale del testo', è interessante osservare la tecnica di figurazione. Già nel passaggio da LA15 a cU1 si osserva una diversa strategia descrittiva: in LA15 ogni elemento della visione-ricordo è prelevato dal contesto e accostato, a-logicamente, a elementi non pertinenti; il legame tra le due figure (il 'balzo' dell'"aurora" e la "tartaruga") è dato dal fatto che la prima 'balza' sulla seconda, con una trascrizione metaforica che descrive, materializzandolo, il movimento dell'alba sull'orizzonte.¹⁸³ In cU1 troviamo una diversa consequenzialità tra le figure, ma se le due immagini si saldano ora in un unico quadro, l'ambiguità sintattica impedisce una comprensione lineare: chi è che 'sommueve'? Se il soggetto potrebbe essere la "tartaruga" assieme all'"eco", la preferenza per l'opzione inversa nasce non tanto dalla persona singolare del verbo ("ha" e non 'hanno'), quanto dall'attrazione del verbo con l'immagine stessa della "tartaruga": è l'"aurora" a sospingere al movimento la "tartaruga". Ma nello spettacolo dell'"aurora", la "perla" e la "tartaruga" sono la stessa cosa. È l'immaginazione figurale ad avere scisso il sorgere del sole nell'aurora e nella "perla del dubbio". L'ambiguità dei referenti verbali, con l'indicibilità su chi inseguia e chi venga inseguito, rende ininterrotta la successione tra sorgere della luce e apparizione dell'astro.

La variante di cF è un altro dei casi in cui emerge come il lavoro poetico ungarettiano proceda spesso per salti figurali, dove termini vicini vengono attirati all'interno della costruzione di immagini metaforiche costruendo una vera vertigine analogica; il procedimento non è più solo quello della trasposizione metaforica, cioè di una rielaborazione immaginifica di uno spettacolo naturale: la metafora nasce da accostamenti poeticamente intuitivi. L'immagine fortemente poetica e connotativa, e oltremodo chiarissima nel suo ruolo descrittivo, della "tartaruga" "ebbra del dubbio" viene fatta esplodere dall'interno, con l'inserimento della "perla", immagine attivata dalle precedenti "conchiglie" (cfr. cU1). L'immagine dell'aurora acquista qui una maggiore forza descrittiva, affidata alla metafora dei "piedi" di "brace" "momentanei", metafora che descrive il bagliore improvviso e fuggevole della terra nel contatto con il sorgere dei raggi di sole. Anche qui è possibile seguire il lavoro immaginifico del

¹⁸⁰ Poi cDR_{VA} ...] e / <Alle sue calcag> <Ai suoi piedi momentanei> alle sue calcagna <moment> momentanee / la brace [... A42...] ai suoi piedi momentanei / la brace [... = T vv. 4- 13; ma cfr. anche APF35, vv. 11-14: «quando calmandosi le sabbie simulano / brulicare e annaspere / insensata testuggine / al balzo d'un'aurora». In APF35 si recupera dunque il referente del movimento della "tartaruga", e cioè la sabbia. Come scrive Rebay, qui Ungaretti «riannoda tutti i fili del pensiero che ai tempi di Lacerba aveva fu turisticamente abbandonati o aggrovigliati e ci lascia scorgere finalmente cosa si celasse dietro quella similitudine di tartaruga – notte: un'impressione lasciatagli dalle dune del suo deserto egiziano, somiglianti, all'alba, a tante testuggini cocciutamente brancolanti nella mezza oscurità» (REBAY 1962, p. 53). Il viaggio *reale* sulla nave viene così trasposto nel paesaggio desertico, riannodando nella metafora ciò che quello stesso viaggio separava per sempre. Infine, si veda anche 1914-1915, Q33: «Ma il dubbio, ebbro colore di perla, / Come avviene nelle ore di tempesta / Spuntò adagio ai limiti, / E s'era appena messo a serpeggiare / Che già l'aurora soffia sulla brace», poi APF35 ...] / Che già aurora soffia sulla brace. ST36 ...] / Che già soffia aurora sulla brace. = T, vv. 21-25.

¹⁸¹ Cfr. *ivi*, p. 54.

¹⁸² *Ivi*, p. 53.

¹⁸³ Ma si veda la variazione che riprende le stesse immagini per la figurazione dell'alba in *Nascita d'Aurora* così come edita su CO25, in particolare il «fiore di pallida brace» (v. 4 = T) e il «sanguigno balzo» (v. 24, poi in *Apollo* = T v. 3).

poeta, la cui ispirazione viene attratta in primo luogo dai concreti segni sulla pagina: l'immagine della brace nasce *dopo* che in cU1 erano apparsi i "piedi" dell'aurora scalza; solo in un secondo momento, il poeta coglie il suggerimento dello stesso verbo 'sommuovere', per indicare il movimento di chi 'ravviva la brace'. Anche qui infine la costruzione dei versi è portatrice di un'ambiguità sintattica non chiaramente scioglibile, dove la posposizione del verbo al sostantivo "perla" sembra far prevalere l'interpretazione di quest'ultima come soggetto.

In A31 l'immagine è recuperata all'interno di un'animazione, o meglio, animalizzazione del paesaggio-visione:¹⁸⁴ qui è la notte a diventare *viva* in una similitudine esplicita che riprende esattamente gli stessi verbi utilizzati in LA15, "annaspa" e "brulica". Osserviamo però che la "tartaruga" è impertinente sia semanticamente sia per quanto concerne nella costruzione, dove i verbi metaforici sono assolutamente indipendenti da essa, data l'assenza di legame con il nesso comparativo. Il "come tartaruga" non ha la funzione di *spiegare* la somiglianza, vale a dire di giustificare il 'brulicare' e 'annaspere': è un'animazione del paesaggio nella visione del poeta. E infatti è proprio questo il centro dei versi seguenti, che tematizzano il fuggire della visione e delle immagini: "un colore non dura, già si forma un'altra figura". L'arrivo dell'aurora sommuove un'ulteriore visione, o meglio, sommuove il *dubbio nella visione*: l'io non fa in tempo a distinguere e individuare le immagini che queste fuggono come ombre, e così il linguaggio è trasportato in una metamorfosi che non può bloccare. Infine, significativa è la sostituzione nell'immagine del "vento", correzione che accentua quella stessa idea di fuggevolezza e del susseguirsi delle visioni che investono l'io. L'eco non è "ancora remota" ma "s'avvicina", è in movimento verso l'io percipiente.

Anche in A36 le varianti sono molto ampie, a partire dal passaggio dalla struttura esplicita della comparazione analogica alla metafora giustapposta ("La notte più chiusa / lugubre tartaruga"), nella quale la somiglianza s'inscrive nell'idea della chiusura.¹⁸⁵ Oltre all'eliminazione del verso 'rivelatore' ("già si forma un'altra figura"), nella ristrutturazione dei versi il rapporto tra "aurora" e "perla", scissione figurale dell'unica immagine del sorgere dell'aurora, trova qui lo scioglimento delle ambiguità sintattiche: la perla "sommuoove", vale a dire sospinge, l'"aurora". Interessante negli stessi versi il lavoro sul sintagma della "perla": con questa finale inversione tra determinante e determinato viene recuperata la forma iniziale di cU1, e così il determinante "del dubbio" assume nuovamente la sfumatura causale riferita all'aggettivo. La perla non è ebbra *e* del dubbio, ma è ebbra *di* dubbio, è il dubbio (del Soggetto) a inebriarla. Significativa la scelta del verbo presente in sostituzione del passato prossimo: la visione è *ora*, sotto gli occhi del Soggetto. L'influenza delle versioni precedenti del testo, è infine confermato anche dai versi successivi, nel lavoro sul verbo "brulicare": inizialmente riferito alla tartaruga (LA15), poi perno di paragone con le sabbie del deserto (APF35) e della notte (A31) nell'animazione del paesaggio esterno, ora diventa predicato del "vento", che a sua volta si anima e muove il paesaggio con le sue grida.

Con questa ricomposizione e scomposizione di tasselli figurali il concetto ha subito diverse metamorfosi, permettendo una continua trasformazione dell'immagine per giungere a un tessuto discorsivo più lineare e coerente, definito anche dall'insistenza sulla topica della profondità.

Anche in *Un lembo d'aria* possiamo osservare questa vertigine concettosa svilupparsi nelle varianti e trovare come punto di appoggio il livello dei significanti:

CO25 <i>Roma</i>	cU>CO25
E se scivola un lembo di frescura, le si spicca la spalla, com'una visciola.	[E se scivola un lembo di frescura, <i>riser</i> una spalla le spicca com'una visciola. E se un lembo di fresco scivola <Spicca> come una visciola spicca una [spalla]

¹⁸⁴ Simile il processo di animazione del paesaggio nel verso che sarà poi l'*incipit* della lirica: LA15 frotte di palmizi cU1 alte frotte di palme cF Fuggi <la f> <l'armento> il branco solo delle palme = T v.1, ma cfr. anche APF35: «frotte irraggiungibili di palme».

¹⁸⁵ Riemerge l'eco del distico finale di A19, poi omissso in A36: «La polla d'amore più scuro / trasvola nel cielo campestre [APF35 ...] trasvolta [...] cF Nel cielo campestre trasvola / d'amore la polla più fonda A36 om.

ST33 _v Si muova un lembo d'aria, Sull'abbaglio una spalla Spicchi come ciliegia ...	ST36 Si muova un lembo d'aria ... Spicchi come ciliegia sull'abbaglio Una spalla ...
---	---

cU2>ST36 Si muova un lembo d'aria ... Spicchi come ciliegia sull'abbaglio <i>riscr</i> Una spalla serale ...	Spicchi serale come sull'abbaglio <Ciliegia,> <La visciola,> una spalla <i>riscr</i> Visciole, <una> cara spalla...
---	---

ST43 Si muova un lembo d'aria ...

Spicchi, serale come sull'abbaglio
Visciole, avida spalla ...¹⁸⁶

Nell'estrazione dei versi dall'iniziale poemetto di *Roma* in CO25, già cU>CO25 mostra un primo movimento combinatorio, che riposiziona gli elementi della figura seguendone le suggestioni foniche. L'addensarsi delle potenzialità semantiche del groviglio figurale esplose in ST33_v, dove non solo si recupera l'ambiguità del «lembo» - attratto nella semantica della 'veste' attivata dalla "spalla" - ma soprattutto, nella riscrittura desiderativa del testo, si attinge a piene mani dalla polisemia verbale: 'spiccare' è qui sia staccare qualcosa dal supporto, ovvero cogliere, sia, intransitivamente, essere evidenti nel contrasto, colpire con la limpidezza o con il colore, distinguersi. La confusività del passo mi sembra sostenersi anche su un altro elemento semantico, quell'«abbaglio» di desertica memoria che definisce l'allucinazione analogica¹⁸⁷ e che nelle successive varianti sempre più emerge quale emblema dell'apparire della luce anche in relazione all'idea dello 'svelamento' insita nel "lembo",¹⁸⁸ fino al recupero delle «visciole» in cU2>ST36, che, nell'esplosione della figura, sono un puro significante generato dal costruirsi del testo come «monocromo spessore sonoro»¹⁸⁹ che tende a rispecchiarsi su se stesso.

La ricombinazione dei significanti è anche al centro del rovesciamento operato dalla correzione in *Primo amore*, i cui versi risalgono a un'espansione di una strofa de *Il Capitano*:¹⁹⁰

¹⁸⁶ = T, ma cDR ...] aria.

¹⁸⁷ Cfr. l'«abbaglio» della «brama» in *Ricordo d'Affrica*ST: CN24 (nello specchio di gelo s'abbaglia, ove / lascia cadere il guardo arroventa / la brama, e un'infinita ombra rimane). CO25 (nel gelo si specchia e s'abbaglia, dove / lascia cadere il guardo, arroventa / [... cF1<SN30 (nello specchio [...], *riscr* s'abbaglia allo specchio di gelo, se / guarda arroventa [... *riscr* di gelo allo specchio s'abbaglia, ma se guarda arroventa / [... *riscr* allo specchio di gelo s'abbaglia, ma [... cF3<SN30 (Altera abbaglia sé di gelo, arroventa se guarda / [... *riscr* (l'altra s'abbaglia di gelo, / mentre guarda e arroventa bram<a> e / e un'infinita ombra rimane). *riscr* s'abbaglia, l'altiera, di gelo, / mentre il suo sguardo passa / e la brama arroventa; e un infinito velluto rimane.) SN30 ...] gelo [... ST33_v (In una sua freddezza s'abbagliava, Correva pura, / E se guardava la seguiva / Arroventando disgraziate brame, Infinito velluto). ST36 ...] guardava, [... cDR (In un suo gelo, altiera, s'abbagliava, / Ma le seguiva gli occhi nel posarli, / Arroventando disgraziate brame / Per sempre, / Infinito velluto). ST43 (In un suo gelo altiera s'abbagliava, ...) posarli / [...] brame, / Per sempre [...] = T vv. 11-15. Sul 'miraggio' ha scritto pagine illuminanti Alexandra Zingone, cfr. in particolare ZINGONE 1996b.

¹⁸⁸ Similmente in *Dove la luce* cF1 «Da un ricco sole obliato nimbo, / L'ora costante, liberi d'età, / Sarà nostro lenzuolo.» (poi cF2<IL30 L'ora costante, liberi d'età, / Da un ricco sole perso nimbo / Sarà [... cU2<ST33_v ...] / Nel suo perduto nimbo / Sarà [...] = T vv. 14-16.

¹⁸⁹ AGOSTI 1983, p. 206.

¹⁹⁰ L'elaborazione di questi versi, interpretabili come ritorsione e sviluppo combinatorio del materiale verbale, è tra i luoghi più intricati del *Sentimento del Tempo*. L'inserzione appartiene al manoscritto cF3: «Entro l'aria sulfurea e viola / il garofano <marcio> frollo dell'ascella / Era una vela <di malia>»; da cui numerose riscritture (cfr. ST88 pp. 188-189): {α Nella luce sulfurea e viola azzurra / era una notte cittadina e afosa, / improvviso imitando evocate oasi / il fiore frollo dell'ascella vidi // (Sotto la tenda nella mano / veniva a bere la trepida gazzella); β Nella luce sulfurea e rosea, vidi, / era una notte urbana e

ST33_v Dove, come d'elegante muoversi
E quasi immaginario
D'una sperduta forma,
Pareva che salisse l'ombra.

ST36 Dove, come da un muoversi dell'ombra,
Pareva salisse la forma.¹⁹¹

Troviamo qui in posizioni intercambiabili termini chiave del percorso del *Sentimento*, dove lo scambio anagrammatico tra “forma” e “ombra” ne fa quasi due equivalenti, all'interno di quella che appare come una sinonimia paradigmatica.

È significativo che questo medesimo campo semantico, e cioè l'“amore” per la “forma”/“ombra”, sia così spesso implicato in questa concettosità vertiginosa delle varianti. Di fatto, la sovrapposizione tra strategie e piani figurali conduce spesso a quadri imbricati, dove gli elementi si trovano al centro di plurime tensioni retoriche. Vediamo per esempio le mutazioni del ‘fantasma’ di *Eco*:

CO27	CO27 _F
Volando ombroso e pavido sulla sabbia lunare a passi nudi, quell'alto amore ulcera noi di quaggiù.	Ombrageux, timide, à pas nus, Sur le sables de la lune L'amour, à la chair des jours Laisse un sillage de plaie.

VG33	ST33 _v	ST36
Aurora, festoso amore, d'un'eco Varcando scalza da sabbie lunari Popoli l'esule universo, lasci Una piaga velata.	Aurora, festoso amore, d'un'eco Scalza varcando da sabbie lunari Popoli l'esule universo e lasci Nella carne dei giorni Perenne scia Piaga velata ...	Scalza varcando da sabbie lunari, Aurora, festoso amore, d'un'eco Popoli l'esule universo e lasci Nella carne dei giorni Perenne scia, una piaga velata. ¹⁹²

In CO27 l'immagine della “navicella accesa”¹⁹³ è inquadrata nella metafora verbale, dove il movimento

afosa, / improvvisa imitando evocate oàsi / la viola frolla dell'ascella, ansiosa. // (Sotto la tenda nella mano / veniva a bere la trepida gazzella); γ Nella luce sulfurea e rosea, / era una notte urbana e afosa, / e d'improvviso vidi, / mentre imitava evocate oàsi, / e nella sorta tenda accoccolato, / beveva nella mano / la trepida gazzella.} L'esito finale di questa fase elaborativa è in cF5: Nella luce sulfurea e rosea, / era una notte urbana e afosa, / quando improvvisa vidi, / mentre imitava evocate oàsi, / la viola frolla dell'ascella, ansiosa, / e nella sorta tenda accoccolato, / veniva a bere nella mano, / la pensosa, la trepida gazzella. *riser* Di poco ero più vecchio, / nella luce sulfurea e rosa, / era una notte urbana e afosa, / quando improvvisi vidi nell'ascella, / mentre una pace oscura simulava, / e, nella sorta tenda riposavo, / veniva a bere nella mano / la penserosa e trepida gazzella, / ansiose zanne viola. ; poi cF6 Era una notte urbana, afosa e strana, / nella luce sulfurea e rosa, / quando improvvisi vidi / <bramosi> inquiete zanne viola, nell'ascella<, > / mentre una pace oscura simulava / e, nella sorta tenda riposavo, / la penserosa e trepida gazzella, / nella mano veniva a bere. *così in* IL29, da cui poi ST33_v: Era una notte urbana, / Rosea e sulfurea era la poca luce / Dove, *poi come a testo*. Sull'inscioglibile figura ermetica ha ironizzato Giovanni Mosca, la cui parodica parafrasi, già citata da Umberto Eco in *Semiotica e filosofia del linguaggio*, è ripresa anche da Muzzioli: «È provato che nelle notti afose le ascelle fingono pace. Allora gli ingenui, colore che nulla sanno delle insidie ascellari, si accostano ad esse fiduciosi, fanno per toccarle, e tacl, proprio in quel momento ecco spuntare improvvisamente le caratteristiche zanne viola delle ascelle...» (cit. in MUZZIOLI 2004, p. 129).

¹⁹¹ = T vv. 3-4.

¹⁹² = T

¹⁹³ Cfr. *Sogno*ST, CO27, vv. 1-2: «O navicella accesa, corolla celestiale», ora in *Poesie Disperse*, V09, p. 430; cfr. anche *Songe*, CO27_F: «Ô navire en feu / Corolle de ciel».

di sintesi analogica e straniamento della costruzione del predicato¹⁹⁴ descrive nel segno della connotazione ‘dolorosa’ l’influenza dell’astro d’amore sulla vita dell’uomo.¹⁹⁵ CO27_F presenta una vera e propria variante alternativa del quadro figurativo, incentrata questa volta sulla locuzione metaforica “sillage de plaie”, che rimanda alla locuzione comune “laisser un sillage de...”. Il tema del dolore amoroso è dunque descritto con un’analogia tra la ‘ferita’ e la scia, analogia che non è solo morfologica ma suggerisce una somiglianza tra i due dati che interessa anche la funzione, e cioè l’immagine della cicatrice come traccia e memoria. L’idea del segno sulla carne, che si è vista attiva anche nel *Canto Primo*, è ripresa da VG33,¹⁹⁶ dove si nota la preferenza per le metafore *à un seul terme*, riscontrabile in diversi luoghi dell’edizione: in particolare, la sintesi del verbo viene dissolta nell’immagine, preferendo dunque a una figura contratta e dinamica la scelta nominale che metta in risalto l’effetto non spiegato, e cioè la “piaga”, segno generato dal desiderio innestato dall’aurora in quanto traccia, eco, dell’innominato sole, e cioè della luce vera. Ancora più interessante osservare come ST33_v riparta ancora una volta dal testo francese reinserendo la “carne dei giorni”, anticipazione e materializzazione della metafora della “piaga” che riattiva il forte valore *fisico* del precedente verbo ‘ulcerare’. In questo passaggio, il quadro raggiunge una potente forza visiva, e l’idea poetica sembra trascinare il testo e complicare i rapporti tra gli elementi che sono diversamente intrecciati. La proposizione “sillage de plaie” si scinde in due apposizioni, incorniciate dagli aggettivi “perenne” e “velata”; l’analogia è complicata dall’inversione dei poli e dalla struttura appositiva, dove i passaggi sono disposti non in ordine logico, ma con una tassellazione composita e incrociata. Le due apposizioni sono sullo stesso piano, e ambiguo è il loro rapporto: la contorsione è massima, in quanto la “scia” – probabilmente generatasi per irradiazione fonica dal precedente “laSCIA” - è apposizione metaforica della “piaga”, che, paradossalmente, poiché interna alla metafora “la carne dei giorni”, è il referente reale. Paradossalmente poiché non solo la “piaga” è ovviamente metafora, ma nella descrizione referenziale è chiaramente la “scia”, cioè la luce che è traccia dell’aurora, ad avere l’aggancio referenziale più evidente. L’immagine della ‘scia’ luminosa e della ‘piaga’ s’intersecano e trovano un primo appiglio in quella “carne dei giorni” che soggettivizza la vita del mondo e dell’universo, mantenendosi in bilico tra le due isotopie: il moto ascendente e lineare dell’astro è *come* una ‘ferita’ nel cielo, e dunque lo spazio del giorno, la sua superficie, è *come* una carne, rimandando infine all’“eco” che è la traccia di un’assenza, la persistenza di una memoria *dopo* il ‘passaggio’. L’ambiguità dei piani è ancora accentuata in ST36, con la posizione incassata di “perenne scia”: la struttura è quella dell’apposizione figurata che anticipa il referente, ma questo stesso è una metafora, “piaga velata”; la similitudine in giustapposizione dunque agisce su di un piano già metaforizzato. Il reale, interpretato moralmente e metafisicamente, è arretrato e resta come labile aggancio referenziale nella “scia”, oggetto poetico che ha permesso il generarsi dell’immagine.

Anche nel tessuto metaforico de *Le stagioni* che troviamo un esempio significativo di queste allegorie imbricate, vale a dire dello sviluppo parallelo di due isotopie che si rispecchiano l’una nell’altra:

cS2<PT23	Indi passò, del giorno in sulla fronte, / il pallore dell’ultimo tramonto,
cDb<PT23	Indi passò, del giorno/in sulla fronte, l’ultimo pallore,
GP31	Indi passò sulla fronte dell’anno / Un ultimo rossore. ¹⁹⁷

Il quadro autunnale della lirica si muove all’interno dello scambio uomo / natura, in particolare

¹⁹⁴ Secondo uno stilema espressionista accostabile all’«orizzonte / che si vaiola di crateri» nel testo allegresco di *Perché?* (P16 = T vv. 23-24).

¹⁹⁵ La topica dei piedi nudi sulle “sabbie lunari” è riconoscibile anche in *Caino*, cP11: «Il court sur le sable fabuleux.», poi cP13 Il court d’un pied léger / Sur le sable fabuleux. cF2 Corre sopra le sabbie della favola / E il suo piede è leggero.

cU1>II.32 Sopra le sabbie favolose corre / [... ST33_v Corre sopra le sabbie favolose / [...] = T vv.1-2; si veda anche la variante di *Popolo* in APF35 (vv. 11-14): «quando calmandosi le sabbie simulano / brulicare e annaspere / insensata testuggine / al balzo d’un’aurora».

¹⁹⁶ È questo uno dei casi più interessanti di influenza e scambi nel lavoro ‘bilingue’ del poeta (cfr. VEGLIANTE 1987, p. 32 e ST88, p. 145 n.); è interessante osservare che in VH39 il testo tradotto non sia *Eco*, bensì appunto *Songe* come in CO27_F, mentre solo in CL54 il testo sarà tradotto da *Eco* («Pieds-nus passant les sables de la lune / Aurore, amour enjoué, tu peuples / D’un echo l’univers exilé, e tu laisses / Dans la chair des journées, sillage / Pour toujours, une plaie voilée».

¹⁹⁷ = T vv. 34-35, ma S23 [...] pallore.

nell'analogia temporale tra vita dell'uomo e scorrere del giorno. Le inversioni sintattiche di cS2<PT23 contribuiscono a intensificare l'aspetto artificioso del concetto, già complicato da numerose inversioni. Il primo elemento di variazione sul luogo comune è infatti il rovesciamento tra comparato e comparante: non è il moto degli astri a offrirsi come *simile* per una riflessione sulla vita, ma il contrario.¹⁹⁸

Il tramonto è la 'morte' del giorno, dunque il cielo è *come* una fronte che impallidisce. Ciò che rende il passo concettoso è in ultima analisi lo sfruttamento della locuzione abituale: l'"ultimo tramonto" è di fatto una perifrasi abusata per definire la morte. Il movimento del senso è così un cerchio che non si arresta, dove irricognoscibile è l'aggancio referenziale, rovesciata la similitudine e fortemente presente la matrice 'barocca' della riflessione. La perifrasi antonomastica è spostata in cDb<PT23 nell'"ultimo pallore", che rimane a indicare sul piano comune la 'morte' ma si riferisce, sul piano evocato dai versi, al 'tramonto', reale e allegorico. Osservando il passaggio notiamo che lo spostamento metaforico è riconoscibile solo nella metafora "fronte del giorno", che però apre a sua volta alla retorica della reticenza, celando nella perifrasi il significato 'lugubre'. Così il 'tramonto', figura allegorica che partecipa alla struttura dell'intera lirica, è descritto come fosse uno scenario 'reale' attraverso l'isotopia umana, e cioè attraverso il piano di senso cui, nell'interpretazione globale del testo, la figura si riferisce. L'importanza figurativa del passo è accentuata nell'ultima variante, dove il tramonto reale e allegorico è sempre più il significato assente evocato, in quell'equazione tra giorno e vita dell'uomo dove gli elementi che sono veramente in gioco, e cioè lo scendere del sole e la morte dell'uomo, non sono mai nominati, e anzi sono ulteriormente nascosti nel "rossore" di GP31 e nella scelta dell'articolo indeterminativo, che attenua in parte la connotazione dell'aggettivo "ultimo", unica traccia, assieme al polo analogico rovesciato della "fronte", della chiave di lettura 'umana' del quadro.

La relazione simbolica o propriamente mitica della misura temporale definita dai movimenti del giorno è dunque al centro di tensioni retoriche e formali che ne destabilizzano la funzione semplice corrispondenza con la vita umana. Sempre ne *Le stagioni* i piani imbricati possono accogliere nella struttura del concetto anche la tensione ossimorica: per esempio il «declivio dell'aurora»¹⁹⁹ evocato dalle "rimembranze" è una perifrasi che stringe in un'unica immagine i movimenti di salita e discesa degli astri, definendone di fatto l'intima implicazione; allo stesso modo, non semplice ossimoro ma tensione correlativa è da individuare nello spesso citato «notturno meridio»²⁰⁰, anch'esso da ricondurre alla dialettica 'meridiana' della poetica ungarettiana, dove indecidibile è la perifrasi dei rapporti tra il sostantivo e l'aggettivo.²⁰¹ Tra gli ossimori più noti dello spartito ungarettiano, nella riscrittura di GP31 delle *Stagioni* troviamo l'«ora di luce nera nelle vene»,²⁰² che, derivando dal "notturno meriggio" precedente, prosegue così il parallelo trasfigurarsi del giorno e della vita umana in un continuo rispecchiamento: collocandosi tra le immagini che registrano il passaggio all'estate, ovvero il mutare della 'stagione' sul piano allegorico e fenomenico²⁰³, la resa corporea dei mutamenti naturali s'inscrive, assieme alla "carne dei giorni" e alla "fronte dell'anno", ancora una volta in quella retorica rovesciata dove la prosopopea – qui in particolare mossa dalla polarità imbricata luce/buio - non è più funzionale alla poetica delle corrispondenze, ma diventa strumento per cogliere emblemi della durata in figure che si determinano in base a un'allegoria che più che nascosta, è primaria e costitutiva.

¹⁹⁸ Rovesciamento che abbiamo osservato nei «seni appena germogliati» della prima strofa.

¹⁹⁹ cS2<PT23 = T v. 27.

²⁰⁰ cS2<PT23, poi cF>bSN30 <meriggio notturno> notturno meriggio cU1>SN30 notturno solleone *riser* meriggio notturno; *om.* in GP31 e cU2>GP31, poi ST33v notturno meriggio = T v. 21. Non indifferenti in queste variazioni sono le evocazioni foniche, in particolare la possibile dissoluzione del 'giorno' in "notturno merigGIO".

²⁰¹ All'interno di questa retorica degli ossimori correlativi, nel «presago oblio sparso» (CO25 = T v. 3) di *Leda* troviamo il nesso che esprime l'intimo coappartenersi di "memoria" e "oblio" («Anche l'oblio fa parte della memoria», UNGARETTI, *Il poeta dell'oblio*, [1943], in SI74, pp. 398-422, p. 408).

²⁰² Poi in ST33v in *Ti svelerà* = T v. 5.

²⁰³ La "luce nera" è speculari in questo senso agli «stridi muti degli specchi», inseriti sempre in GP31 ne *Le stagioni*, e poi nella lirica *Ti svelerà* (v. 6). Scrive Alexandra Zingone: «due ossimori del linguaggio, per l'occhio e per l'ascolto. Il tacere di ogni suono per l'udito si specchia nel momentaneo annullamento della facoltà di vedere» ZINGONE 1996b, p.120. L'immagine torna in *Caino*: cP11 Voir clair dans la nuit de mes veines! cP12 ...]veines. cP13 Y voir [...] veines! cF1 Y voir dans [... Ro30 ...] veines.... cF2 Mai non vedrò nella notte del sangue? = T v. 21.

Mentre in questi luoghi figurali la relazione logica della somiglianza di tipo equazionale è sorpassata per forme di *diffusione del senso* non lineari, accanto alle soluzioni più involute di questi travestimenti e bisticci retorici la metafora *à un seul terme* si trova sempre più a celare non solo o non tanto un oggetto, quanto un ulteriore giro metaforico, cioè un'altra rappresentazione. La sparizione del dato dunque non può essere interamente ricondotta a quella sottrazione dell'oggetto alla nominazione così come definita dall'esperienza mallarmeana e post-simbolista,²⁰⁴ all'insegna cioè di una riflessione disillusa sul linguaggio; il concetto e l'enigma presuppongono o almeno aspirano a un mondo leggibile e intersecato, o meglio, leggibile *poiché* intersecato.

Se «il rinvio infinito da un senso possibile a un altro non si arresta mai su un tema definito»,²⁰⁵ lo scivolamento semantico come forma epistemologica, cioè di indagine sul mondo, risponde comunque a una domanda di senso, che può svelare diverse prospettive:²⁰⁶ una di queste è certamente il labirinto orizzontale, il richiudersi su di sé del linguaggio, dove l'infinito rincorrere l'immagine «significa proprio l'incessante spostamento che lo costituisce e lo dissemina»;²⁰⁷ ma questa medesima fuga può essere la forma di una differente *visione* e formalizzare il rimando a un *altro*. Questa prospettiva, che si potrebbe definire allegorica, può avere due direzioni opposte, ma entrambe alternative all'orizzontalità segnica del mondo privo di senso: una sviluppa la propria ricerca in una tensione verticale, costruendo un «mondo in forma di cono»,²⁰⁸ dove le «immagini di base [...] tendono a infrangere ogni riquadro, a formare un affresco unico continuo per entrare in cicli allargati»;²⁰⁹ la seconda invece ricerca il senso con un movimento a ritroso, diretto verso quelle radici profonde e cariche di storia che sta alla poesia far tornare a parlare. In questo «materiale sfuggente» appare «depositata e stratificata una memoria storica che si disperde o si dissemina tanto nella funzione fatica, quotidiana, del linguaggio, quanto nell'uso poetico di repertorio»:²¹⁰ qui la parola punta «a un 'inabissarsi'». ²¹¹ Così trova giustificazione la rincorsa

²⁰⁴ Come scrive Paul de Man, il tema principale di *Hérodiade* e *Igitur* era stato la «distruzione dell'oggetto sotto l'urto di una coscienza riflessiva», e dunque la sparizione degli oggetti e dell'«io, elevato a un grado avanzato di impersonalità, allorché, nello specchio della riflessione, esso diventa l'oggetto del proprio pensiero» (DE MAN 1975, p. 90); la sottrazione dell'oggetto è centrale, come abbiamo già rilevato, nello studio di Stefano Agosti (cfr. AGOSTI 2000).

²⁰⁵ GABELLONE 1977, p. 27

²⁰⁶ Si misura qui la differenza con una certa interpretazione del Barocco, come per esempio quella di Giuseppe Conte: «Non c'è nel Barocco l'idea di una realtà che è simbolo di qualcos'altro da lei: piuttosto l'idea che la realtà è una fitta trama di segni o un segno differenziato e infinito dietro il quale non sta tanto un unico Emittente lontano e supremo, quanto una totale inesausta attività significatrice» (CONTE 1972, p. 157). Nella lettura di Conte infatti, il segno barocco è «legato orizzontalmente ad altri segni» - chiave di lettura spaziale accostabile al 'concetto' ungarettiano - ma rinuncia all'illusione di un *primo* avvicinabile dall'intelletto umano (*ibidem*).

²⁰⁷ GABELLONE 1977, p. 27. È questa in parte la conclusione cui giunge Stefano Agosti nella sua analisi del prevalere del piano dei significanti in Sponde, che, comportando una «opacizzazione del senso», lo costringe a sprofondare «nell'indecidibilità» (AGOSTI 1983, p. 206). Simile la posizione di Mino Bergamo, il quale afferma come l'«equivoco» renda «l'identità dei contrari incerta, precaria e infine indecidibile», sospingendola «in un'irreparabile vacanza» (BERGAMO 1983, pp. 232-233)

²⁰⁸ DELEUZE 1990, p. 190.

²⁰⁹ *Ivi*, p. 189; Deleuze definisce così il rapporto allegorico tra oggetto e concetto: «è l'oggetto stesso a essere allargato, seguendo tutto un reticolo di relazioni naturali, è lui che travalica il suo riquadro per entrare in un circolo o una serie, ed è il concetto che viene a essere sempre più rinserrato, reso interiore, avviluppato in un'istanza che alla fin fine può essere definita "personale". Così è il mondo a cono o a cupola, la cui base sempre in estensione non si ricollega a un centro, ma tende verso un vertice o una sommità» (*ivi*, p. 188). Ribadisce la *ragione verticale* del teatro barocco Christine Buci Glucksmann: «Su questo eterno rinvio delle apparenze regna uno spettatore onnipresente, ma già lontano: Dio», e cioè un «'altrove' teologico» che dà al mondo il senso (BUCI-GLUCKSMANN 1992, p. 53).

²¹⁰ LAVAGETTO 1981, p. 82.

²¹¹ DOLFI 1995, p. 186; anche Anna Dolfi oppone difatti la dimensione verticale a quella orizzontale: in Ungaretti, la parola è tesa «a un 'inabissarsi' (per usare un sema jacobonico) che doveva muovere la sua ricerca sulla linea della verticalità, piuttosto che dell'orizzontalità temporale. Ad aiutarlo una lingua (quale quella italiana) continuamente sentita come luogo della memoria ("ogni lingua nutrita, grazie a Petrarca e Leopardi, nel culto della bellezza e della forma; lingua platonica, capace di assorbire in sé tutte le valenze perdute da "un mondo diventato memoria")» (*ibidem*). Sulla contrapposizione tra orizzontalità e verticalità in relazione alla ricerca di senso da parte della voce poetica ha infine messo l'accento anche Mario Luzi: «non ha il senso di un mondo collaterale e coadiuvante o prodigo di scambi con lui: l'orizzontalità, per così dire, manca di sostanza profonda. [...] Ma nella mancanza di soccorso e di incremento da parte di una cultura collaterale o convergente su di lui,

immaginifica della metafora come sogno trasfigurante, di fronte a una reale che è «natura morta, materia nobilmente consunta, frammento carico di memorie da ridestare nel sogno, cioè in viluppi inediti di parole».²¹² Per questo, nonostante la vertigine del ‘viluppo’ sembri sempre sospesa sul baratro del silenzio, non si può parlare di evaporazione o sparizione del senso, ma appunto di *ritorno al* senso, all’insegna di quell’aspirazione all’«innocenza» che – più che in termini di purezza edenica – va sempre associata al correlativo della «memoria», intendendo il binomio come inscindibile richiamo a una fiducia nelle possibilità euristiche – e non solo d’evasione autotelica – della parola poetica. Come ci ricorda Anna Dolfi, infatti, «i termini di innocenza e memoria siano suscettibili di passare dalla contrapposizione alla complementarità, rovesciandosi poi anche facilmente nel loro contrario».²¹³

Di fronte alla ripetizione dell’uguale e alla catastrofe babelica, la spinta «all’emancipazione, alla trasformazione, all’interruzione» è nella memoria²¹⁴ come «rinvio al passato nel senso di trasformare la sua necessità in possibilità, far diventare il passato qualcosa di non accaduto: un “non ancora” carico di ulteriorità, di eccedenza»;²¹⁵ si riscopre così la comunanza tra memoria e allegoria nel linguaggio, che formano il nerbo di un pensiero dal carattere dialettico e reversibile, all’insegna cioè del riscatto e della redenzione del senso. Ungaretti infatti intende la memoria «non come ricordo umano e individuale ma come memoria *del linguaggio*, sia in senso oggettivo (la memoria che ha per oggetto il linguaggio del passato) sia in senso soggettivo (la memoria implicitamente contenuta nel linguaggio che usiamo)»²¹⁶ Consapevole che «la parola implica una riflessione, la sua creazione del mondo è di secondo grado»,²¹⁷ e dunque a partire dalla dialettica intima all’idea di origine come «unicità e ripetizione»,²¹⁸ il percorso del linguaggio ungarettiano può essere visto «come progetto inventivo e conflittuale nella sincronia, come “invenzione della differenza»²¹⁹ all’interno degli istituti letterari, cioè della *koiné* poetica, ma anche del linguaggio ‘comune’.

Rimandando la discussione del tema dello scivolamento delle apparenze e della ripetizione, il nostro percorso si concentrerà ora su quest’ultima strategia di trasgressione della linearità del senso, una trasgressione che abbiamo già intravisto per esempio in alcune figure qui affrontate, e che si compie appunto all’insegna della verticalità più che dell’orizzontalità.

2. 2. 4. La rimotivazione della figura

La vie des mots est variable, et souvent éphémère

Ungaretti, *Innocence et mémoire*

In questo paragrafo affronteremo uno degli aspetti più complessi che da sempre impegna il discorso sulle figure retoriche: l’incidenza dell’uso di figure all’interno del linguaggio, e il legame tra motivazione della metafora ed effetto della stessa sul discorso, conduce infatti a problematiche che vanno oltre la stilistica e la critica letteraria, imponendo di confrontarsi con ambiti quali la linguistica, la storia della lingua, la filosofia del linguaggio, le scienze cognitive e la storia del pensiero. Sulla capacità di ridescrizione operata dalla figura sul mondo si è discusso già nell’introduzione, ma nello specifico è qui in gioco la potenzialità di rinnovamento o messa in questione dello stesso linguaggio sia nel senso di

Ungaretti ha un termine fisso – fisso e incostante – a cui non manca mai di appuntare lo sguardo. In qualche modo la verticalità del rapporto con la tradizione risarcisce la penuria di altri rapporti – o è proprio lei che li rende deboli e improbabili? A ben guardare la solitudine di Ungaretti ha un interlocutore continuo: è appunto la tradizione» (LUZI 1981, pp. 308-309).

²¹² OSSOLA 1975, p. 334.

²¹³ DOLFI 1995, p. 185.

²¹⁴ VINCI 2013, p. 29.

²¹⁵ *Ivi*, p.31.

²¹⁶ MENZIO 2008, p. 153.

²¹⁷ UNGARETTI, *Poesia e pittura*, [1933], in SI74, pp. 270-271, p.270.

²¹⁸ GUGLIELMI 1989, p. 154; assieme al contributo di Pino Menzio, per quanto riguarda le tangenze tra Ungaretti e il pensiero di Benjamin la monografia di Guglielmi rimane il contributo più fecondo di spunti (cfr. CAMBON 1976, in particolare p. 123 e sgg.).

²¹⁹ OSSOLA 1975, p. 145.

tradizione linguistica, cioè in quanto stilemi e immagini liriche ‘canoniche’, sia nel senso dei *modi* di trasmissione del senso, operazione questa che se nella letteratura moderna o d’avanguardia raggiunge certamente un grado di consapevolezza maggiore, è prerogativa, secondo una consolidata tradizione critica, della letteratura e della poesia di ogni tempo.²²⁰

Non è possibile ripercorrere in questa sede né aggiungere una proposta al dibattito secolare sulla precedenza o meno della figura sulla lingua ‘neutra’, ‘letterale’, sul rapporto cioè tra un ipotetico ‘grado zero’ della lingua e la metaforicità innata o artificiosa dell’espressione umana. Proprio la lunga persistenza di tale dibattito è all’origine della fortuna dello strumento teorico cui non è possibile non far riferimento, vale a dire lo straniamento, categoria che però rischia di sembrare a un tempo troppo ampia, in quanto capace di caratterizzare qualsiasi elemento del sistema letterario, e troppo orientata su di una concezione della letteratura come scarto, deviazione rispetto alla ‘norma’. Ma lo straniamento, come inizialmente teorizzato da Viktor Šklovskij all’interno della riflessione formalista sull’*ostranenie*,²²¹ più che sull’infrazione mette l’accento sulla possibilità di rendere altro, fin’anche irricognoscibile, qualcosa che è solitamente ‘familiare’, all’insegna di quella de-automatizzazione che caratterizzerebbe la *funzione poetica* rispetto al sistema della lingua d’uso; una teoria questa che dunque affida alla poesia la capacità di restituire nuova luce alle cose offuscate dalle convenzioni e dalle abitudini. In questa prospettiva diversi elementi assumono importanza: il primo è la natura storica, o meglio storicizzabile dei procedimenti di straniamento, in base alla diversa configurazione del sistema-lingua rispetto al quale misurare cosa sia ‘straniato’ e cosa invece no; diventa inoltre possibile distinguere diverse tecniche, o per restare nel linguaggio dei teorici russi, diversi procedimenti, ovvero il *come* che dirige questo effetto in testi o poetiche differenti. Infine, sempre entro questa prospettiva, siamo vicini a uno dei punti di tangenza più frequentati tra critica letteraria e psicoanalisi, ovvero il concetto di *Unheimliche* o del ‘perturbante’, ripreso in particolare da Tzvetan Todorov²²² e declinabile come ciò che, prima familiare, torna come sconosciuto e per questo con una carica minacciosa. Freud inseriva questa teorizzazione all’interno della dialettica noto / nuovo, nel movimento per cui il godimento del Soggetto è teso al ritrovamento del ‘noto’ nel ‘nuovo’²²³. In questo senso, allargando al dibattito sulle strategie politiche che interessano l’immaginario, la figura, o più in generale la letteratura, avendo la possibilità di rendere il ‘noto’ come ‘nuovo’, ha una carica che può essere sia sovversiva, in quanto di capace di risvegliare la coscienza e l’attenzione di fronte a fenomeni rispetto ai quali si è verificata una forma di assuefazione, sia pericolosamente vicina a certe forme di colonizzazione dell’immaginario e di strumentalizzazione del desiderio, in cui la ripetizione dello stesso si traveste come mutazione continua.²²⁴ Ma nell’attraversare

²²⁰ La riflessione sulla rimotivazione semantica nel linguaggio poetico riceve particolare attenzione nella critica che si richiama alla tradizione formalista e strutturalista, come per esempio gli studi di Šklovskij quali la *Lettura del Decameron* [1969] e quelli di Gérard Genette (cfr. in particolare lo studio *Linguaggio poetico, poetica del linguaggio*, cit.), ma anche letture che partendo dalle stesse premesse hanno interessi di respiro più ampio come quelle di Gian Luigi Beccaria («Il linguaggio poetico è difatti una contestazione continuata del linguaggio della comunicazione, una motivazione del demotivato», BECCARIA 1989, p. 171), Jean Baudrillard (il poetico «è l’insurrezione del Linguaggio contro le sue stesse leggi», BAUDRILLARD 1979, p. 211) o Guido Guglielmi (cfr. in particolare GUGLIELMI 2001). In questa direzione si situano inoltre quegli studi che indagano la relazione tra metafora e ‘motto di spirito’; si veda per esempio STEFANO AGOSTI, *Il linguaggio e l’inconscio: motto di spirito e poesia*, in AGOSTI 1982, pp. 184-191: partendo dagli studi di Freud, Agosti sostiene la capacità del motto di mettere in primo piano l’«alterità», svuotando il linguaggio «della sua relazione di identità con la cosa» (*ivi*, p. 187); ma quando il motto prende di mira tra i suoi materiali lo stereotipo, succede l’inverso: «è la cosa, già obliterata dietro il suo significato, che emerge e sconquassa il rapporto di alterità-identità» (*ibidem*). Utile strumento di orientamento nei problemi e nella bibliografia in una prospettiva diacronica è ancora TODOROV 1984. Per quanto riguarda Ungaretti, oltre a Carlo Ossola è in particolare Guido Guglielmi a collocare la ricerca del Nostro in una precisa genealogia, anche filosofica: «La poesia di Ungaretti si pone al termine di un processo cominciato con il simbolismo – soprattutto francese – e culminato nelle avanguardie storiche. E il filosofo di questo movimento, teso a un rinnovamento del linguaggio e a una liberazione del mondo dalle immagini convenute e tradizionali, è stato Bergson» (GUGLIELMI 1989, p. 124).

²²¹ Cfr. ŠKLOVSKIJ 1917.

²²² Cfr. TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, [1970], Milano, Garzanti, 1991⁴; particolarmente complesso il dibattito sviluppatosi a partire dall’uso che Todorov fa dell’approccio freudiano nella definizione del ‘fantastico’, su cui si veda almeno REMO CESERANI, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996.

²²³ Il «ritrovamento del già noto» è un concetto centrale nello studio sul motto di spirito di Sigmund Freud (cfr. FREUD, *Il motto di spirito e la sua relazione con l’inconscio*, cit.).

²²⁴ In questa prospettiva di sovversione s’inserisce secondo Fausto Curi l’utopia dell’avanguardia, che ha un carattere

questi discorsi si rischia di presupporre e dunque introiettare quell'epistemologia di lunga durata che trova il suo paradigma nella metafora dello svelamento: il vero, coperto, giace inoperoso e camuffato, ma la parola autentica può strappare il 'velo', svelare il volto della verità, risvegliare quella scintilla di senso autentico che è celata, censurata, dalla 'chiacchiera'.²²⁵ La fiducia in una parola trasparente è stata già ampiamente affossata dal decostruzionismo, che vede anzi proprio nella mancanza di un fondo, di un metalinguaggio per dirla con Derrida, o dell'Altro dell'Altro per dirla con Lacan, gli strumenti di indagine e demistificazione. Dopo queste esperienze, andare alla ricerca della verità del linguaggio, del senso ultimo delle parole o di un senso *pieno*, vorrebbe dire non tanto aspirare a una rivoluzione ingenua, all'innocenza – ancora una volta – della letteratura, ma ignorare deliberatamente un momento centrale del pensiero filosofico e critico del nostro tempo.

Per orientarsi in questi fenomeni è necessario premettere una breve discussione terminologica: più che domandarsi cos'è un luogo comune o uno stereotipo,²²⁶ vorrei distinguere tre gradi di locuzioni appartenenti a un livello non stilisticamente connotato: l'espressione idiomatica, la metafora abusata e la cataresi. In realtà i confini tra queste categorie sono tutt'altro che netti, e l'esemplificazione mostrerà spesso fenomeni di intersezione indecidibile come anche casi in cui le strategie di lavoro sul 'grado zero' intervengono in modo combinatorio. Mentre per metafora abusata intendo una figura ormai immagazzinata nella tradizione, una banalità o *cliché*, più complesso è definire le altre due tipologie. Particolarmente impegnativo è infatti il dibattito sulla cataresi: ironicamente, il fenomeno per cui una figura smette di essere tale, è la figura più complessa da definire, e cercare un accordo terminologico è un'impresa non facile.²²⁷ Dato che tutto il linguaggio, in potenza, è una cataresi, definirò tali solo i casi

prettamente pratico in quanto aspira a liberarsi dell'alienazione «progettando un linguaggio capace di instaurare nuove solidarietà verbali e nuove rappresentazioni del reale» (CURI 2004, p. 7); sulle ambiguità dell'avanguardia in rapporto alle tecniche figurali, si veda per esempio il discorso sul Surrealismo esposto in GABELLONE 1977.

²²⁵ Cfr. HEIDEGGER 1970. Sulla fallacia letteralista, che vede la figuralità come velatura, cfr. VALESIO 1986, p. 335 e sgg. e BOTTIROLI 2002, p. 102 e sgg.; per Valesio questa «ideologia» riguarda innanzitutto lo stesso *ornamento* retorico, che presuppone una «pristina semplicità naturale (corpo nudo)[...]. Ideologia, appunto; poiché l'uomo, in quanto ci si presenti come *homo loquens*, non è mai stato nudo» (VALESIO 1986, p. 336). Accostabili al paradigma del coprimento o ricoprimento dell'«originario» sono anche alcune riflessioni 'teoriche' dello stesso Ungaretti; in particolare nelle letture su Leopardi il Nostro dedica molto spazio alle discussioni sul linguaggio e sul lessico della poesia, affermando come nei segni della lingua ci sia «una verità ch'essi velano, alterata, contesa dal crescere dei significati, oscurata dall'uso d'un moltitudine di generazioni» (UNGARETTI, *Secondo discorso su Leopardi*, cit., p.485); passi simili costellano l'intero volume di *Saggi e interventi*, come anche le *Lezioni* e infine le *Note dell'autore*: la «rivitalizzazione della parola poetica» rappresenta infatti, come scrive Daniela Baroncini, «il nucleo fondamentale della poetica di Ungaretti» e «soprattutto della sua lettura leopardiana». (BARONCINI 1999, p. 67). Ma altrettanto decisiva nella lettura leopardiana condotta dal Nostro è la riflessione sulla «familiarità» del linguaggio confluita in particolare nelle lezioni universitarie, idea questa apparentemente opposta a quella frustrazione dell'attesa che invece segna il discorso sul 'disvelamento'; riporto alcuni dei passi più significativi, rimandando alla bibliografia specifica per un confronto più approfondito: «Sentire una cosa per assuefazione, perché, voglio dire, essa è diventata per lunga abitudine, una cosa profondamente nostra, e per un impeto subitaneo della nostra fantasia, trovare un'immagine che la rivela perché nello stesso tempo rivela noi stessi, il nostro sentimento, il mistero del nostro essere, questo è ciò che si chiama conoscenza poetica, e, in genere, conoscenza dell'arte» (UNGARETTI, *Il mito dell'antico in Leopardi*, [1938?], in VL00, pp. 673-680, p. 673); «La familiarità, [...] secondo il Leopardi, è una dote che permette all'espressione di tornare in contatto diretto con le cose e quindi con il loro mistero; è la dote che permette di ricondurre il linguaggio a quel punto dove, non essendo ancora separato dalle cose stesse da millenni di arte e di incrostazioni di convenzionalismi rettorici, è affidato a momenti di puro prodigio. [...] c'è una parola [...] familiare suscitata, rivelata da naturale assuefazione alle cose, e che è insieme cordiale e magica e apocalittica come nel loro modo d'essere lo sono le cose» (UNGARETTI, *Rapporto con il Petrarca e introduzione al commento dell'«Angelo Mai»*, [1942-1943?], VL00, pp. 854-870, pp. 864-866).

²²⁶ Rimando alla voce «duogo comune» redatta da Roland Barthes e Jean-Louis Bouttes, in *Enciclopedia*, vol. VIII, Einaudi, Torino, pp. 571-583, e al commento della stessa di Giovanni Bottirolì, il quale smussa l'associazione tra 'ripetizione' e 'minaccia di morte' che ne emerge, interrogandosi piuttosto sul 'modo' in cui si ripete (cfr. BOTTIROLI 1997, p. 212 e sgg.). Mi sembra interessante la definizione cui giunge lo stesso Bottirolì: «lo stereotipo è, come suggerisce l'etimologia, un *topos* irrigidito. Dunque, un fenomeno linguistico che appartiene integralmente, o quasi, all'ordine del già – *realizzato*, dell'attuale inteso come ciò che seleziona, restringe, abolisce il virtuale» (*ivi*, p. 219), dove si percepisce l'eco della terminologia bergsoniana. In effetti, non solo la 'filosofia del linguaggio', ma la stessa interpretazione dell'arte da parte di Bergson proposta per esempio nel saggio *Le Rire* (1900) è tesa a ribadire la possibilità di aggirare le convenzioni e le maschere del linguaggio.

²²⁷ È necessario dividere la bibliografia tra interventi orientati sulla Retorica e con intenti di classificazione e definizione, da quelli di critica letteraria e commento ai testi, dove dunque la definizione delle figure è funzionale a un determinato discorso critico. Il significato più ristretto della cataresi credo sia individuabile nell'accezione di Fontanier, il quale, dedicando alla

in cui a mio giudizio la figura è ‘morta’, e cioè non solo è ormai ‘registrata’ dal codice, ma si situa in quelle «espressioni diluite» che non hanno traccia di zone di conflitto.²²⁸ Per tutti gli altri casi, preferirò l’uso di ‘espressioni idiomatiche’, indicando in tal modo quelle zone del linguaggio dove la figuralità è meno percepita.

Per quanto riguarda le strategie di rimotivazione, ritengo che la proposta di Albert Henry costituisca una griglia di analisi tuttora valida; rispetto alla ‘metafora abusata’, Henry riduce le diverse possibilità di «reviviscenza» a due principali procedimenti che possono intervenire in modo combinato:

il primo non modifica la formula di partenza: è un’azione a distanza, una riverberazione anaforica prodotta da un elemento che, in qualche modo, tocca il campo associativo od il campo concettuale iniziale. La seconda è un’azione indirizzata sulla formulazione stessa, sulla forma linguistica; e naturalmente, la modificazione formale si accompagna ad una corrispondente alterazione della sostanza semantica²²⁹

In realtà, anche la semplice inserzione nel contesto lirico è sufficiente a potenziare la carica semantica di locuzioni di uso comune, di cui si mantiene dunque lo ‘schema’: solitamente ciò avviene in combinazione con altri procedimenti figurati, primo fra tutti la metafora preposizionale, come per esempio in *Fase*:

D16 Nell’occhio / di millunanotte / ho riposato
A36 Nell’occhio / di mill’una notte / ho riposato²³⁰

Oltre alla struttura in genitivo che perturba la semplice connotazione favolistica, è interessante notare lo scioglimento di A36, teso a ‘straniare’ l’espressione idiomatica recuperandone i singoli sintagmi.

figura un ampio capitolo ne *Les figures du discours*, la definisce come estensione del significato di una parola ad un oggetto che non ha un nome e per il quale, quindi, questa parola ha subito un significato “proprio” (cfr. FONTANIER 1977). Ma entrando nel contesto letterario, l’idea della cataresi diventa sfuggente: per esempio, il Raymond definisce ‘cataresi’ la crisi e l’inadeguatezza della metafora, cioè quella perdita di proporzionalità e distorsione del senso riscontrata dal critico già in Baudealaire (cfr. RAYMOND 1948, p. 330), opponendosi così alle teorie di Black, il quale vede nella cataresi non lo scadere, ma l’origine stessa della metafora: «metaphor is a species of *catachresis*, which I shall define as the use of a word in some new sense in order to remedy a gap in the vocabulary. Catachresis is the putting of new senses into old words. But if a catachresis serves a genuine need, the new sense introduced will quickly become part of the *literal* sense» (BLACK 1955, p. 280). È in realtà con i lavori di Ricœur che si afferma l’idea della ‘metafora morta’, e nonostante ci siano stati diversi tentativi di ricalibrare la sistematizzazione del filosofo francese (si veda per esempio l’intervento di Ronald Landheer: ««Nous voudrions notamment essayer de montrer ici qu’une métaphore a beau être “usée”, lexicalisée, faisant partie de la polysémie d’un mot, elle n’est sans doute jamais entièrement “morte”. [...] Ce qu’on voudra souligner, en somme, est que le terme “métaphore morte” est mal choisi, car un sens métaphorique contient toujours une gamme de vivacité, une sorte de fluidité insaisissable, et par là même une espèce d’ambiguïté fondamentale», LANDHERR 2002; ma già Perelman s’interrogava sulla nomenclatura: «la metafora non è più attiva, è “assopita”, espressione caratteristica che sottolinea meglio di altri aggettivi (misconosciuta, dimenticata, appassita) che questo stato può essere solo transitorio», PERELMAN – OLBRECHTS-TYTECA 1966, p. 427; si veda infine il concetto di «usura» introdotto da Jacques Derrida, su cui cfr. in particolare JACQUES DERRIDA, *La mitologia bianca. La metafora nel testo filosofico*, [1971], in DERRIDA 1997b, pp. 272- 349) è stata questa l’idea più funzionale al discorso letterario, trovando in particolare ampio spazio nello studio delle poetiche moderne, dove di fatto teorizzazione e oggetto di ricerca si trovano strettamente implicati data la centralità del rapporto tra tradizione e innovazione. La concezione ‘simbolista’ del linguaggio emerge in diversi lavori: per esempio, sulla scorta delle riflessioni sulla ‘metafora viva’ di Ricœur, Sandro Briosi vede nella cataresi il «ricordo di un senso pieno» (BRIOSI 1985, p.163), interessandosi in particolare ai fenomeni attraverso cui la metafora, inizialmente investita di un forte valore euristico, approda appunto alla cataresi (*ivi*, p. 57 e sgg.). Ma nonostante questo fondo interpretativo comune, la cataresi appare ancora un fenomeno sfuggente, una categoria critica capace di ospitare diversi procedimenti linguistici (per esempio Genette, nella sua analisi della retorica barocca, definisce ‘cataresi’ le iperboli, cioè dei paragoni, cfr. GENETTE, *Iperboli*, in GENETTE 1981, pp. 223-230; ma per la definizione, cfr. anche GENETTE 1981, p. 193 e sgg.). Riporto infine le definizioni proposte da Bice Mortara Garavelli: «Un tropo si trasforma in una cataresi semplicemente diventando abituale. [...] è la sua fortuna ad oscurarne, anche se non del tutto, la primitiva natura tropica» (MORTARA GARAVELLI 2010, p. 8).

²²⁸ Cfr. BOTTIROLI 1993, p. 224.

²²⁹ HENRY 1975, p. 197; si veda anche la casistica proposta in PERELMAN – OLBRECHTS-TYTECA 1966, pp. 427-429. Per quanto concerne invece i casi di ‘formazione’ della cataresi, si può vedere BRIOSI 1985, p. 57 e sgg.

²³⁰ = *T* vv. 4-6.

Accentuazione dell'espressione si ottiene anche investendo sulla forza semantica di un elemento a questa associato, come nella metafora preposizionale di *Sereno*ST:

NRF28 mais le coquelicot retrouve / son sang dans l'ombre,
ST33V Ma a un dito d'ombra / Ritrova il rosolaccio sangue,²³¹

In questi casi di accostamento sorprendente, è possibile che espressioni o immagini divengano dei 'temi' su cui variare le soluzioni di rimotivazione semantica. Si veda per esempio la locuzione 'nel giro di', solitamente usata per definire una durata temporale, ma rivisitata nel «molle giro di un sorriso»²³² di *Fase d'oriente* con la sostituzione del secondo elemento che rovescia le attese, mentre si trova presa in un arguto gioco di parole nel testo di *Levante*, investita di un'ulteriore valenza amara ed esistenziale dall'ambivalenza semantica del 'raggiro',²³³ LA15: «nel breve raggiro degli anni».²³⁴

Gode di discreta persistenza anche la locuzione 'in grembo': si veda per esempio la seconda strofa della prima versione di *Eterno*, LA15, «Fiore doppio / nati in grembo alla madonna / della gioia»,²³⁵ dove lo straniamento è dato più dall'indecifrabilità della figura che da una vera e propria rivisitazione dell'espressione. L'uso impertinente di questa locuzione rispetto al contesto è evidente nel "monte" che «sale in grembo» al "cielo" di *Aura*,²³⁶ ma soprattutto nella lirica *Fine di Crono*, dove l'espressione idiomatica è volontariamente ricercata, raggiunta cioè con una variante, tendenza questa controcorrente rispetto alle direttrici di correzione più frequenti:

cF1_{Ap} Nel grembo / del firmamento s'è assopita / l'ora strana, impaurita.
CO27_F Au sein du ciel / L'heure effrayée s'endort.
ST33V L'ora impaurita / Nel grembo del firmamento / Erra strana.
ST36 L'ora impaurita / In grembo al firmamento / Erra strana.²³⁷

A partire dal *topos* del "grembo", la preposizione in genitivo apre alla metafora dell'«assopirsi» dell'ora, all'insegna della connotazione 'materna' del cielo notturno. È interessante qui la mediazione dell'autotraduzione francese - anticipazione della reintegrazione dell'espressione idiomatica 'in seno alla' cui tenderà infine la variante di ST36 - con una soluzione non marcata ma che anzi riutilizza il medesimo modulo sintattico dell'espressione idiomatica.²³⁸

Anche in *Pari a sé* una correzione tarda reinserisce la forma abituale dell'espressione, in combinazione però con un altro modo di dire, anch'esso abilmente variato. La successione delle due espressioni produce un forte effetto di inciampo semantico, all'interno di un quadro paesaggistico

²³¹ Poi ST36 Ma torni un dito d'ombra, [...] = T vv. 3-4; simile soluzione in *Stelle*, ST33v: «Ma venga un altro soffio,» = T v. 3.

²³² P16 = T v. 1.

²³³ Cfr. REBAY 1962, pp. 81-82.

²³⁴ Poi cU omette, ma cfr. *Nebbia* in *Poesie Disperse*, V09 p. 428, v.25. Il tema è variamente riproposto nell'*Allegria*: si vedano *Noia*, LA15: «Questa vita in giro» (poi A31 Questa solitudine in giro = T v. 2); *Sereno*^A, cR<RAC18 «Preso / in un giro / immortale» (poi S23 om. A31 Ma preso / in [...] A36 Presa in un giro / immortale = T vv. 14-15, ma cfr. anche LG19, «pris en un tour éternel» = T); e infine, in doppia occorrenza, al centro dell'ultimo movimento di *Malinconia*, cM16 «Mondo / giro volubile di razzi / alla spasimante passione / attonimento di mill'occhi / in una gita / di pupille amorose // In una gita evanescente / come la vita che se ne va» (poi A19 Mondo // giro [...] cU1 Mondo // Attonimento [...] // In una gita che se ne va in fumo / come la vita A31 Mondo // Attonimento / in una gita folle / di pupille amore // In una gita che se ne va in fumo | = T vv. 14-18.

²³⁵ Poi A19 om.

²³⁶ ST36, v. 3.

²³⁷ = T vv. 1-3.

²³⁸ L'uso dell'espressione idiomatica è infatti ripreso nella traduzione di Lescure (LC54: «L'heure apeurée / au sein du firmament / divague étrange»); Vegliante, sottolineando in particolare il taglio metrico e la scelta del presente, considera il testo esemplare per verificare la «complémentarité en recherche» dell'autotraduzione (VEGLIANTE 1987, p. 38). Che il lavoro di autotraduzione sia tutt'altro che passivo o automatico è dimostrato anche dal fatto che nella medesima *Fine di Crono* il v. 5 sia tradotto non come in CO27, ma considerando la lezione di cF1_{Ap}:

cF1_{Ap} e tutto l'altro tace.
CO27 Fu l'ultimo grido a smarrirsi.
CO27_F Le reste se tait..

tipicamente ‘impressionista’:

cF1 _{Ap}	Nella nebbia mattutina / <veggo> vedo solo l’onde nere
ST33 _v	Nell’estrema notte / Va nel fumo a fondo il mare.
ST43	Nell’estrema notte /Va in fumo a fondo il mare. ²³⁹

Lo straniamento è ottenuto torcendo verso se stessa la locuzione ‘fondo del mare’, creando un cortocircuito supportato anche dall’allitterazione: è il “mare” ad affondare, cioè a scomparire e confondersi nel cielo nebbioso del mattino. In questo contesto ST43 recupera la costruzione idiomatica ‘andare in fumo’ che paradossalmente è qui ‘presa alla lettera’, indicando una ‘vera’ evaporazione e confusione del paesaggio.

Esemplare anche il testo di *Statua*, dove la variazione dell’espressione comune implica la sostituzione dell’elemento ‘atteso’, e l’accostamento a un’altra locuzione:

CO27 E l’enorme tumulto / dopo tanto viaggio / a fiore di labbra / rode lo scoglio.²⁴⁰

L’immagine presenta una sfumatura allegorica in quanto figura del tempo, di quell’“enorme tumulto” che – anche qui per un luogo comune – ‘corrode’ lo scoglio, cioè la “statua”, figura/idolo della gioventù. L’identificazione tra l’azione del tempo e il moto delle onde è un’immagine consueta, ma il passaggio è complicato dall’inserzione della locuzione idiomatica “a fiore di labbra”, che innanzitutto, come scrive Cambon, è un «richiamo evidente alla locuzione “a fior d’acqua” [...] evocata anche dalle immagini marine del viaggio, della bufera e dello scoglio»²⁴¹, attivata cioè dal livello letterale dell’analogia; al contempo, assente dalla lettera ma presente nella figura è l’immagine del ‘sorriso’ o meglio della ‘parola’ che ormai corrosa *manca*, e dunque anche di quel «silenzio che è parola potenziale».²⁴²

Il lavoro sull’esplorazione di una locuzione comune sorregge l’intero movimento di *Sogno*ST:

FI27 Rotto l’indugio sotto l’onda,
Sopra il monte è rapita aurora.

Con volo argenteo
È guancia che si annida come un olio.

Alcune lingue di splendore
Toccano al fieno.

Ma intorno al lago già l’ontano
Mostra la scorza, è giorno.

Da sonno a veglia muore
Il sogno in un baleno.²⁴³

Il testo presenta diversi procedimenti figurali variamente intrecciati. Per quanto riguarda il lavoro sul luogo comune, non si può non sottolineare il recupero del mitologema del ‘rapimento d’Aurora’. Il primo verso apre con una locuzione abituale, ‘rompere l’indugio’, che non subisce alcuna evidente variazione. Lo straniamento risiede infatti nell’accostamento, e nell’uso letterale e metaforico del verbo

²³⁹ = *T vv.* 5-6.

²⁴⁰ Poi VG33 Il gran tumulto dopo tanto viaggio / Corrode uno scoglio / A fiore di labbra. = *T vv.* 3-5. In VG33 il quadro allegorico si stacca dal corpo della lirica, presentandosi isolato; simile soluzione anche in un testo molto anteriore quale *Pellegrinaggio*, dove a partire da P16 la chiusa sarà costituita da breve quadro emblematico.

²⁴¹ CAMBON 1976, p. 48n.

²⁴² *Ibidem.*

²⁴³ Poi ST33_v Rotto l’indugio sotto l’onda / Torna a rapirsi aurora. // Con un volare argenteo / ad ogni fumo insinua guance in fiamma. // Ai pagliai toccano clamori. // Ma intorno [...] // Da sonno a veglia fu / Il sogno in un baleno. = *T.*

in un'altra espressione idiomatica, che agisce nascostamente: è l'onda infatti ciò che solitamente *si rompe*. Ma il filo rosso che dirige le metafore del testo è la sensazione di luce improvvisa e folgorante cui si riferisce, in chiusa, il 'baleno': la lirica si mostra dunque come un recupero etimologico della locuzione, ricontestualizzata nel suo significato originario quale "volo argenteo", "lingue di splendore", perifrasi metaforiche dell'apparizione folgorante;²⁴⁴ la posizione in clausola della locuzione fa sì che questa chiosi il componimento con una «funzione di indicazione retroattiva di lettura»,²⁴⁵ oltre a sigillare nel verso il rapporto tra il sogno e il "baleno", tra il fantasma e il miraggio di luce.²⁴⁶

Anche ne *La notte bella* osserviamo un procedimento di ricomposizione dell'espressione abusata:

P16 Quale festa sorgiva / di cuore a nozze?²⁴⁷

Possiamo individuare un lavoro combinatorio teso quasi alla tautologia sia all'interno della catacresi aggettivale "sorgiva", sia nella ristrutturazione combinata delle locuzioni "avere il cuore in festa" e "andare a nozze". Il capovolgimento è ottenuto con l'isolamento di ciò che, nelle topiche abusate, è l'elemento non approfondito (il "sorgere" e la "festa"), e con il riposizionamento degli elementi movimentato dall'ambigua connessione sintattica aperta dal genitivo.²⁴⁸

Interessanti sono quei casi in cui il luogo comune non è direttamente motivato, ma agisce come ipotesto, immagine depositata come memoria del linguaggio. Soprattutto nei primi testi è frequente incontrare *topoi* lirici rispetto ai quali il poeta s'impegna con diverse strategie di rinnovamento semantico. Alcune di queste vengono poi cancellate dalle varianti, come per esempio l'«aroma della nebbia di ricordi appassiti» di *Levante*,²⁴⁹ dove l'immagine di partenza è una sorta di crasi tra la 'nebbia della memoria' e la sinestesia del 'profumo dei ricordi'; emerge già qui dunque l'idea della memoria come reliquia, 'cadavere': per questo, è fiore appassito, segno di qualcosa perduto per sempre.²⁵⁰

Appartenente a un vocabolario poetico consueto anche l'ipotesto riconoscibile nella prima versione di *Casa mia*, dove il parallelismo tra il ritorno dell'amore e l'arrivo degli uccelli in primavera è prima sintetizzato nella preposizione con il frequentativo "pigolio", e poi ridescritto con una materializzazione che chiude il testo:

CM15 Pigolio d'un amore
 che riviene
 dopo tanto
 visitarmi

 Credevo di averlo sparpagliato
 per il mondo²⁵¹

²⁴⁴ Ritroviamo il medesimo movimento formale della 'rottura' nella figurazione 'aurorale' della "prima immagine" della *Canzone*, che «a lampi, rompe il gelo» (IP50 = T v.20, ma prima: ALF48 da quel gelo, a lampi, riconquide RI49 dal suo gelo, a lampi, riconquide).

²⁴⁵ AGOSTI 2000, p. 34.

²⁴⁶ Il tema di matrice petrarchesca è lungamente meditato da Ungaretti (cfr. almeno ANDREANO 1994). Basti qui ricordare un passo da una delle più belle lezioni su Petrarca: «la luce presente e viva era già luce di ricordo, quasi prima ancora che in un *baleno* apparisse e non fosse più se non morte e luce di ricordo» (UNGARETTI, *Sul sonetto del Petrarca: "Quand'io son tutto volto in quella parte"*, [1936], in VL00, pp. 573-583, p. 574, corsivo mio). Sul miraggio rimando ancora a ZINGONE 1996b; per il tema del sogno, cfr. NOTA 2001.

²⁴⁷ Poi S23 [...] a nozze = T vv.5-6.

²⁴⁸ Non è infatti semplice sciogliere il costrutto in una parafrasi: Genot, sottolineando l'ambiguità del rapporto tra "di cuore a nozze" con "sorgiva", attribuisce al complemento non il ruolo di specificazione, ma la funzione di «*circonstanciel locab*», interpretandolo dunque come complemento d'origine e spiegando la scelta della preposizione ("di" invece che "da") come tinta di arcaismo. Anche in questa lettura, dove la parafrasi suonerebbe dunque come 'festa che sorge dal cuore a nozze', ci troveremmo di fronte all'accentuazione di una locuzione abusata, oltre che alla ripetizione semantica (cfr. GENOT 1972, pp. 59-60).

²⁴⁹ LA15, poi A19 *om.*

²⁵⁰ Così come afferma il verso «Ma le strade percorse ora ripriinciare non più» (LA15, omissio in cU1 ma cfr. sempre *Nebbia* in *Poesie Disperse*, v. 46).

²⁵¹ Poi A19 Sorpresa d'un amore / che riscopro / dopo tanto / [... A36 Sorpresa / dopo tanto / d'un amore //

Abbiamo già incontrato la materializzazione dinamica di *Stasera*, dove l'affidare dei sentimenti al vento si trasforma in tre versi dalla notevole carica figurale:

cPa₁₆ balastrata di brezza / per appoggiare la mia insonnia / stasera²⁵²

Similmente, ancora in *Levante*:

La15 Fluire nella più sottile e intima arteria della poesia²⁵³

L'immagine abusata che subisce il lavoro di investimento semantico è individuabile nel *topos* della 'vena poetica'. Innanzitutto, si può osservare la variazione lessicale, la sostituzione cioè alla 'vena' di un sinonimo che appare come marcato poiché estraneo all'uso.²⁵⁴ Ma il movimento più importante riguarda il rapporto invertito tra i termini: non è la poesia a 'scorrere' come una vena nel corpo del poeta, ma al contrario, è il Soggetto a esserne la linfa; rovesciamento enigmatico volto a indagare il potenziale conoscitivo della metafora dell'organismo per definire il rapporto poeta/poesia.

Troviamo una variazione su di un'espressione idiomatica inerente alle descrizioni paesistiche nel testo di *A riposo*:

P16 Si dilatano le montagne
in sorsi d'ombra lilla
e vogano col cielo²⁵⁵

La rivitalizzazione interessa l'immagine abusata delle 'ombre lunghe'. Diversi i procedimenti: innanzitutto l'accentuazione lessico-semantica, dove all'"allungarsi" delle ombre si sostituisce un 'dilatarsi' delle montagne. Il movimento dato dallo scendere della luce riporta alla consueta acquisizione di qualità liquide da parte del paesaggio, per cui le "ombre" divengono puro colore che le "montagne", subendo «la transustanziazione metaforica nell'acqua»,²⁵⁶ 'bevono' a "sorsi". L'inclusione della dimensione 'liquida' si riversa nell'immagine successiva: nel loro espandersi (cioè nel movimento delle "ombre"), le montagne si muovono in un elemento fluido, "vogano", assieme a un cielo tramutatosi in mare.²⁵⁷

Credevo [... = T.

²⁵² Poi P16 ...] brezza / per appoggiare la mia malinconia / stasera A31 per appoggiare la malinconia / stasera N36
per appoggiare stasera / la mia malinconia [cU per appoggiare/ stasera/ la mia malinconia] = T vv. 1-3.

²⁵³ Poi cU1om, ma cfr. *Nebbia* in *Poesie Disperse*, v. 22.

²⁵⁴ Secondo Henry, la sostituzione con un sinonimo meno usato o con una parola più specifica è una delle strategie più frequenti tra le azioni interne alla stessa formulazioni, che operano cioè «una trasformazione della morfologia del segno» (HENRY 1975, p. 197).

²⁵⁵ = T vv. 8-10.

²⁵⁶ PAGLIA 2003, p. 36.

²⁵⁷ Il 'lilla' del tramonto sulle montagne torna significativamente ne la *Fine di Crono*: anche qui la descrizione del calare della luce, investita di un valore quasi metafisico, si trova a fare i conti con la banalizzazione dell'immagine:

cF1_{Ap} Fuligine lilla corona i monti,
CO27 Fuligine lilla corona i monti,
CO27_F Les monts se couronnent d'une suie lilas,
ST36 Una fuligine lilla / Corona i monti.
cDR Una fuligine / Lilla corona i monti
ST43 Una fuligine / Lilla corona i monti, = T vv. 4-5

Oltre alla resa materica della qualità dell'aria ("fuligine", poi "fuligine") e alla metafora verbale per analogia morfologica ("corona"), il gesto più netto è l'intervento dell'*enjambement* che fa inciampare la composizione del quadro. Nell'autotraduzione diminuisce quell'effetto impressionistico, non filtrato dalla razionalità, che registra giustapponendo, attribuendo il movimento questa volta alle stesse montagne, soluzione ripresa anche in VH39 («des monts se couronnent d'une suie lilas...») ma non il CL54, che come di consueto, traduce letteralmente riportando l'esatta scansione dei versi («De la suie/ Lilas couronne les monts»). Sulla continuità tra cielo e acqua nella *rêverie* poetica, cfr. BACHELARD 1992, p. 156:

Intenso il lavoro sul *topos* nel testo di *In Galleria*:

LA15 Un occhio di stelle / ci spia²⁵⁸

Qui la densità del dettato ungarettiano concentra in un brevissimo spazio diverse strategie di risemantizzazione, che interessano l'immagine abusata dell'analogia occhi/stelle, lessicalizzata in una sineddoche siderale che ha una possibile direzionalità: deduttiva, cioè le stelle *come* occhi, o induttiva e iperbolica, cioè gli occhi *come* stelle. La figura è riqualificata dal punto di vista descrittivo: la bipolarità della similitudine è elevata in un nuovo nesso che ha una valenza cognitiva, dove le stelle sono *come* occhi poiché ci guardano, dunque sono un "occhio" che "spia". Su questa figura euristica, che interpreta il rapporto con quel cielo da cui l'uomo è osservato assieme alla 'folla', si attua poi il consueto rovesciamento dell'immagine di serra calda ('stelle come occhi' → 'occhi di stelle'), mentre la forma singolare "occhio", fa sì che il nesso assumi una quasi sfumatura materica.²⁵⁹

Variazione combinata con una sfumatura ossimorica ridescrive l'espressione abusata 'asciugare le lacrime' in *Lindoro di deserto*, VO16: «Il sole spegne il pianto»,²⁶⁰ come anche nel testo di *Nasce forse*, dove l'interpretazione letterale della metafora 'fiume di lacrime' conduce a esiti iperbolici ed esorbitanti, secondo una tecnica ben nota ai testi satirico-grotteschi, ma qui utilizzata in un contesto di tutt'altro tono seppure immerso in quell'atmosfera di timida irriverenza avanguardista che contraddistingue alcune delle prime prove ungarettiane, qui visibile soprattutto nel testo del 1910:

<p>ME10</p> <p>Le lacrime non ho contato: dagli occhi è scaturito un fiume, e inonda le città; ... danzano sirene nel fiume, mamma!</p>	<p>cPa15</p> <p>Mammia mia! quanto hai pianto!</p> <p>C'è la nebbia che ci cancella.</p> <p>Nasce forse un fiume quassù. Non distinguo più.</p> <p>Ascolto il canto delle sirene del lago dov'era la città²⁶¹</p>
---	--

Il recupero semantico di un'analogia abusata può avvenire anche tematizzando lo stesso sforzo analogico, usando cioè una perifrasi che ponga l'accento sulla somiglianza in quanto percezione orientata e motivata. Un esempio nelle inserzioni manoscritte sul testo di *Levante*, dove dall'iniziale costruzione in genitivo si giunge a una similitudine esplicita, recuperando la valenza potenzialmente cognitiva e di descrizione intenzionate, della metafora:

cU1 a prua s'appoggia alla ringhiera un uomo
<un'ombra d'uomo> e pare un'ombra²⁶²

«È vicino all'acqua, è sull'acqua che s'impara a vogare sulle nuvole, a nuotare nel cielo».

²⁵⁸ = T vv. 1-2.

²⁵⁹ Il testo può rientrare nella topica dell'*essere guardato*: sul tema dello sguardo avremo modo di tornare, ma vorrei qui rilevare come lo strutturarsi dell'umano al di sotto dello sguardo dell'altro, qui l'"occhio", cioè le stelle, comporta una sensazione perturbante, di alienazione e angoscia che, sempre secondo una topica ben assestata nel Novecento, è caratteristica del momento notturno. Suggestivo è riportare il commento di Magrelli a un passo estratto dai *Cahiers* di Paul Valéry, trasferibile come chiosa ai versi ungarettiani: «Qui, nella solitudine della notte, il senso di estraneità e di estraneazione risalta inesorabile. Il soggetto, letteralmente alieno rispetto al proprio *habitat*, assiste all'inversione dell'azione scopica, e prova la sensazione di trovarsi collocato sotto lo sguardo delle cose, di un Dio» (MAGRELLI 2002, pp. 139-140). Ma si riveda l'attribuzione dello sguardo al cielo, con accentuazione della figura come già visto, in *Fase*: «Nell'occhio / di mill'una notte / ho riposato» (vv. 4-6), dove l'analogia occhi - stelle è iperbolicamente estesa a un unico sguardo avvolgente che concede al Soggetto di riposare. ²⁶⁰ = T v. 13.

²⁶¹ Poi LA15 *elimina gli spazi* A19 C'è la nebbia che ci cancella // Nasce forse un fiume quassù // Ascolto il canto [... A31 ...] Ascolto il canto delle sirene / del lago dov'era la città = T.

Il lavoro sull'asse paradigmatico del linguaggio interseca ovviamente la dimensione dei significanti,²⁶³ agendo molto spesso in combinazione con recuperi etimologici come in *A riposo*, dove per estrazione della radice viene approfondito il significato – ormai letterale ma inizialmente metaforico - della 'disseminazione':

P16 Il sole si semina in diamanti / di gocciole d'acqua²⁶⁴

Similmente in *Chiaroscuro*:

<p>LA15</p> <p>Il bianco delle tombe se lo è sorbito la notte Spazio nero infinito calato Da questo balcone Al cimitero</p>	<p>A19</p> <p>Anche le tombe sono scomparse Spazio nero infinito calato Da questo balcone Al cimitero²⁶⁵</p>
---	--

Nel testo di LA15 la singola strategia è molto semplice, ma l'intervento di più variazioni sull'immagine del 'calare della notte' permette di riattivarne il potenziale semantico. Innanzitutto, la descrizione è dinamizzata grazie alla materializzazione del buio come ciò che copre, fisicamente, il "bianco" delle lapidi. Ma lo 'scendere' si concretizza ulteriormente nella figura della notte che 'beve' il "bianco", rivitalizzando il significato del verbo 'assorbire' evocato *in absentia* e come per paronimia nella forma 'sorbire'. Su quest'attivazione della dimensione ancora una volta liquida, s'innesta l'accentuazione della 'discesa' della notte, con l'apposizione che nuovamente trasforma il colore in "spazio": sempre per paronimia, invece di 'colare' il colore (e si noti anche la rilevanza dei movimenti anagrammatici) 'cala', come fosse un sipario.²⁶⁶ In A19 l'*incipit* presenta una diversa strategia descrittiva; oltre a non anticipare la trasfigurazione liquida, la notte non è nominata: è dunque il referente nascosto di un'apposizione che, apparendo come indipendente, si appoggia unicamente sul bianco strofico, facendo seguire antinomicamente allo spazio bianco del testo lo "spazio nero".

Il *topos* dello 'scendere della sera' è la matrice dell'immagine in *Giugno*, dove la locuzione è risvegliata sia con un'accentuazione lessicale e dunque semantica, sia sfruttandola come slancio per una similitudine:

cPa₁₇ e vedremo
il nostro amore
reclinarsi
dolce
come la sera²⁶⁷

In *Dove la luce* la frustrazione dell'attesa è data da una minima variazione ancora in paronimia:

cF1 Ci scorderemo della terra / E del cielo, del male,

²⁶² Poi A36 A prua un giovane è solo = T v. 10; ma prima: LA15 sdraiato a prua accanto a emigranti siriani A19 A poppa / gli emigranti siriani / ballavano l.

²⁶³ Effetto tipico della poetica simbolista-mallarmeana. Ma si veda anche Pascoli, dove, come scrive Beccaria, «il significato, sia quello istituzionale, sia quello delle istituzioni di *koimè* letteraria [...], è rinnovato tramite una mutazione che parte dal suono.» (GIAN LUIGI BECCARIA, *Polivalenza e dissolvenza del linguaggio poetico: Giovanni Pascoli*, cit., p. 175).

²⁶⁴ Poi S23 Il sole si semina / in gocciole d'acqua A31 come P16 = T vv. 2-3

²⁶⁵ = T vv. 1-4.

²⁶⁶ Ma sulle combinazioni figurali tra acqua e notte, cfr. BACHELARD 1992, in particolare p. 121 e sgg.

²⁶⁷ Poi S23 [...] reclinarsi / come la sera / dolce A31 [...] reclinarsi / dolce / come la sera IL31 E vedremo / il nostro amore / reclinarsi / come la sera A36 Vedremo il nostro amore reclinarsi / come sera = T vv. 42-43.

- cF2 Ci scorderemo della terra, e del cielo e del male,
 cU1_{>IL30} Ci scorderemo del cielo e del male,
 cU2 Ci scorderemo di quaggiù, / E del male e del cielo,²⁶⁸

La sostituzione consonantica agisce sulla dittologia consueta del ‘cielo e del mare’, evocando quest’ultimo come ‘significante assente’. Come scrive nella sua lunga e intensa lettura Giachery, la figura è

riportabile al contrasto manicheo tra bene e male, ma significato con uno scarto rispetto all’attesa “banale” del lettore: non la consueta, convenzionale opposizione terra-cielo, male –bene, ma opposizione del “male e del cielo”, con precedenza al male.²⁶⁹

Interessante è osservare la variazione all’interno del ‘quadrato semiotico degli elementi’, il cui baricentro è infatti spostato verso il basso, verso il male/mare e la terra. La retorica del passo è riconducibile alla litote, al non detto che in definitiva agisce nello stesso movimento del significante variato: di fatto, il ‘bene’, polo in opposizione a “male” e parallelo al “cielo”, è presente ma *in quanto assente*, poiché, come scrive lo stesso Giachery, il “quaggiù” «evoca, per assenza e opposizione, un *lassù* molto labile»²⁷⁰. La correzione definitiva aumenta l’esito «sorprendente»²⁷¹ del testo: l’unico elemento nominato resta sì il “cielo”, ma all’interno di una desiderata cancellazione, come di qualcosa da dimenticare. Inoltre, nello stesso testo possiamo riconoscere un’altra variazione su di una locuzione comune e che interessa il punto centrale della lirica: il luogo desiderato, l’Altrove mistico che definisce il tono ottativo del testo, nasce ancora da un’espressione proverbiale, ‘non si muove una foglia’: «Dove la luce non muove più foglia».²⁷²

Prendere alla lettera una metafora è forse la strategia più sottile tra quelle tese alla rivitalizzazione delle espressioni abusate.²⁷³ In *Con fuoco* questo il procedimento si accompagna a un’ulteriore accentuazione data dall’ossimoro:

ST33v Con fuoco d’occhi un nostalgico lupo
 Scorre la nuda quiete.

Non trova che ombre di cielo sul ghiaccio,²⁷⁴

L’espressione sopita è quella dello ‘scorrere dello sguardo’, che viene presa alla lettera espandendone il contesto semantico all’interno di semplici opposizioni. Ciò che ‘scorre’, dunque lo sguardo rapido *come l’acqua*, è un “fuoco d’occhi”, che vede solo il “ghiaccio”, perfetta antitesi sia del “fuoco” che della mobilità.

Fonte di un più o meno marcato ‘effetto sorpresa’ nella lettura lineare, la letteralizzazione è anche la strategia più usata nel lavoro sulla cataresi, come per esempio nel testo di *Italia*:

P16 Sono un frutto
 d’innunerevoli contrasti d’innesti
 maturato in una serra²⁷⁵

Qui la referenza – il ‘frutto’ reale – è recuperata nella sua concretezza sviluppando la figura rispetto al ‘contesto’ referenziale, vale a dire gli ‘innesti’ e la ‘serra’, cosicché anche la metafora morta della

²⁶⁸ = T vv. 4-5.

²⁶⁹ GIACHERY 1988, p. 113.

²⁷⁰ *Ibidem*.

²⁷¹ GIACHERY 1974, p. 10.

²⁷² cF1, poi cF2 Dove la luce più non muove foglia, cU2 Dove non muove foglia più la luce, = T v. 9.

²⁷³ Per questa tipologia di risveglio di metafore morte, Francesco Muzzioli rimanda alla nota filastrocca di Gianni Rodari *La testa del chiodo*, (cfr. MUZZIOLI 2004, p. 73).

²⁷⁴ Poi ST33N [...] lupo / Scorre la quiete nuda. // [...] ghiaccio. cDR [...] ghiaccio; ST43 [...] ghiaccio. = T vv. 1-2.

²⁷⁵ = T vv. 4-6.

‘maturazione’ torna a ribadire l’analogia addormentata nell’espressione ‘essere frutto di’.

All’interno del medesimo campo semantico, e coerentemente con l’analogia vegetale che sostiene diversi passaggi della lirica, troviamo la figura de *La Pietà*:

NRF28	rêves-tu, âme trop mûre, / d’un nid de terre ?
cF _{1a}	Sogni tu, anima troppo matura, / Di ricadere nella terra?
cF _{1b}	Anima troppo matura, sognatr[ice] ²⁷⁶
<i>riscr</i>	Sogni tu, anima troppo matura, / <come sarò> ciò che sarò caduto nella terra?
<i>riscr</i>	Tu vedi, anima troppo matura, / Quel che sarò, caduto nella terra? ²⁷⁷

Rispetto alla metafora preposizionale del testo francese, già nella prima stesura la catacresi della ‘maturazione’ è presa alla lettera, con l’identificazione tra il Soggetto e il frutto che, ‘maturo’, ‘cade’ a terra.²⁷⁸

La letteralizzazione può anche generarsi da un semplice scambio aggettivale, come nei versi di *Aura* e *Ombra* che riporto affiancati:

<i>Aura</i>	<i>Ombra</i>
cF _{1Ap}	Uomo che sperì senza pace, appiè del monte scalzo, c’è un arboreto stanco.
CO27	Uomo che sperì senza pace, appiè del monte scalzo c’è un’ombra stanca. ²⁷⁹
CO27 _F	Homme qui espère sans paix Au pied de la montagne nue Une ombre lasse attend.
ST33 _v	Un albereto stanco ai piedi stringe la salita.
ST36	Ai piedi stringe la salita Un albereto stanco. ²⁸⁰
	FL27
	Uomo che sperì senza pace, Stanca ombra entro il chiarore polveroso, Tremula appiè del monte scalzo, Tramonerà a giorni l’ultimo caldo, Vagherai indistinta.
	ST33 _v
	Uomo che sperì senza pace, Stanca ombra nella luce polverosa, L’ultimo caldo se ne andrà a momenti E vagherai indistinto!
	ST36
	Uomo che sperì senza pace, Stanca ombra nella luce polverosa, L’ultimo caldo se ne andrà a momenti E vagherai indistinto... ²⁸¹

Nelle prime versioni di *Aura*, la rimotivazione semantica si raggiunge lavorando sulla catacresi ‘ai piedi del monte’, approfondendo il centro della figura, rafforzandola e decostruendola. L’effetto è accentuato dalla forma univerbata “appiè”, modo di dire, appunto, riportato alla sua origine ‘storica’ grazie

²⁷⁶ «Sotto il tratto di cassatura solo le prime lettere sono leggibili. Stava forse per scrivere sognatr[ice]?» (ST88, p. 235 n.).

²⁷⁷ = T vv. 44-43.

²⁷⁸ Il passaggio dall’immagine del ‘nido’ a quella della ‘caduta’ richiama alla mente i versi finali di *A riposo*: «E piombo in me // E m’oscuro in un mio nido» (A31 = T vv.13-14, ma prima P16 e [...] Mi oscuro S23 e [...] mi oscuro [...]).

²⁷⁹ Ma la virgola dopo “scalzo” abolita già in cF2_{Ap}.

²⁸⁰ = T vv. 5-6.

²⁸¹ = T.

all'aggettivo che descrive proprio i 'piedi' della montagna, "scalzi": la catacresi è dunque intesa alla lettera ma anche reinvestita del valore metaforico, attribuendo alla natura un carattere 'impertinente', in quanto riferito a un attributo umano.²⁸² Questo intenso lavoro sulla catacresi viene abbandonato negli esiti successivi di entrambi i testi, sebbene in *Aura* ne rimanga un effetto nella soluzione 'monca' dell'espressione, in quanto il "monte" in A36 si trova nella precedente strofa, nell'immagine della 'salita' in grembo.

Lo sfruttamento di questa particolare espressione idiomatica non è un caso isolato: si vedano per esempio l'*Inno alla morte*, CO25: «(appiè del botro, irruenti / acque sontuoso, d'antri / funesto)»,²⁸³ o *L'Isola*, cF1_{Ap}: «l'ombra s'addensava negli occhi / delle vergini come, / calando la sera, appiè dell'ulivo.»,²⁸⁴ e infine, variazione sullo stesso tema, anche il testo *Sera*:

cF_{Ap} Appiè dei passi della sera
Va un'acqua chiara
Colore dell'uliva.²⁸⁵

Il procedimento qui è molto simile a quello incontrato in *Aura*, ovvero una rimotivazione semantica della metafora morta per accostamento con un referente vicino al contesto originario tale da far risaltare la stessa metaforicità dell'espressione: uno 'scontro' della parola con se stessa, «col suo senso letterale da un lato, e con un'accezione figurata dall'altro»²⁸⁶, effetto che qui conduce alla tautologia paradossale dei 'piedi' dei "passi".

Nel testo de *La Preghiera* si osserva una ripresa esplicita della locuzione proverbiale: qui si ha la letteralizzazione della metafora non per la compresenza dei due piani, né con la semplice insistenza sull'interpretazione 'letterale', ma sviluppando, a partire da quest'ultima, una similitudine:

NRF28	cF1
Egale à l'aile d'abeille morte, que traîne une fourmi, énorme est le poids de ma vie.	La vita gli sembra di peso enorme Come quell'ale lì giù d'ape morta Trascinata da una formicola.

cU<IL32	ST33v
La vita gli è un peso enorme Come liggìu quell'ale d'ape morta Alla formicola che la trascina.	La vita gli è di peso enorme Come liggìu quell'ale d'ape morta Alla formicola che la trascina. ²⁸⁷

La variante di ST33_v sceglie consapevolmente la forma più comune dell'immagine del 'peso', la cui letteralizzazione si svolge nell'*exemplum* quasi favolistico della "formicola" e dell'"ape", quadro allegorico incentrato sulla fisica percezione del 'peso', tema che in realtà aveva già trovato la sua massima esplicazione – anche qui in parte allegorica – in una lirica del *Porto Sepolto*, e cioè *Peso*:

²⁸² Si vedano anche nei versi immediatamente precedenti, con l'immagine già incontrata del monte che 'sale in grembo' al cielo: cF1<27 Udendo il cielo, / spada mattutina, e il monte /che in grembo gli saliva, ST33v Udendo il cielo /spada mattutina, e il monte / Salirgli in grembo, ST36 Udendo il cielo,/ Spada mattutina,/ E il monte che gli sale in grembo, = T vv. 1-3.

²⁸³ Poi cF>bsN30 (in fondo al botro, [... ST33v (Appiè del botro, [... = T vv. 5-7; (ST33v inserisce maiuscole come di consueto).

²⁸⁴ Poi cF3<IL29 ...]ulivo; ST33v L'ombra negli occhi s'addensava / Delle vergini come / Sera appiè degli ulivi, ST36 ...] ulivi; = T vv. 14-16.

²⁸⁵ Poi ST33v uliva, = T vv. 1-3.

²⁸⁶ HENRY 1975, p. 192 n.

²⁸⁷ = T vv. 7-9.

<p>cPa₁₆</p> <p>Quel contadino soldato si affida alla medaglia di Sant'Antonio che porta al colle e va leggero</p> <p>ma senza miraggi porto la mia anima ben sola e ben nuda</p>	<p>P16</p> <p>Quel contadino soldato si affida alla medaglia di Sant'Antonio che porta al collo e va leggero ma ben sola e ben nuda senza miraggio porto la mia anima.</p>	<p>A19</p> <p>Quel contadino soldato si affida alla medaglia di Sant'Antonio che porta al collo e va leggero</p> <p>Ma ben sola e ben nuda senza miraggio porto la mia anima²⁸⁸</p>
--	--	--

Nella cartolina, l'*enjambement* accentua l'effetto sorprendente dell'immagine del 'peso' dell'anima, riattivando il potenziale euristico della metafora: l'intero testo si costruisce attorno alla diversa qualità del 'portare' e all'interno dell'opposizione peso/leggerezza. Nella diversa distribuzione del materiale poetico, le varianti mostrano l'oculata costruzione retorica della lirica, che in A19 conduce alla separazione del testo in due quadri contrapposti e alla collocazione in clausola dell'immagine che racchiude il 'paradosso', non diversamente da altri casi già incontrati.²⁸⁹

Sembra infine risalire il cammino percorso nel suo spegnersi da una delle metafore più tradizionali in riferimento alla stessa poesia l'immagine fortemente emblematica di *Poesia*, appunto:

D16 I giorni e le notti
suonano
in questi miei nervi
di arpa²⁹⁰

Fin'ora abbiamo incontrato casi in cui la rivitalizzazione è ottenuta grazie alla presenza del doppio contesto letterale e metaforico. In questi esempi si manifesta dunque

un'azione a distanza: per una sorta di riverberazione, un dato elemento del discorso, evocante il campo iniziale, assume il contenuto di significazione della metafora considerata; si sviluppa cioè un effetto calamitante a livello semantico o concettuale²⁹¹

Ma quest'effetto trova la sua massima espressione qualora i due livelli coesistano al punto che la singola parola sia ricondotta a una posizione di indecidibile duplicità entro la quale si muove il potenziale cognitivo della metafora. Un esempio tra i più chiari e noti dalla figura già incontrata che apre il testo di *Pellegrinaggio*:

cPa₁₆ Tra due pareti di macerie / ore e ore / ho strascicato / la mia carcassa
P16 in questi budelli / di macerie / ore e ore / ho strascicato / la mia carcassa
S23 in queste budella / di macerie / ore e ore / ho strascicato / la mia carcassa²⁹²

Dell'evidente intensificazione di P16 mi interessa sottolineare la natura catacretica del sostantivo scelto,

²⁸⁸ Poi PDG20 [...] leggero // ma [...] S23 [...] di Sant'Antonio / e va leggero // Ma [...] A36 Quel contadino / si affida [...] = T.

²⁸⁹Per la tecnica 'ingegnosa' che dispone un ossimoro in chiusura di un ampio movimento figurale, rimando ancora a ELWERT 1967, p. 64 e sgg.

²⁹⁰ = T. Ma cfr. anche *L'Affricano a Parigi*, AR19: «i corpi si fanno secchi e smaniosi, come una corda musicale tesa» (poi A31 i corpi qui si fanno secchi e feriti, rodenti, come una corda musicale acuta. A36 I corpi qui si fanno secchi e feriscono come una corda musicale tesissima. cDR Anche i corpi alla costante misura d'un tempo avaro, si sono fatti temerari e, troppo tesa corda musicale, acuti, deliranti. ... A42 Anche il corpo alla costante misura d'un tempo avaro, s'è fatto temerario e, troppo tesa corda musicale, dilaniante = T.

²⁹¹ HENRY 1975, p. 195; cfr. anche PERELMAN – OLBRECHTS-TYTECA 1966, p. 428.

²⁹² = T vv. 2-3.

qui utilizzato nella sua accezione figurata ma in quanto metafora morta, per cui “budelli” indica “luogo, strada, vicolo lungo e stretto, angusto corridoio”;²⁹³ ma l’origine della cataresi, che è nell’analogia con le interiora umana, è ridestata grazie alla compresenza di un elemento tratto da quel campo semantico, ovvero la “carcassa”. Il primo passaggio è dunque quello di mettere in primo piano, anche grazie alla costruzione in serra calda, il comparante analogico ‘oscurato’ dalla cataresi, cosicché “budelli” si trovi a giocare un ruolo duplice, come connotazione delle strade e come anticipazione del tema corporale. I livelli di lettura si incrociano perfettamente: l’incongruenza ‘letterale’ è ‘giustificata’ dal rimando contestuale e dalla successiva carcassa, mentre la descrizione si avvale di una soluzione fortemente espressionistica. Ma è in S23 che le risorse della lingua vengono esplorate fino in fondo: come commenta Ossola, la forma “budella” comporta il definitivo prevalere della metafora sul referente,²⁹⁴ mentre l’*enjambement*, sospendendo la lettura, permette di marcare il testo all’insegna di un macabro realismo, isolando quella sensazione che, come scrive Gutia, «l’aggettivo dimostrativo tutto intriso nella stessa situazione evoca con tanta immediatezza».²⁹⁵

Una delle più interessanti tra le strategie di vivificazione è quella che si serve dell’etimologia: un procedimento interno al sistema della lingua, dunque, che trova le sue esplicazioni più tradizionali nell’accostamento tra la metafora morta e una parola dalla comune radice, oppure nell’interpretazione etimologica della stessa figura. In questo modo, lo scrittore giunge «a rimodellare l’antico significato ed a mettere nuovamente faccia a faccia, in una nuova sintesi, i due significati già altra volta confrontati e sovrapposti».²⁹⁶ È necessario però interrogarsi sul valore di questa operazione, che può avere diversi significati a seconda della poetico entro cui si presenta.

La figura etimologica introduce il tempo nel linguaggio: è la storia a costruire i rapporti tra le parole, poiché il comune sostrato linguistico rimanda al mutamento formale come alla metamorfosi semantica. Luogo privilegiato per l’esplorazione del rapporto tra forma e tempo, mentre trattiene la durata storica l’accostamento analogico dell’etimologia sospende l’istante, iscrivendolo in una sovratemporalità che eterna il fenomeno. Raro in realtà è riscontrare vere e proprie figure etimologiche: più frequente è la presenza della falsa etimologia, dove la radice comune è tratta da un’analogia in primo luogo fonica; la figura pseudo-etimologica, vicina in questo alle costruzioni anagrammatiche o pseudo-anagrammatiche, comporta una più complessa elaborazione del rapporto tra forma e tempo: l’analogia si slega del tutto dal valore semantico, emergendo come nuda analogia tra forme. La potenzialità di avvicinamento che sul piano semantico permette l’accostamento di elementi e fenomeni in base a remote analogie, viene qui agita all’interno delle stesse forme linguistiche: gli elementi avvicinati sono ora le parole, anzi le sillabe, di cui viene affermata nella struttura del verso l’intima connessione e dunque la reciproca appartenenza a un fondo comune, che solo la figura poetica è in grado di affermare con tale forza. Lungi dal semplificare le metafore, le figure etimologiche approdano a una sua più complessa interpretazione: il risultato non è una spiegazione della figura, ma lo straniamento e l’apertura verso un ulteriore significato, grazie alla sospensione dello scorrimento lineare del senso cui costringe l’accostamento inatteso dove, prima ancora dei concetti avvicinati, sono le stesse parole, nella loro morfologia mutevole e temporale, ad affermare i paradossi del pensiero della somiglianza.²⁹⁷

Poiché lo scavo etimologico della parola trova in Mallarmé la sua ‘estrema’ ed eccezionale

²⁹³ Cfr. GDLI.

²⁹⁴ Cfr. OSSOLA 1994, p. 212.

²⁹⁵ GUTIA 1959, pp. 15-16.

²⁹⁶ HENRY 1975, p. 191.

²⁹⁷ Storicamente la figura etimologica è stata per esempio una delle risorse più feconde per ottenere effetti comici; per quanto riguarda l’interpretazione, Henry predilige una lettura orientata verso l’espressività: «questo rinnovamento – scrive – sembra avere come meta o, per lo meno, come costante risultato un ritorno verso il concreto» (*ivi*, p. 191). Un esempio di diversa funzionalizzazione di una stessa retorica è per esempio l’antitesi nella letteratura mistica e in quella barocca, figura centrale in entrambe le esperienze ma con profonde differenze di senso, come ha dimostrato Mino Bergamo (cfr. BERGAMO 1983). Per l’importanza dell’etimologia nella metaforizzazione barocca, cfr. anche MILNER 1920; MILNER 1934; AGOSTI, *Strutture della metafora nella poesia di Saint-John Perse*, cit.). Sulla rimotivazione delle *sleeping metaphors* attraverso la derivazione etimologica, oltre allo studio di Henry si veda anche EMPSON 1951; sulla «ripresa delle motivazioni etimologiche, spinte fino alla etimologia falsa» nel discorso filosofico cfr. RICCEUR 1981, p. 387 e sgg.

motivazione poetica e filosofica,²⁹⁸ mi sembra dunque significativo riportare un esempio ungarettiano di questo fenomeno il cui ipotesto è chiaramente mallarmeano, come ha ampiamente argomentato Ossola. Si tratta dello «specchio di gelo» in *Ricordo d’Affrica*ST,²⁹⁹ immagine dello specchio di Erodiade, «fredda acqua per noia in cornice gelata», attribuita al fantasma ungarettiano di Diana. Di fatto, lo ‘specchio di gelo’ non è altro che l’iperbolico ripetersi del nome e della sua origine, secondo l’etimologica mallarmeana attorno a la *glace*:

Luce lunare dunque, luce riflessa, abbaglio narcisistico di Diana [...] tautologia del simbolo, ma più profondamente tautologia stessa verso cui mira la “monotonia” del discorso poetico, che in Mallarmé si autorispecchiava in una continua etimologia di se stesso,[...] . Si tratta dunque, [...] della tautologia del nome che ritorna su se stesso, alle sue origini³⁰⁰

Anche ne *La Madre* la rimotivazione è data dalla presenza del contesto letterale anche, dove l’indagine semantica collabora con il lavoro sui significanti che abbiamo già analizzato: è un esempio quasi al limite, dove l’immagine – guida, il ‘battere’ si presenta come catacresi («il battito»), come causa della ‘caduta’ del «portone d’ombra» e infine, nella mimesi costruita dalla tessitura fonica.

Soluzione simile in *Anniamento*, dove all’interno di uno stesso ‘tema’ ritroviamo la compresenza dei livelli letterale e metaforico, cui si aggiunge una tonalità disforica, quasi paradossale che contribuisce alla sensazione di straniamento:

P16 mi sono radicato
 nella terra marcita³⁰¹

La radice etimologica del nome, che è così evocato *in absentia*, è la matrice che dirige il movimento testuale di *Nascita d’Aurora*, in particolare nel testo del ’25:³⁰²

CO25 CLIO
 Aureolata, in ammanto docile,
 dal seno, fuggitiva,
 deridendo, e pare inviti,
 un fiore di pallida brace
 si toglie e getta, la nubile notte.

È l’ora che distingue il primo chiaro
dall’ultimo tremore.

Del cielo all’orlo, il gorgo
apre, livida, e spone.

IL CORO

Con dita smeraldine
ambigui moti tessono
un lino.

CLIO

E d’oro le ombre, tacitando alacri
inconsapevoli sospiri,

²⁹⁸ Cfr GENETTE 1976a.

²⁹⁹ Per le varianti, cfr. *supra* 2. 1. 2.

³⁰⁰ OSSOLA 1975, pp. 280-281. Sulla tautologia in Mallarmé, cfr. AGOSTI 1972, p. 75 e sgg.

³⁰¹ = *T*_{VV}. 14-15.

³⁰² Ricordiamo che nella pubblicazione di «Commerce» e fino a SN30 il futuro testo di *Apollo* costituiva la seconda parte di *Nascita d’aurora*.

i solchi mutano in labili rivi.³⁰³

Come emerge anche dalle varianti, l'aggettivo "aureolata" dà inizio alla disseminazione della radice etimologica dell'"aureola" come ciò che splende e brucia, e che si 'materializza' nel "fiore di pallida brace", ma anche della derivazione paraetimologica, e cioè dell'"ora dell'oro" (v.6: "è l'ora che ..."; v.13: "e d'oro le ombre").

Anche in *Sonnolenza* il lavoro sulla cataresi è teso a recuperare la valenza analogica e metaforica dell'espressione, sfruttando ancora una volta ambiguità ed etimologia, ottenendo un effetto tautologico:

cPa₁₆ Questi dossi di monti
 si sono coricati
 nel buio
 delle valli³⁰⁴

La tautologia è riconoscibile nell'immagine di serra calda "dossi di monti", da cui nasce il recupero etimologico: la preposizione in genitivo mette in evidenza la compresenza del duplice significato, vale a dire il 'dosso' nel senso letterale di 'schiena' e in quello figurato di 'salita'. La cataresi ha qui occultato l'origine e il pensiero analogico che ne è causa, vale a dire l'umanizzazione del paesaggio attraverso l'accostamento morfologico all'uomo. Se "dossi di monti" è una tautologia nel linguaggio comune, il contesto metaforico dell'espressione riattiva la verità dello sguardo figurale: "dossi", utilizzato nel suo valore originario, vale qui l'interpretazione umanistica del paesaggio, ed è in questo arretrare del linguaggio al momento 'prima' che avvenisse la cataresi che si genera la sorpresa analogica, come ridecrizione che è approdo a una più sapiente origine. Accostato al termine di cui è figura per cataresi, il "dosso" recupera il suo significato, che non è solo nella descrizione riuscita dell'"addormentarsi" del paesaggio, ma come tentativo d'interpretazione verso il mondo che viene così «umanizzato, psicologizzato» dalla proiezione dello sguardo dell'uomo.³⁰⁵

Per quanto riguarda la paraetimologia, troviamo un bell'esempio in *Perché?*:

P16 Guardo l'orizzonte
 che si vaiola di crateri³⁰⁶

Nella scelta del predicato che si condensa il movimento analogico orientato alla descrizione dell'orizzonte: come abbiamo già ribadito, spesso la metafora verbale è sede di scelte lessicali inconsuete o preziose, e in questo caso 'vaiolare', che ha il significato di 'assumere un colore nero',³⁰⁷ viene completamente stravolta nel gioco etimologico, acquisendo in modo fittizio, per paraetimologia e paronomasia, ma anche in combinazione con i successivi "crateri", il significato di essere coperto di fori, di apparire insomma butterato *come* se affetto da 'vaiolo'. L'orizzonte si annerisce, screziandosi di macchie scure: nella trasfigurazione, è lo stesso sguardo a proiettare l'interiorità sul paesaggio, il senso di disagio di un 'vedere' che è emanazione di un cuore « disperso », « crucciato », « sbigottito » 'malato', come ribadito nell'arco dell'intero testo.³⁰⁸

³⁰³ In FL27 eliminazione di tutte le 'voci' tranne la prima CLIO, e maiuscole tutte le iniziali di verso; così le altre varianti: cU>CO25 {Aureolata, nel manto docile, *riser* Nel manto e nell'aureola docile, *riser* In manto docile e in aureola} / dal seno [...] tremore // Del cielo all'orlo, il gorgo <apre> livida apre. // Con dita [...] FL27 [...] brace / Si strappa e scaglia, la nubile [...] ST33v Nel suo docile manto / E nell'aureola, / Dal seno, [...] brace / Si toglie e getta, la nubile [...] tremore // Del cielo all'orlo, il gorgo livida apre. // Con dita [...] ST33N [...] tessono / Un lino. / E d'oro [...] ST36 Nel suo docile manto, e nell'aureola / Dal seno, [...] tessono / Un lino. // E d'oro [...] = T vv. 1-11. Come si vede, già in cU >CO25 l'aggettivo è sostituito dal nome, l'aurora appunto, rispetto alla quale il testo s'impegna in una retorica dell'"indizio", esplorando la disseminazione della 'presenza' della luce seguendo il cammino delle sue varie metamorfosi. Tutto il testo è infatti attraversato dalla rincorsa dei segni-traccia della luce (cfr. AGOSTI 2000, p. 40).

³⁰⁴ Poi P16 [...] coricati / nel buio delle valli = T vv. 1-3.

³⁰⁵ DEBENEDETTI 1988, p. 98.

³⁰⁶ = T vv. 23-24.

³⁰⁷ Cfr. GDLI.

³⁰⁸ P16= T vv. 2,16 e 36; ma cfr. anche in *San Martino del Carso* il «cuore malato» (P16, poi omissa in cU1), e similmente in

Tra le risorse dell'etimologia, troviamo nel testo di *Stelle* un caso di 'bisticcio', ovvero di sostituzione che genera «implicita identificazione»:³⁰⁹

FL27 Tornano a ardere le favole in alto,
Cadranno colle foglie al primo vento.
Parrà l'incendio nuovo a un altro soffio.³¹⁰

Nella metafora prolungata, mentre l'oggetto della contemplazione poetica è nominato nel titolo con l'introduzione della metonimia, ovvero delle 'faville' per il brillare degli astri, la parola 'scivola' su "favola", la cui falsa vicinanza etimologica consente un accrescimento semantico interno a un *topos* poetico ben attestato; inoltre, il verbo 'ardere' si concretizza nell'"incendio", ancora variazione sul tema delle 'scintille' di fuoco.

Uno degli esempi più interessanti di rimotivazione etimologica della metafora è nella lirica *Godimento*, dove il rinnovamento semantico, raggiunto con la collaborazione di diverse strategie, comporta delle conseguenze che interessano l'interpretazione del testo nella sua interezza. Siamo di nuovo all'interno della topica del 'frutto', che si è già visto essere feconda di possibili ambivalenze semantiche e recuperi di espressioni abusate:

<p>cPa1₁₇</p> <p>Voglio avere il rimorso di quest'amore stanotte come un latrato nella volta immensa del deserto</p>	<p>cPa2₁₇</p> <p>[accolgo /] questa giornata che si addolcisce come un frutto nel sole</p>	<p>cM<AD18</p> <p>Accolgo questa giornata come un frutto che si addolcisce nel sole³¹¹</p> <p>Stanotte avrò un rimorso come un latrato nella volta livida del deserto³¹²</p>
---	--	---

Il lavoro sull'etimologia verbale emerge in particolare nell'inversione di cM<AD18, che dal paragone tra la giornata e il "frutto", si volge a una descrizione della postura del Soggetto di fronte all'alba: egli è in questo momento *come* davanti a un frutto. Oltre a sottolineare la natura di 'dono' del sorgere del giorno, la figura innesca la rivisitazione etimologica dell'espressione 'accogliere la giornata', recuperando la lettera del verbo 'cogliere', che qui attrae, proprio grazie al 'contesto', il derivato 'raccogliere': il Soggetto può ac-cogliere la giornata perché questa è un frutto. La similitudine agisce dunque ancora una

Annientamento: «Mi modulo / di malato / somnesso uguale / cuore» (P16, poi A31 mi modulo / di / somnesso uguale / cuore = T vv. 7-10), e infine *Sono malato*, pubblicato in AD18 e in A19, ora in *Poesie Disperse*, V09, p. 421.

³⁰⁹ PETRUCCIANI 1955, p. 176.

³¹⁰ Poi ST33v Tornano in alto a ardere le favole, / Cadranno colle foglie al primo vento. // Ma venga un altro soffio, / Ritornerà scintillamento nuovo. ST36 [...] favole. // Cadranno [...] = T.

³¹¹ Correzioni su precedente testo uguale a cPa2₁₇.

³¹² Poi AD18 [...] come un latrato / nella volta / del deserto A19 [...] come un latrato / smarrito / nella volta / del deserto S23 [...] come un latrato | A31 [...] come un latrato / perso / in un / deserto A36 Accolgo questa / giornata come / il frutto che si addolcisce // Avrò / stanotte / un rimorso come un / latrato / perso nel / deserto = T vv. 4-12.

volta retroattivamente, letteralizzando l'espressione. Ma questo recupero della lettera interessa anche la strofa successiva, riconfigurata in cM_{<AD18} rispetto ai precedenti frammenti. Alla scena d'amore subentra "un rimorso", subito interessato da una similitudine; già in cPa1₁₇ la ricerca nella 'storia' della parola portava a un paragone diretto alla lettera, che riattivasse cioè la catacresi: di fatto, il rimorso è un sostantivo che ha perduto la sua coscienza figurale, la sua origine da ciò che 'non smette di mordere', una sensazione di 'ritorno', dunque, paragonabile al risuonare di un'eco. Fino a qui la similitudine sarebbe rimasta a un livello denotativo, e infatti la scelta lessicale non cade su un suono generico, ma si specifica nel "latrato". Il campo semantico sopito e represso nel 'rimorso' riemerge così nella bocca spalancata, trasfigurata nel lamento animalesco. Con la riunificazione in un unico corpo lirico osserviamo che orientato alla lettera della figura è il medesimo campo semantico a dirigere le due similitudini: l'io accoglie la giornata, *come* 'coglie' un frutto, e il 'peccato' del "godimento" è dunque proprio quello di aver 'colto' il frutto, e di avergli dato un 'morso'. All'interno di questo contesto 'biblicamente' connotato è possibile leggere anche la conclusione della lirica, con quella che appare proprio come una 'caduta' in un luogo desertico; allo stesso modo si carica di significato lo 'smarrimento', che è qui, grazie alla duplicità sintattica del participio, non solo del 'latrato', ma dello stesso Soggetto, che è "smarrito", "perso".

Che il percorso sulle strategie figurali si concluda con uno sguardo 'semiotico', nel senso indicato da Ricœur di relazioni paradigmatiche che riguardano i segni entro il sistema,³¹³ non contraddice il quadro teorico sulla metafora che ispira il nostro percorso. Se infatti la parola poetica implica – o rivela o traduce – il rapporto 'morale' tra l'uomo e il suo mondo, vale a dire una verità d'esperienza, è questo stesso rapporto depositato dal tempo nelle parole che è implicato nella figura etimologica: la radice, l'origine erudita o fittizia, è riportata alla luce non solo per 'sorprendere', come in un certo concettismo secentesco, né per il semplice fine di fare inciampare la lettura, come negli esiti simbolisti e avanguardisti più manierati. Il ritorno del senso indaga il valore euristico del linguaggio, la scintilla che può nascere in virtù della possibilità del testo letterario di mantenere in sé «potenzialmente tutti i significati, anche quelli fra di loro contraddittori».³¹⁴

Lo scopo di queste pagine è stato quello di confrontarsi su uno specifico nodo della dialettica tradizione / innovazione, traducibile anche come tensione tra stile e *langue*, e che interessa il materiale poetico nel suo organizzarsi in figure più o meno 'abusate'. Al pari dell'aspetto metrico-prosodico, lessicale e poetico, le figure retoriche ungarettiane possono essere il luogo in cui la presenza di una storia della poesia e dello stile, delle immagini e delle parole si fa più urgente: si tratta, come sempre, di strategie volte non a una ingenua pretesa di freschezza, di "innocenza", per usare ancora un termine ungarettiano troppo spesso semplificato, quanto ad accordare uno strumento antico, il 'canto', a urgenze espressive non tanto o non solo moderne - in una postura 'avanguardistica' insomma - ma principalmente soggettive, all'insegna della linea di ricerca sul linguaggio aperta -nella genealogia ricostruita dallo stesso Ungaretti - da Leopardi.³¹⁵

Emerge dunque un'altra decisiva chiave di lettura entro cui interpretare la coscienza filologica di Ungaretti, che se trova certo apice nella collaborazione all'allestimento del volume delle varianti a stampa per PD45, continua a rivelarsi come un filo costante e a un tempo multiforme, in quanto interseca la riflessione autoesegetica sulla propria parola, le forme dell'espressione e infine lo studio critico della tradizione letteraria. Non aggirabile è qui infatti il riferimento a Leopardi, letto da Ungaretti come *alter ego* o 'antenato' in quanto innanzitutto anch'egli 'poeta-filologo':

Nel Leopardi la lingua era chiamata a rendere conto e del suo passato, e della sua capacità di rinnovamento, e del suo incessante invecchiamento e conseguente diversificarsi, e della fatalità di morte

³¹³ Cfr. RICŒUR 1981, p. 91 e sgg.

³¹⁴ BERTINETTO 1981, p. 13.

³¹⁵ Guido Guglielmi ha parlato di ricerca della «parola originaria, non della parola che comincia da se stessa, ma della parola che ha una provenienza» (GUGLIELMI 2001, p. 133); sulla parola «antica e moderna» di Leopardi, cfr. BARONCINI 1991, p. 91 e sgg.

che è in essa come in ogni cosa creata³¹⁶

Come Leopardi, che aveva colto il fenomeno della crisi della parola moderna e cioè della sua «irreversibile degradazione», Ungaretti avverte l'usura della parola, il persistere di quel «processo entropico» che fa parte della sua stessa costituzione.³¹⁷ Ma accanto alla coscienza della 'rovina', che sempre più spazio avrà nei testi poetici e in relazione agli studi leopardiani, è visibile in questo «*nostos* semantico»³¹⁸ condotto attraverso la «regressione filologica [...] alle sorgenti del nome» la traccia di una - appunto - «“nostalgia”» che se Ossola definisce come «neoplatonica»,³¹⁹ va letta anche attraverso le diverse sfumature e contraddizioni che il pensiero sull'«origine» - «traccia da sempre persa e da sempre inseguita» -³²⁰ conosce nell'itinerario ungarettiano.

Proprio l'idea di nostalgia permette di considerare la *quête* dell'origine come costitutivamente ambigua in quanto inseguimento di un oggetto perduto:

Una nostalgia lega il soggetto all'oggetto perduto. [...] Essa caratterizza il ritrovamento del segno di una ripetizione impossibile, visto che per l'appunto non è lo stesso oggetto, non potrebbe esserlo³²¹

In questa prospettiva, riconducendo l'etimologia a un pensiero filologico è possibile vedere in essa un'ulteriore declinazione di quella poetica della memoria che troverà esito nel *Dolore*, riconosciuto da Ossola come il luogo dell'«acquisita certezza che non alla storia ma alla parola, alla letteratura appartenga il ricordo».³²²

Torneremo più avanti sul legame tra tempo e parola; per quanto concerne il procedimento di rivitalizzazione della figura, tocchiamo qui una questione centrale del binomio innocenza/memoria, e cioè quell'oscillazione tra la possibilità di risalire *ab imo*, e cioè a una parola 'innocente', e l'irrimediabile perdita della condizione primigenia della parola. Qui Ungaretti è erede di Leopardi ma ancora di più di Giambattista Vico,³²³ ed è proprio in questo senso che la filologia diventa interpretabile come *poetica* entro cui ritrovare la necessità più cogente del dire ungarettiano.

Se dunque intendiamo 'filologia' come «ricerca della freschezza originaria della parola e volontà di ripercorrerne l'evoluzione e la durata»,³²⁴ questa «opera di scavo»³²⁵ non può essere indenne da quelle contraddizioni sottolineate in primo luogo da chi non solo ha fondato la disciplina nell'ambito moderno e contemporaneo, ma più di tutti si è interrogato sulle implicazioni filosofiche di questo approccio alla parola:

la filologia come disciplina storica si rivela sempre più acutamente involta, non si dira nell'aporia, ma nella contraddizione costitutiva di ogni disciplina storica. Per un lato essa è ricostruzione o costruzione di un passato e sancisce, anzi introduce, *una distanza fra l'osservatore e l'oggetto*; per altro verso, conforme alla sentenza crociana che ogni storia sia storia contemporanea, essa *ripropone o propone la "presenza" dell'oggetto*. La filologia moderna vive, non di necessità inconsciamente, questo problema esistenziale.³²⁶

³¹⁶ GIUSEPPE UNGARETTI, *Il sentimento della durata in Leopardi*, in VL00, pp. 895-902, pp. 895-896.

³¹⁷ GUIDO GUGLIELMI, *La metafisica di Ungaretti*, cit., p. 30.

³¹⁸ PIETRO BIGONGIARI, *Tra Campana e Ungaretti*, [1968], cit. in OSSOLA 1975, p. 111.

³¹⁹ OSSOLA 1975, p. 111.

³²⁰ ZINGONE 1996b, p. 30

³²¹ LACAN 2007, p. 9.

³²² (OSSOLA 1975 p. 404).

³²³ Cfr. GIAMBATTISTA VICO, *de const. Philol.* I, 1: qui il filosofo descrive la filologia come studio del rapporto tra parole e la storia, dove indagine sull'origine e l'evoluzione del linguaggio permette di comprendere il senso proprio, le alterazioni e gli usi della parole; inoltre, poiché «ogni cosa è come dipinta sulle parole» (*cum rerum ideae quibusque verbis appictae sunt*), la filologia dovrà innanzitutto apprendere la storia delle cose; su questi passi, cfr. LUGLIO 2003a, p. 101 e sgg., mentre sull'importanza delle letture vichiane per Ungaretti si veda LUGLIO 2003b. Altrettanto imprescindibile la riflessione ungarettiana su *Les mots anglais* di Mallarmé, «esempio illuminante di ricerca filologica intorno alla parola» (BARONCINI 1999, p. 161; sull'importanza del testo in Ungaretti, cfr. *ivi*, p. 161 e sgg. e soprattutto OSSOLA 1975, pp. 86-86 e *passim*).

³²⁴ BARONCINI 1999, p. 151.

³²⁵ *Ivi*, p. 98.

³²⁶ CONTINI 2007, p. 5, corsivi miei.

Sono queste le medesime contraddizioni entro cui si muove la ricerca espressiva e immaginifica ungarettiana, tesa a interrogare lo spazio tra il Soggetto e l'oggetto. La figuralità ungarettiana si avvale dunque di queste strategie di straniamento nello sforzo di far emergere un senso assieme vero e altro: certamente nuovo, poiché sono fondate da uno sguardo e generate in un'esperienza storica di un Soggetto gettato in un tempo e in un mondo particolare; ma nello stesso tempo, le immagini ungarettiane sono mosse da un desiderio di un Soggetto che parla - o è parlato - da un linguaggio che gli preesiste, e che dunque dà forma all'esperienza e al contempo, nelle fratture, negli inciampi, nelle torsioni, insomma nello stile, permette che la forma si plasmi sotto l'urto della voce lirica. In questo senso, la 'ridescrizione' operata sulla realtà e il 'rinnovamento' delle forme del senso vanno interpretati come fenomeni di tensione che interessano la singolarità della voce lirica e la lingua, lo sguardo e l'Altro, insomma quel luogo di tensione tra il Soggetto *e il resto* che ridefinisce, senza giungere a un traguardo ultimo ma rinegoziando ogni volta i 'risultati' raggiunti, l'ontologia esistenziale dell'uomo, in una conflittualità tra legge e libertà che è costitutiva dell'essere –nel –mondo, e che per questo, per la natura di pratica costante e caratterizzante l'esperienza dell'uomo, ha a che fare con un *come*, ancora dunque con uno stile.³²⁷ La forza gnoseologica di questa parola non è dunque nella rivelazione magica od orfica del 'nome' vero sepolto (ideologia romantica), né semplicemente nella sottolineatura e nello smascheramento delle pratiche di un mondo interamente percorso dall'artificio (ideologia postmoderna), ma, situandosi nella dimensione della possibilità, è da individuare nel proporre interpretazioni altre e già in questo di fatto 'sovversive', che però non aspirano mai a farsi parola ultima, ideologica e monologica, ma si riconoscono sempre interne a un Soggetto, a uno sguardo peculiare.

Se è evidente la presenza di una pratica, di un *come*, all'interno di un percorso sullo stile e sulla retorica, mi è sembrato legittimo interessarsi del rapporto tra parola e *luogo comune*, domandandosi se, nella retorica di Ungaretti, è possibile rintracciare delle tendenze e dei procedimenti letterari che definiscono la voce del poeta in questa prospettiva di ricerca. Scrive Roland Barthes che nel momento in cui la Storia propone

una nuova problematica al linguaggio letterario, la scrittura resta ancora piena del ricordo dei suoi precedenti usi, perché *il linguaggio non è mai innocente*: le parole hanno una seconda memoria che si prolunga misteriosamente in mezzo ai nuovi significati³²⁸

Il rinnovamento del linguaggio che qui si osserva non è – ancora – la parola innocente cioè prebabelica, ma la parola innocente in quanto onesta, in questo senso sì 'morale', fedele al desiderio che la abita.³²⁹ Il rinnovamento delle *mots de la tribu* è, più che la causa, un effetto della torsione personalissima cui la poesia ungarettiana costringe forme e immagini, in una parola, della retorica che rende fatto di stile anche l'uso del 'grado zero': «una volta / non sapevo / ch'è banale / la consunzione / del cielo al tramonto».³³⁰

³²⁷ Mi sembra dunque semplicistico affermare che nel «"ritorno" alla tradizione» osservabile nella lingua ungarettiana, i dati «vengono inseriti nella sensibilità e nella reattività spirituale dell'io poetante, generando una risemantizzazione dei segni in cui il "vecchio" o l'abitudinario costituiscono *solo* [corsivo mio] l'impressione iniziale e lo spunto per riflessioni soggettive, personali» (MUSARRA 1992, pp. 107-108).

³²⁸ BARTHES 1982, p. 14, corsivo mio.

³²⁹ Ma sul rapporto tra il luogo comune e l'«innocenza» nel senso attribuito a questa dal pregiudizio *misologo* che contrappone, negativamente, il linguaggio allo spirito, cfr. PAULHAN 1989, p. 56 e sgg.

³³⁰ *Monotonia*, cM₁₆.

CAPITOLO III

Topica dell'analogia: il Soggetto e il resto

destinato a essere a ogni cosa tanto unito e irrimediabilmente staccato

Ungaretti

Nella sezione riguardante la *Topica* dell'analogia, Enzo Melandri pone come criterio discriminante per delimitare la ricerca la seguente domanda: «in quali situazioni, empiricamente descrivibili, noi siamo costretti o per lo meno indotti a pensare analogicamente?»¹

Trasponendo l'interrogativo dal campo della *logica* a quello della *retorica*, questo capitolo indaga le occasioni in cui lo stile ungarettiano privilegia forme e movimenti metaforici in relazione al rapporto tra Soggetto e mondo. Il percorso è circoscritto entro tre 'regioni figurali', che vorrebbero però rappresentare delle proposte di prospettiva a posteriori e non dei rigidi binari entro i quali muoversi secondo traiettorie unicamente lineari. Anche per questo motivo, la topica che qui propongo si costruisce su confini quanto mai flessibili, partendo più che *temi* da percorsi di lettura che nel definirsi problematizzano proprio la loro impossibile autosufficienza.

Il primo spazio di parola entro cui osserviamo il proliferare dell'analogia è il manifestarsi del Soggetto: qui la poesia di Ungaretti sembra di fatto partecipare a quella 'costrizione' designata da Melandri, rispecchiando nei movimenti retorici la centralità dell'analogia nei processi di costruzione della soggettività. Ma di fatto, a partire dai presupposti teorici discussi brevemente nell'introduzione in particolare riguardo l'idea di un'identità costitutivamente *relazionale*, uno sguardo orientato unicamente sul Soggetto è necessariamente parziale; i dati presentati saranno dunque più che una sezione a sé, una premessa per poi affrontare non solo il discorso sul mondo e le forme di correlazione tra i due poli, ma anche i successivi capitoli.

Se la comprovata insussistenza di un Soggetto monolitico e autosufficiente problematizza lo statuto dell'io lirico e ne dirige i tentativi di riconoscimento attraverso la metafora, non meno variegato è lo stile che determina lo sguardo verso *il resto*. Qui la metafora è infatti al centro delle tensioni tra forme della predicazione e della ridescrizione del reale,² tra mostrare e creare, tra verità e *inventio*. A prescindere da ogni posizionamento di Ungaretti all'interno della cosiddetta 'poetica dell'oggetto', la nominabilità del mondo si fa qui *problema* in quanto quest'ultimo è esperito appunto in quanto *resto*, nel duplice senso di eccedenza che costringe a una ricerca al di là dei confini dell'ioe di residuo mai assimilabile del tutto ai tentativi di assorbimento e interpretazione. Se infatti la poesia di Ungaretti è lirica poiché oggetto non è un'azione ma piuttosto una «situazione» dove la soggettività si esplica la «selezione delle circostanze»,³ una delle costanti della voce poetica è proprio la ricerca di strategie che evitino la condanna al solipsismo e che invece rendano interpretabili i segni fenomenici.

L'ultimo paragrafo è la meta cui i precedenti tendono, vale a dire l'indagine delle forme entro cui le figure modulano e declinano le correlazioni tra il Soggetto e il resto, tra io e Altro. Qui, oltre alle diverse possibili categorie tradizionali della logica e della retorica,⁴ è in gioco la funzione stessa della parola ungarettiana e anche per questo risulta la zona più sensibile alle varianti.

Nel primo capitolo abbiamo più volte ribadito l'*impasse* interpretativa cui costringono le dicotomie

¹ MELANDRI 1968, p. 19

² Per le differenze tra rappresentazione, denotazione e descrizione nei loro rapporti con la somiglianza, rimando ancora a GOODMAN 2008, p. 11 e sgg.

³ GENOT 1967, pp. 44-45.

⁴ Quali per esempio la contiguità e l'inclusione (su quest'ultima cfr. MELANDRI 1968, pp. 357-406).

categoriche in relazione al dispiegarsi della soggettività. Allo stesso modo però è necessario precisare che differenziare in modo aproblematico i luoghi del Soggetto dai luoghi da cui esso è estraneo porterebbe non solo a una riduzione semplificativa, ma a una vera fallacia interpretativa, in particolare in relazione a quella «ipertrofia del soggetto»⁵ che segna marcatamente la lirica italiana, e che determina, proprio a partire dalla frana della prospettiva umanistica,⁶ le così diverse e problematiche mosse strategiche di un io che, anche quando cerca di schermarsi nell'impersonalità e nell'astrazione dai rapporti sentimentali e autobiografici, non può, nel momento in cui pratica il discorso poetico, abdicare del tutto «all'ostensione del suo ruolo egemonico e ordinatore».⁷ Ancora dobbiamo quindi procedere con cautela, cercando di evidenziare piuttosto le diverse strategie che compongono l'esperienza dei due libri, e in particolare dell'*Allegria* che, proprio in questa prospettiva, mi sembra manifestare una varietà di esiti e proposte tali da incrinare seriamente ogni possibile lettura risolutiva o 'chiusa'. Se dunque si può concordare con l'affermazione di Musarra per il quale «sul versante della 'discorsività' le poesie dell'*Allegria* manifestano una dinamicità sostanzialmente circolare, che procede dall'io e si rivolge allo stesso io»⁸ secondo le direttrici della scoperta dell'interiorità, la tautologia di questo ritorno è una chimera, e tali sono gli incontri e i posizionamenti che l'io compie prima di rivolgersi di nuovo a se stesso da non far mai coincidere del tutto punto di avvio o di partenza. Proprio il rapporto tra queste due soglie è una delle questioni più interessanti entro cui vedremo agire la figuralità, ma non solo: è evidente la necessità di tenere conto della scissione inevitabile che l'introversione comporta, e che mi sembra un'ottica privilegiata per definire la centralità e la modernità di questo io. Ha scritto Bàrberi Squarotti che Ungaretti nel *Porto Sepolto*, avrebbe tentato la «ricostruzione [...] della figura del 'vate', cioè dell'io poetico come oggetto e soggetto di poesia»;⁹ ora, è proprio l'impossibilità di questo tentativo a risultare sconvolgente, e se ciò che ho sottolineato in corsivo nell'affermazione del critico non sarebbe scioglibile in un'argomentazione, i prossimi paragrafi cercheranno di dipanare attraverso i testi alcuni nodi interpretativi.

⁵ TESTA 1999, p. 12.

⁶ Cfr. *ibidem*.

⁷ *Ivi*, p. 11.

⁸ MUSARRA 2005, p. 287.

⁹ BÀRBERISQUAROTTI 1989, p. 13, corsivi miei.

3.1 «Irreparabile scissura»

L'indagine di come il pensiero analogico intersechi le forme della soggettività lirica è il campo di ricerca che guida la scelta dei luoghi figurali di questa sezione. Una questione preliminare è dunque scegliere in che modo strutturare il percorso: anche mantenendo una traiettoria puramente enumerativa infatti, varie possono essere le categorie entro le quali presentare i diversi esempi, a seconda dell'interesse critico prevalente. Un'opzione potrebbe essere di tipo 'tematico': in questo caso, gli esempi tenderebbero a riunirsi attorno a campi semantici, cercando di costruire una topica del Soggetto. Ma la variabilità della simbologia ungarettiana, ovvero la mutevolezza di valori e funzione dei 'temi', così come la compresenza degli stessi, spinge a optare per un criterio formale, ricostruendo cioè una topica delle *forme retoriche* della soggettività, cercando di farne emergere costanti e contraddizioni anche in relazione al 'tema' che queste declinano. Ovviamente, e limitandoci anche al solo corpo del testo, la presenza del Soggetto lirico si manifesta in molti altri luoghi rispetto alla semplice enunciazione in prima persona:¹ se però, anche per questa ragione, dobbiamo ribadire la parzialità e la provvisorietà di questo primo sondaggio nelle connessioni tra soggetto e metafora, un dato è a mio giudizio, nella sua semplicità, fondamentale, e cioè l'evidenza di come proprio la prima persona si trovi costantemente attratta in movimenti figurali.

Prima di affrontare le figure più complesse, non si può non citare il luogo in cui il Soggetto introduce il proprio *nome proprio*, proponendo un 'epiteto' la cui densità semantica ha avuto un notevole successo:

cPa₁₆ Ungaretti
uomo di pena²

È questo un caso limite: le metamorfosi dell'"uomo di pena" sono numerose e riconoscibili, ma trovano forma in enunciati meno espliciti, tra i quali l'apposizione metaforica, in *Pellegrinaggio* costruita con la consueta struttura in genitivo, non è in realtà la più frequente, o comunque appare 'ibridata' con altre forme di 'definizione'.

Per esempio, si situa tra l'apposizione metaforica e identificazione con un 'oggetto' il passaggio nella stesura lacerbiana di *Noia*:

LA15	A chi regalare	1
	un gocciolo di pianto	2
	d'infingarda umanità	3
	[...]	
	Cencio buttato nel Naviglio	12
	Alla mercè della vita ³	13

¹ In questa prospettiva, non si può non ricordare un dato macroscopico, vale a dire l'indicazione del cronotopo compositivo che accompagna le liriche, all'insegna della chiave di lettura diaristica più volte ribadita dall'autore; un altro luogo notevole è il titolo, dove il diverso *modo* di riferimento al Soggetto compone una casistica all'interno della quale non è scontato rintracciare concordanze e discontinuità: per esempio, l'epiteto come forma di nominazione dell'Io in *L'Affricano a Parigi* e *Gironago* nell'*Allegria*, fino al vero alter ego di *Caino*; affermazioni esistenziali come *Sono una creatura*, o la dispersa *Sono malato*; l'introduzione del possessivo in *Casa mia*; forme di estroiezione e allontanamento della 'voce' ne *La Madre* o *Auguri per il proprio compleanno*. Proprio rispetto al quadro costruito nelle prime raccolte, emerge la differenza tonale dell'impostazione del libro del *Dolore*, dove alla maggiore insistenza pronominale si accompagna la 'drammatizzazione' della forma dialogica: *Tutto ho perduto, Follì i miei passi, Se tu mio fratello, Tu ti spezzasti, Mio fiume anche tu*. Sulla soggettività nel linguaggio, cfr. KERBRAT-ORECCHIONI 1980. Per il contesto italiano, si vedano gli studi di Enrico Testa (in particolare *Antagonisti e trapassanti: soggetto e personaggi in poesia*, in TESTA 1999, pp. 11-32) e i contributi di Paolo Zublena (in particolare ZUBLENA 2014).

² *Pellegrinaggio*, = T vv. 1-12. Mi sembra interessante riportare un luogo dell'autocommento ungarettiano, dove l'epiteto è rifunzionalizzato per dipingere il ritratto di Michelangelo, o meglio, del Michelangelo interpretato da Ungaretti: «L'uomo di pena è l'uomo cupamente in meditazione sulla giustizia e la pietà» (NOTE69, [*Sentimento del Tempo*], p. 764). La costruzione di una genealogia poetica è qui retoricamente marcata dall'attribuzione dell'epiteto storicizzatosi come categoria critica nella definizione del poeta al suo *alter ego*.

³ Poi A19 [...] umanità // Alla mercè della vita

cU *om.* ma cfr. *Noia* in *Poesie Disperse*, V09, p. 426, vv. 1-4.

Nei primi tre versi è possibile rintracciare una perifrasi della poesia, ma anche una sorta di sineddoche del soggetto che cerca un destinatario, o meglio un polo di dialogo. Dunque, il “cencio” in LA15 è il correlativo – *visto* nel Naviglio - di questo oggetto non nominato, appunto il dono poetico o lo stesso soggetto. Spia dell’investimento esistenziale del verso è il significativo participio “buttato”, all’interno della semantica della reificazione dell’Io, e del suo essere abbandonato e dimenticato.⁴ Il Naviglio, referente reale della città, prepara lo scatto metaforico sulla matrice della simbologia fiume-vita: il poeta è alla “mercè della vita” *come* un “cencio buttato” nel canale.

Simile al “cencio”, tra i primi tentativi di riflessione del soggetto troviamo il “cristallo” in un altro testo lacerbiano, *Levante*:

LA15 Cristallo di rocca trasparenza dell’essere mio
 al mio esclusivo e perenne apparire e svanire⁵

Nella dizione asindetica, qui senza l’ausilio di *enjambements*, l’oggetto è preposto alla qualità del soggetto, e cioè quella “trasparenza” di cui il “cristallo” è icona.

La poca produttività dell’apposizione è controbilanciata dall’uso dello stilema in testi chiave come *Italia*, dove possiamo osservare la combinazione di questa forma retorica con altre strategie⁶:

P16 Sono un poeta
 un grido unanime
 sono un grumo di sogni

 Sono un frutto
 d’innumerabili contrasti d’innesti
 maturato in una serra⁷

Abbiamo già incontrato il movimento di rinnovazione semantica che interessa la metafora della seconda strofa. I versi che aprono la lirica scandiscono in un movimento ternario una proposta di definizione dell’io:⁸ il verso centrale è il cardine attorno cui ruota la strofa, legandosi al primo come apposizione, e al secondo con l’allitterazione (GRido – GRumo). La metafora conclusiva si avvale della consueta forma straniante della preposizione in genitivo, qui accentuata da una sfumatura antitetica che fa sì che i “sogni”, materia evanescente, si condensino. Come il “grido unanime” è l’unirsi in un’unica forma di più voci, così il “grumo” è icona di quel concretizzarsi di favole e immagini che costruisce l’identità del poeta.

È interessante osservare, ancora in questa sezione terminale del *Porto*, un’idea poetica che interessa a un tempo forma dell’enunciazione, contenuto semantico e valori fonico-musicali. Oltre al ‘sogno’, che ritroviamo nel testo non pubblicato di *Poesia*^{NR,9}, il grido “unanime” di *Italia* riecheggia, facendosi variazione di un tema, dell’«uomo uniforme» del testo immediatamente precedente, *Distacco*, il cui *incipit* è anche qui costruito da un’affermazione d’identità e un successivo slancio metaforico:

⁴ Cfr. per esempio ancora *Pellegrinaggio*, «la mia carcassa / usata dal fango» (P16, T vv. 6-7, ma in cPa₁₆: «la mia carcassa / affardellata»), e soprattutto la «scaglia del sasso battuto» in *Perché?* (P16, variante da *Soldato*, cPR₁₆ «la povertà dei sassi / sui quali mi butto» e la «durezza / di vita battuta»; poi A36: «la scaglia dei sassi tarlati» = T v. 8), e ancora nella ‘ricapitolazione’ de *Il Capitano*: «buttato sul sasso» (GP32, = T v.14, ma variante dal precedente «coricato sul sasso» di cF1_{Ap}).

⁵ Poi cU1_{om}, ma cfr. *Nebbia* in *Poesie Disperse* vv. 20-21.

⁶ Significativo è il fatto che i due testi che chiudono il libro del *Porto* si costruiscano sulla medesima struttura retorica, vale a dire l’intersezione tra apposizione e identificazione analogica: cfr. *Commiato*, P16: «poesia / è il mondo l’umanità / la propria vita / fioriti dalla parola / è la limpida meraviglia / di un delirante fermento» (poi A36 ...) parola / la limpida [... = T vv. 3-8.

⁷ = T vv. 1-6.

⁸ Bàrberi Squarotti sottolinea la peculiarità di queste affermazioni rispetto al contesto in cui agiscono: di fatto, il testo «si apre con la dichiarazione di esistenza dell’io proprio nel momento in cui dovrebbe avere inizio la negazione dell’io a favore dell’annientamento nel popolo» (BÀRBERI SQUAROTTI 1981, p. 253).

⁹ Cfr. *Poesia*, cPa₁₇: «Nello sfarzo / volubile / di un sogno / si concentra / e tenta / di liberarsi / un poco / la mia umanità» = T vv. 1-9, cfr. PP89, p. 48, ora in V09, p. 472; lo “sfarzo volubile” rimanda, per tonalità di ispirazione, a *La filosofia del poeta*, avantesto di *Naufragi*, su cui cfr. *infra*, per la datazione della testimonianza, cfr. PP89, p.71 e sgg.

cM ₁₆ [tit: <i>Vivere</i>]	P16	A31	A36
Eccovi un uomo uniforme eccovi una lastra di deserto dove il mondo specchia la sua corsa delirante	Eccovi un uomo uniforme eccovi una lastra di deserto dove il mondo si specchia	Eccovi un uomo uniforme eccovi un'anima deserta uno specchio impassibile del mondo	Eccovi un uomo Uniforme Eccovi un'anima deserta uno specchio impassibile ¹⁰

Con l'*incipit* avverbiale che introduce una *presentazione* rivolta a un non specificato 'voi', l'io si «espone in pubblico»;¹¹ l'*oggetto esposto* è un "uomo" che si distingue e caratterizza per il suo essere "uniforme": il significato dell'aggettivo è chiarificato nei versi successivi, dove, grazie a una similitudine non esplicitata nella forma del paragone ma compresa nell'immagine metaforica, l'uomo diviene una "lastra". La figuralità si delinea come interna al campo semantico della monodimensionalità, della perfetta 'piattezza' che contraddistinguerebbe quell'"uomo": egli è *omogeneo*, perfettamente 'levigato'. Questa qualità non è neutra né tantomeno positiva, giacché la "lastra" è "di deserto": è uno spazio disabitato e arido, un'uniformità che dunque nasconde il vuoto. L'assenza di un'immagine peculiare della "lastra-deserto" permette di essere uno "specchio" per il mondo: *come* una superficie trasparente e liscia, l'uomo riflette il "mondo", l'altro; una possibilità concessa solo dal suo essere vuoto, dal suo essere "deserto".¹²

In A31 la prima parte del testo, ora diviso in due strofe, mantiene la struttura in forma presentativa, ma all'immagine dell'"uomo uniforme" seguono due ulteriori specificazioni; la prima introduce l'"anima deserta", configurandosi in guisa di apposizione esplicativa: l'uomo è "uniforme" in quanto la sua anima è "deserta", vuota. Proprio per questo può così paragonarsi, nella seconda specificazione, a uno "specchio", capace di riflettere in maniera "impassibile", senza alcuna variazione o distorsione, il "mondo". Siamo dunque di fronte a una metafora analogica che vuole definire una comune e identica essenza dei due poli della comparazione, di cui è opportuno ora considerare la costruzione. L'"uniforme", come metafora duplice dell'io, nasce da una similitudine il cui centro è quell'uniformità comune all'uomo come alla lastra; ma quest'ultima è appunto una "lastra di deserto", giuntura che non permette di individuare con certezza la direzionalità nello spostamento metaforico tra referente e riferito: in questa oscillazione, la metafora risulta qui investire non tanto uno spostamento di una somiglianza, quanto l'ampiezza e il valore esistenziale del proprio *ground*, cioè l'uniformità. Infatti, oltre alla duplice possibile direzione della somiglianza, entrambi gli elementi sono attraversati da un'ulteriore figurazione immediata: la "lastra" e il "deserto" sono infatti i diretti correlativi metaforici dell'io/egli che apre il testo. 'Uniformità', 'solitudine' e 'straniamento' sono i cardini su cui l'io cerca di tracciare la propria identità. La "lastra" e il "deserto" sono figure dell'io, ma l'analogia li pone l'uno rispetto all'altra, creando così un circolo analogico a tre tappe, dove al centro persiste l'immagine anfibia dell'uniformità.

Riprendiamo ora nel dettaglio le varianti che interessano questi primi versi, osservando lo spostamento semantico generato dalle diverse costruzioni. In cM₁₆ la "lastra" è lo "specchio" che il mondo pone di fronte a se stesso, riflettendo l'immagine della sua "corsa delirante". L'io/lastra si fa

¹⁰ = T_{vv}.1-5.

¹¹ GUGLIELMI 1989, p. 23.

¹² In questa ambiguità del valore tra euforico e disforico del vuoto si può misurare la distanza della ricerca ungarettiana rispetto a una certa filosofia orientale, cui pure spesso il Nostro è stato accostato. La semantica dello specchio infatti, come anche l'idea del vuoto dell'anima, è al centro di numerosi testi della filosofia cinese: si veda per esempio nel *Libro VII*, 6, di Tschuang-Tsé: «Il saggio usa il suo cuore come uno specchio», o la sentenza di Confucio: «L'anima deve essere vuota» (cit. in ZAMBRANO 1997, p. 59). È possibile vedere l'inquieto riflettersi di questa stessa topica 'orientale' nella poesia d'inizio Novecento: si vedano per esempio i versi di Sbarbaro in *Pianissimo* «Io son come uno specchio rassegnato / che riflette ogni cosa per la via» (*Taci, anima mia. Son questi i tristi*, vv. 21-22).

immagine di questa “corsa” che appare insensata, senza direzione. Assumendo la natura del mondo di cui si fa “specchio”, l’io è dunque immagine del tempo e della casualità.¹³ In P16 la lastra riflettente nella quale l’intero mondo “si specchia” sembra esplicitamente riferirsi a una supposta funzione del poeta, all’interno di un’aspirazione all’impassibile trascrizione degli eventi del mondo. Se l’io è uno specchio uniforme e deserto, senza incrinature né opacità, può riflettere perfettamente il mondo. Ma in che cosa si traduce questo desiderio? Non certo in armonica appartenenza, poiché il riflettersi del mondo non è altro che un possedere l’immagine di esso, mostrando, proprio in questo, un’invalidabile distanza e separazione. Infine, se come abbiamo ampiamente sottolineato le prime due redazioni si reggono sulla forza polisemica degli aggettivi all’interno delle immagini di serra calda, A31 elimina le formazioni in genitivo, scegliendo la struttura dell’epiteto metaforico separato anche con lo spazio bianco dalla precedente figura: l’analogia viene così interamente assorbita nella forma dell’epiteto. Nella variante introdotta in A36 è infine evidente quella dinamica di astrazione e frammentazione che spesso è la direzione principale delle varianti nel *Porto Sepolto*: nella diversa modalità enunciativa di A31, il “mondo” passava da soggetto dell’impianto comparativo (“il mondo si specchia”) a specificazione dell’immagine (“specchio del mondo”); il suo ruolo è così accessorio, in quanto la presenza dell’“altro”, del “fuori”, è già contenuta nella dialettica del rispecchiamento della “lastra”; l’elemento viene dunque eliminato in A36. Il rapporto tra il soggetto, la cui anima è uno specchio vuoto, e il mondo che trova riflesso in esso è mantenuto nascosto: in tal modo il testo si pone completamente nel punto di vista del soggetto che prende direttamente la parola rivolgendosi a un “voi”, si pone poi come *oggetto* del discorso e infine descrive la propria esperienza intima; il “mondo” rimane qui celato in quel “voi” cui il soggetto si presenta.

Nel considerare il percorso genetico del testo, possiamo avvalerci di un’ulteriore testimonianza: si tratta di un’altra cartolina inviata a Giovanni Papini il 13 settembre 1916, cioè il giorno precedente l’invio di cM. Eccone il testo:

Caro Papini, ho ricevuto la «Voce»: ho letto la tua 14^opoesia; ti sono vicino. Sono calmo; *come queste giornate uniformi*; leggo la «Lanterna di Diogene»: sono preso dalla saggezza di quell’amaro e soave Panzini; mi preparo a leggere “Santippe”; sarei anche pronto ad addormentarmi per sempre. *M’arriva qualche raro bene; non m’emoziona più; e quando ha durato, non m’accorgo del passaggio; tutto quel po’ che mi nasce, mi nasce ormai così piano e così insensibilmente mi si spenge!* Ti abbraccio | tuo | Ungaretti¹⁴

Il legame con il testo di *Distacco* è evidente non solo per la ripresa di elementi che sono direttamente trasposti nella struttura dei versi (“raro bene”; “e quando ha durato”, “che mi nasce”, “così piano”, “così insensibilmente”), ma anche per la presenza nello stesso *sistema* dell’aggettivo “uniforme”, che se nella lirica è la prima definizione del soggetto, nella prosa è analogia implicita tra il sentire dell’o e la natura (“sono calmo; come queste giornate uniformi”).¹⁵ La tematica che emerge nella lettera è utile per aprire una nuova prospettiva ermeneutica sulla lirica. *Distacco* infatti, considerato nella sua interezza, è un testo che si regge su due piani simbolici che reagiscono circolarmente nei versi: il primo si costituisce intorno all’“impassibilità”, presente nell’*incipit* come aggettivo connesso allo “specchio” e nell’avverbio che sigilla il testo (“insensibilmente”); il secondo è dato dall’opposizione tra il “congiungersi”, esposto nei versi centrali, e il titolo della lirica, *Distacco*. Una semantica complessa che viene raggiunta attraverso le varianti rispetto alle precedenti soluzioni dove invece prevaleva il tema dell’“uniformità” e dello “specchio”, il cui “vuoto” permetteva al mondo di riflettersi in esso. La cartolina anticipa, «in una sorta di “sinopia” in prosa»,¹⁶ il tema che sarà accentuato da A31 in poi: il “raro bene” non emoziona più il soggetto, egli è calmo, è “uniforme”. Il testo di P16 a questo punto risultava chiarissimo, quasi

¹³ Analoga riflessione sul passaggio travolgente del tempo (per cui rimane sempre archetipico il testo de *I fiumi*) nella più complessa metafora di *Perché?*: «Ma io non sono/nella fionda del tempo/ che la scaglia dei sassi tarlati/ dell’improvvisata strada/di guerra» (A36 = T vv.7-10), figura raggiunta con importanti varianti rispetto alla prima redazione di P16: «Ma sono/come questi sassi tarlati / nella fionda del tempo/ come la scaglia del sasso battuto / dell’improvvisa strada di guerra».

¹⁴ LPA88, p. 72, corsivi miei.

¹⁵ L’aggettivo trova un’ulteriore metamorfosi nell’“ora uniforme” di *Notte*, testo non inserito nel *Porto* ma inviato a Prezzolini (cfr. LPZ00, p. 39 e V09, p. 435).

¹⁶ OSSOLA 1994, p. 229.

didascalico: il soggetto è una *cosa*, senza più un'attività autonoma reale; egli è calmo, pacato, è come una "lastra" vuota, nella quale il mondo si riflette. La tematizzazione del rapporto con l'altro' rende qui evidente una *differenza* percepita come negativa: il poeta *non* è congiunto al mondo. Il "congiungersi" gli "avviene", per caso: non è questa la sua condizione esistenziale, giacché l'io non è compartecipe, e la sua capacità di riflettere il 'fuori' è garantita proprio dal suo essere 'altro', dalla sua non inclusione; egli è *distaccato*, estraniato. L'evidenza di questo passaggio si attenua, accentuandone così al contempo la densità, nella redazione *ne varietur*, dove la "lastra" e la tematizzazione esplicita del rapporto con il "mondo" sono eliminati. Rimane però la divisione, il 'distacco,' condizione tematizzata nei versi centrali: al poeta "avviene" di "congiungersi", e di "possedere"; come già ribadito, egli non vive questa condizione, ma gli accade: egli *si vede vivere*, vede il suo "congiungersi" e "possedere" la natura, ed è proprio la presa di coscienza di tali processi ha costituire la prova della sua non-appartenenza, dello straniamento, dell'incapacità di immergersi e di possedere una piena e congiunta sensibilità; l'io non si accorge neanche più del "passaggio" del bene: è uno specchio vuoto, che osserva su di sé il riflettersi dell'altro' da cui è irrimediabilmente distaccato. Inevitabile, in questa prospettiva, un rimando al testo de *I fiumi*: il «raro bene» di *Distacco* è, infatti, quella «rara felicità» che l'immersione nell'elemento liquido sembrava poter offrire al soggetto, quella fusione che ne *I fiumi* è raggiunta grazie alla 'levigazione' dell'io nell'acqua che lo rende "uniforme", vale a dire non - distinto. L'uniformità dell'io era inoltre ancora più accentuata come marca di diversità nella prima strofa di cM₁₆: qui è la "corsa delirante" del mondo, il susseguirsi incessante di eventi, sensazioni e movimenti che travolgono l'uomo nella sua esistenza a "specchiarsi" nel soggetto. È la 'calma' del soggetto, il suo porsi *al di fuori* della "corsa" ciò che gli permette di vederla e rifletterla. "Vuoto", egli registra su di sé quei "passaggi" del mondo deliranti e improvvisi ("m'avviene") che scorrono sulla sua anima "deserta", insensibile. Questa oscillazione - che non trova mai riposo in una sintesi dialettica - tra sguardo esterno e partecipazione è il dissidio insolubile del riflettersi della coscienza, atto che implica distanza e separazione: *distacco*, appunto.¹⁷

La persistenza del tema fonico-semantico rinvenuto in *Distacco* e *Italia* è dimostrata da un passaggio già commentato di *O notte*, dove il Soggetto propone un'ulteriore, quasi ultima, identificazione con il paesaggio *desertico* che segue all'"ora del *distacco*":

cSo ₂₀		cS	
o gioventù calda stagione	9	<i>o gioventù</i>	10
non mi hai lasciato che ricordi	10	<i>è appena l'ora del distacco</i>	11
secche foglie	11	<i>e già dilegui</i>	12
[...]		[...]	
remotissime età	17	<età remota> <i>età remota</i>	18

cF1	
o gioventù	9
<l'ora è appena passata del distacco> passata è appena l'ora del distacco	10
<già sei un'età remota> <e già mi sei remota> e già sono deserto	11
[...]	
età remota ¹⁸	16

È certo suggestivo immaginare la rispondenza dei due *modi* del 'distacco': il primo nella modernista estraneazione del soggetto nel suo costituirsi come identità poetica, il secondo spostatosi metaforicamente - o meglio, allegoricamente - nell'immagine delle foglie/giovinezza, perdute e

¹⁷ Sulle aporie della coscienza in particolare ne *I fiumi* cfr. CATALDI 1999.

¹⁸ Poi cF2>_{bSN30} o gioventù / passata è appena l'ora del distacco / e già <mi sei remota> sono deserto. // [... SN30 ...] e già sono deserte // [... SO30 ...] e già sono deserto // [... ST33v O gioventù / Passata è appena l'ora del distacco. // [Cieli alti della gioventù, / Libero slancio.] // E già sono deserto. // = T vv. 8-12, ma in ST36, v. 10: «gioventù.», poi in ST43 «gioventù.».

allontanante. In entrambi i testi lo svuotamento e la perdita connotano il soggetto che trova nel “deserto” un correlativo disforico che, al contempo, nega la possibilità di una qualche rispondenza.¹⁹

Sono due però gli elementi di *O notte* che ci permettono di aprire un'altra direzione di ricerca nei testi: l'identificazione, cioè l'affermazione metaforica in prima persona, e la tematizzazione di una metamorfosi del soggetto, che nel testo del *Sentimento* si drammatizza nell'“ora passata” e soprattutto nell'avverbio “già”. Affronteremo più avanti la ‘retorica della temporalità’, vale a dire i luoghi di incontro tra il pensiero analogico e il tempo, ma vorrei già qui sottolineare la struttura temporale della maggior parte delle figure analogiche che riguardano il soggetto: l'identificazione è infatti spessissimo ricostruita a posteriori, dunque delineata nel passato, o proiettata in un futuro, nelle forme del condizionale, o ancora, situata in un momento di passaggio e mutamento. In questo costante intersecarsi di luoghi della figurazione del Soggetto e forme temporali dell'enunciazioni, lo stile metaforico ungarettiano mostra già l'imprescindibile necessità di storicizzare l'identità; una storicizzazione che si compone in primo luogo come quel racconto dove «l'ego si costutuisce per se stesso, per così dire, nell'unità di una storia»,²⁰ e che definisce le esperienze di ‘narrazione’ lirica e biografica più significative tra quelle cui Ungaretti si richiamerà, come Petrarca, Sant'Agostino, e Jacopone da Todi, ma che mostra anche quell'implicazione tra strutture ontologiche e temporali che definisce lo stile di pensiero riconosciuto per esempio da Heidegger come al centro del pensiero occidentale. Una lettura di alcuni passi del *Porto* che troviamo frequentemente soprattutto in liriche dove più forte è proprio la contraddizione tra aspirazioni del soggetto e strumenti logici e stilistici attraverso cui questa è resa dicibile.

La percezione di un mutamento, di una differenza di modo d'essere reinterpretata attraverso forme analogiche, ci conducono infatti a un testo allegresco decisivo in quest'ottica, dedicato significativamente a un'altra “notte”, *La notte bella*, lirica dove l'identificazione si trova a sostenere una metamorfosi nel tempo del Soggetto, mentre le varianti sono tese a ridefinire i rapporti temporali tra le varie tappe della trasformazione:

P16	S23	A31
11 Sono stato	7 Sono stato	7 Sono stato
12 uno stagno	8 uno stagno di buio	8 uno stagno di buio
13 di buio		
14 Comparso allo spazio	9 Ora mordo	9 Ora mordo
15 l'ho morso	10 come un neonato	10 come un bambino la mammella
16 come un neonato	11 la mammella	11 lo spazio
17 la mammella	12 lo spazio	
18 Ora sono delicato	13 Ora sono ubriaco	12 Ora sono ubriaco
	14 d'universo	13 d'universo ²¹
19 Sono ubriaco d'universo		

Abbiamo già commentato la preposizione metaforica dello “stagno”: è importante sottolineare non tanto la scelta della similitudine (‘come uno stagno’), ma l'affermazione di una condizione esistenziale, cioè di un *modo* di essere, vista da una distanza. Il “buio”, che è cecità e terrore, è il profondo in cui *era* immerso il Soggetto; ed è proprio l'assenza della prospettiva temporale a rendere incompleta l'affermazione di Gutia, il quale scrive:

in modo mistico e prelogico l'io del poeta, in base a una identità di essenza mistica, è nello stesso tempo il

¹⁹ La comparazione tra le due occorrenze dell'aggettivo è sottolineata anche in SACCONI 2012, p. 113.

²⁰ EDMUND HUSSERL, *Meditazioni cartesiane*, a cura di F. Costa, Milano, Bompiani, 1997, p. 124.

²¹ Poi A43 [...] Ora son ubriaco [...] A62 [...] Ora sono ubriaco [...] = T vv. 7-13.

buio della notte e se stesso, cosa assurda per noi ma naturale per una mentalità mistica come quella del poeta analogista²²

Dal punto di vista semantico, l'immagine dello "stagno" non è solo il vettore di una profondità: lo "stagno" "buio" si oppone allo 'specchio', a quella "lastra" riflettente di *Distacco*, in quanto una superficie che non riflette, chiusa. Ecco che dunque siamo ancora all'interno di una riflessione sul rapporto tra soggetto e mondo, dove la voce lirica sfrutta luoghi figurali e immaginifici per definirsi *rispetto a*. Ciò che è interessante osservare è come il testo cerchi di ripercorrere il tragitto che ha condotto ad un nuovo *modo* di essere, incentrato su un nuovo rapporto con il 'resto'. Nei vv. 14-17 di P16, grazie anche alla scelta verbale inusitata, lo spazio è materializzato, o come scrive Cambon, 'antropomorfizzato':²³ rovesciando la postura *a parte subiecti*, non è il 'mondo' a diventare intellegibile, e cioè ad apparire in quanto fenomeno, ma è il soggetto a manifestarsi e rivolgersi a questo. Il rapporto tra Soggetto e oggetto non è però un semplice fronteggiarsi, ma si muove all'interno di una similitudine con attrazione metonimica, un paragone cioè sbilanciato verso il comparante. L'idea poetica è un'analogia semplice, ma nell'equazione della somiglianza manca un termine, vale a dire la qualità che permette la transizione; inoltre, è evidente lo scambio metaforico interno alla similitudine, in quanto il "neonato" è figura del Soggetto, 'neo-nato' perché ri-nato, «risorto»,²⁴ come affermano i versi immediatamente precedenti: «D'ora in poi / confidenziale / *mi genera* / ogni attimo d'universo»²⁵. Due poli figurali, dunque, sorreggono l'analogia, delineando il modo d'essere del Soggetto: il 'mordere' e il 'neonato', entrambi all'insegna della metafora dell'universo-madre, da cui il Soggetto afferra, desidera, *pretende* il nutrimento e protezione.²⁶ Nella ricomposizione dell'analogia, la scansione e la giustapposizione asindetica di S23 fa sì che l'oggetto del comparante ("la mammella") e quello del comparato ("lo spazio") seguano come in una struttura appositiva. In P16, dunque, il 'come' cercava una definizione modale del rapporto tra soggetto e oggetto (lo "spazio"), mentre in S23 la giustapposizione comporta invece l'identità e la nuova essenza dell'io: l'io è un "neonato", e la similitudine diventa descrizione dell'esperienza. Infine, A31 raggiunge un'ulteriore disposizione degli elementi, con l'incassatura della similitudine.²⁷

Osserviamo ora la variante 'temporale' nelle soluzioni retoriche delle edizioni; P16 antepone allo slancio metaforico una 'premessa' situazionale che conduce a una successione di causa e conseguenza: in questo modo, l'analogia si configura come un'elaborazione intellettuale, e cioè tentativo interpretativo di un 'prima' che avviene in un momento successivo alla metamorfosi del soggetto; l'analogia si trova coerentemente sintatticamente 'dopo' la frase principale ("l'ho morso/ come..."). S23 riporta la figura al tempo dell'enunciazione, "ora"; la temporalità è presente: azione e 'riflessione' avvengono contemporaneamente, nell'attimo, senza consequenzialità, e l'analogia s'interpone tra verbo e oggetto. Nel successivo spostamento di A31 le varianti metrico-sintattiche mirano infine, come suggerisce Ossola, «a distinguere, negli intervalli metrici, lo spazio dell'analogia e lo spazio, pur

²² GUTIA 1952, p. 250. Il critico scriverà poi come in questa identificazione metaforica il rapporto tra l'io e l'oggetto «consiste in» una partecipazione «incompatibile con il pensiero logico» (GUTIA 1959, p. 111).

²³ Cfr. CAMBON 1976, p. 29, ed è in questa «violenza semantica» che risiede, secondo il critico, «il successo espressivo» del testo (*ivi*).

²⁴ CAMBON 1976, p. 31.

²⁵ In P16 vv. 7-10, poi S23 *om.*

²⁶ Gratiliano Andreotti ha sottolineato la valenza difensiva dei tentativi di «inghiottimento della realtà» nel primo Ungaretti, di quel bisogno poetico di «gettare dentro di sé il reale» per costituire una sorta di «trincea di parole» a fronte della realtà del Carso; un «inghiottire» che costituisce la risposta alternativa del Nostro rispetto all'abolire' di Mallarmé. (ANDREOTTI 2001, pp. 140 e 144).

²⁷ È possibile schematizzare la successione degli elementi figurali come segue: il soggetto (A) rispetto allo spazio (A¹) è come un neonato (B) che morde (X^B) la mammella (B¹):

P16	AA ¹ → X ^B come B / B ¹
S23	AX ^B / come B / B ¹ / A ¹
A31	AX ^B / come BB ¹ / A ¹

metaforico, traslato, dell'“io”²⁸. Ora l'analogia non è più uno strumento retorico usato dall'intelletto per comprendere ciò che è stato, ma è il modo in cui quello stesso momento è vissuto, “ora”, dal soggetto. Come scrive Barengi,

il brano è tutto calato in un presente istantaneo, e l'analogia non subentra come un chiarimento successivo al gesto verbale, ma sgorga compiuta con esso (anzi, sembra che proprio la voracità dell'immagine generi l'oggetto iperbolico dell'azione).²⁹

È invece proiettata in un futuro la perifrasi analogica dell'*Inno alla morte*:

CO25 Immemore sorella, morte,
l'uguale mi farai del sogno
baciandomi.³⁰

L'investimento del desiderio nell'analogia è qui fortissimo: all'insegna del legame tra “sogno” e “morte” il Soggetto non vuole approdare a una similitudine e diventare *come* il “sogno”; il soggetto vuole essere “l'uguale”, cioè che non è distinguibile, l'indifferenziato: non sarà più il Soggetto, ma sarà “il sogno” stesso, in una metamorfosi *subita*, completa e irreversibile, attuabile solo con la “morte”,³¹ dunque in un altrove, in un ‘futuro’ non presentabile altrimenti che come tale.³²

Lo stesso campo semantico, ma di nuovo ‘al passato’, è attraversato da un doppio movimento analogico nel *Canto quarto*, in una sorta di viaggio onirico dove ritroviamo la similitudine con il connettivo ‘come’ rivolta allo stesso soggetto, stilema questo raro nel *Sentimento*:

cDi Lontano sopra un monte
Bruciavo spazio e tempo,
Come un tuo messaggero,
Come il sogno, divina morte.³³

La doppia similitudine conduce all'analogia tra “sogno” e “morte”: la “morte” è ciò che annulla lo spazio e il tempo, ed è in questo annullamento delle distanze che l'io riconosce al “sogno” il ruolo di “messaggero” di morte.³⁴

²⁸ OSSOLA 1994, p. 218.

²⁹ BARENGHI 1999, p. 95.

³⁰ = T vv. 16-18, con le maiuscole come d'abitudine in ST33v.

³¹ Si misura qui uno spostamento semantico significativo rispetto all'asse (o all'alternativa) sogno-memoria che emerge nei testi critici e di autocommento, come per esempio in *Ragioni d'una poesia*: «Pensavo alla memoria, e non potevo non essere ingiusto col sogno.» (UNGARETTI, *Ragioni d'una poesia*, cit., p. 10). Il legame tra sogno e morte è un tema di stampo tipicamente romantico e simbolista, ma non solo; si veda per esempio questo passo di Nerval sul sogno in *Aurélia*: «Dopo un torpore di pochi minuti, comincia una nuova vita, libera dai ceppi del tempo e dello spazio e simile, senza dubbio, a quella che ci attende dopo la morte...» (cit. in BÉGUIN 2003, p. 486).

³² Sul tempo futuro cfr. GUTTA 1959, in particolare il capitolo *Il futuro, tempo lirico*, pp. 130-143, e CATALDI 2003.

³³ Poi *riser* E sopra un monte / [... FR31 E sopra un monte / Spazio e tempo bruciavo, / [... cB>FR31 E bruciavo sul colle spazio e tempo, / [... ST33v Brucio sul colle [... = T vv. 2-4; da sottolineare l'“innesto” leopardiano di cB>FR31.

³⁴ È importante ricordare che nell'edizione ST33V *Canto quarto* faceva parte, come *Canto Secondo*, di *Sentimento del sogno*. Nel legame tra “sogno” e “morte” si può individuare un *leitmotiv* che a partire dall'*Inno alla morte* (CO25: «Immemore sorella, morte, / l'uguale mi farai del sogno / baciandomi», = T vv. 16-18 con le maiuscole come di consueto) si delinea con sempre più forza nelle ultime battute del *Sentimento del Tempo*, fino al verso conclusivo di *Canto beduino*, GP32: «Questo sogno è morte» (= T v.8). Se il *Sentimento del Tempo* è il luogo di investigazione delle forme del tempo, e dunque della distanza e della differenza, il “sogno” nel senso di Altrove atipico (e pertinente è qui richiamare le teorie sull'inconscio come ‘luogo’ senza tempo) e ‘futuro’ regno della corrispondenza e della vicinanza all'“immagine” dell'Unico, è il luogo verso cui tendono questi testi, prefigurando il progetto de *La Terra Promessa*, libro di un' *altra* memoria. Altrettanto costanti i richiami all'ambiguità tra sonno e morte, su cui si veda per esempio la chiusa di *Malinconia*, cM16: «In una gita evanescente / come la vita che se ne va / col sonno / e domani ripriincia / e se incontra la morte / dorme soltanto / più a lungo» (poi cU In una gita che se ne va in fumo / come la vita [... A31 In una gita che se ne va in fumo / col sonno / e se incontra la morte / è il dormire più vero = T vv. 18-21). Ungaretti poteva ritrovare l'insistito legame tra sonno e morte nell'amato Leopardi, come dimostrano alcuni brani dello *Zibaldone* che il Nostro sceglie di tradurre per la *Nouvelle Revue Française* (cfr. UNGARETTI, *Notes et pensées [de Giacomo Leopardi]*, [1930], in S174, pp. 221-228, in particolare pp. 22-224; su queste traduzioni, cfr. SIGNORETTI 1977, pp.

Ancora in *Levante* l'analogia, nella forma argomentativa del paragone, è il modulo discorsivo per costruire un'identità in divenire del soggetto. Il problema poetico è qui quello della resa di una trasformazione che confronta il 'prima', che in questa zona allegresca occupa una dimensione relativamente estesa rispetto al momento cronologico di composizione, con il presente dell'enunciazione. In *Levante*, il raffronto è operato appunto con due paragoni cui è affidato il compito di visualizzare la differenza in due emblemi di metamorfosi: si tratta dunque di un passaggio in cui il pensiero analogico è funzionale a un'argomentazione, riconducendosi in tal modo al ruolo discorsivo attribuitogli nella Logica:

La15 Come un baco nascosto nel bozzolo salvo
 quando gli spuntano le ali
 s'inizia al bacio e si logora le sue tenebre
 Ora mondato come un vino dagli anni
 Rinvenute le strade del mio segreto
 m'intride un mio uragano d'incandescenza³⁵

È interessante osservare la ricerca nel mondo fenomenico delle figure che catturino in un'immagine il momento della metamorfosi, all'insegna della metafora della maturazione, icone dunque del mutamento dell'io nel tempo, secondo un paradigma figurale che ritroveremo affrontando proprio la 'retorica della temporalità'.

È possibile vedere in questo passo di *Levante* il podromo di una tendenza non infrequente nei luoghi retorici della soggettività, vale a dire il ricorso all'*exemplum*, cioè a una forma di procedere analogico che procede attraverso comparazioni tese a delineare *modo* di essere del Soggetto, oppure un suo desiderio di essere, e dunque una mancata corrispondenza. I testi che seguono sono tre esempi di questo stile 'argomentativo' nei quali è possibile misurare le diverse declinazioni che questa forma del pensiero analogico, così apparentemente 'schematica', può presentare, e le diverse conseguenze dal punto di vista semantico.

La lirica *Agonia* è interamente costruita sulla funzione argomentativa del procedimento analogico.

<p>CM15</p> <p>Morire come le allodole assetate sul miraggio o come le quaglie traversato il mare nei primi cespugli incontrati sulla sabbia rovente inebriate perché di volare non ne hanno più voglia ma non morire di lamento come un cardellino acciecatto</p>	<p>A19</p> <p>Morire come le allodole assetate sul miraggio</p> <p>o come le quaglie traversato il mare nei primi cespugli incontrati perché di volare non ne hanno più voglia</p> <p>ma non morire di lamento come un cardellino acciecatto</p>	<p>cU</p> <p>Morire come le allodole assetate sul miraggio</p> <p>o come le quaglie passato il mare nei primi cespugli perché di volare non ne hanno più voglia</p> <p>ma non morire di lamento come un cardellino acciecatto</p>
--	--	---

<p>A31</p> <p>Morire come le allodole assetate sul miraggio</p>	<p>A36</p> <p>Morire come le allodole assetate sul miraggio</p>
--	--

17-39). Sul tema in rapporto a Petrarca, cfr. ANDREANO 1994, p. 46; sull'importanza del *topos* nel Romanticismo, all'insegna di un ritorno nell'indistinta unità del Tutto, cfr. BÉGUIN 2003, in particolare p. 124 e sgg.

³⁵ Poi A19 [...] bozzolo | [...] cU <11.31 om., ma cfr *Nebbia* in *Poesie Disperse* = T vv. 14-19.

<p>o come la quaglia passato il mare nei primi cespugli perché di volare non ha più voglia</p> <p>Ma non morire di lamento come un cardellino accecato</p>	<p>o come la quaglia passato il mare nei primi cespugli perché di volare non ha più voglia</p> <p>Ma non vivere di lamento come un cardellino accecato³⁶</p>
--	---

Il procedere argomentativo è costruito dal rapporto tra titolo e testo, anche qui nei termini di proposizione e svolgimento di un tema, e con una strategia di astrazione del soggetto che allontana la voce in prima persona per un'enunciazione gnomica e concettuale, non sufficiente però a espellere del tutto la prospettiva desiderante che muove la lirica.

Se la struttura dei tre paragoni concettuali rimane stabile, le correzioni intervengono nella direzione di rimodulare la *dispositio* degli elementi in vista di una riorganizzazione significativa delle simmetrie e asimmetrie che percorrono le strofe, già fortemente presenti nel testo di CM15.³⁷ Le similitudini sono tese a definire un *modo d'essere* verso cui il Soggetto prova attrazione e desiderio di uniformazione, e, per quanto riguarda il terzo e ultimo paragone, rifiuto. Ciò che unifica i primi due movimenti è, a mio giudizio, il legame della morte con la *ricerca*, all'interno di un viaggio che ha una meta, viaggio che può essere fallimentare in quanto supportato da un miraggio o un inganno inseguito per soddisfare a un bisogno vitale, o che conduce alla morte per spossatezza, in una sorta di allegoria della vecchiaia, come accade per le "quaglie".³⁸ Dal punto di vista della mitologia figurale, è significativo notare che le similitudini positive risentono dell'immaginario desertico ed 'egiziano' (la "sete", il "miraggio", il "mare", la "sabbia rovente", il "miraggio"/"meriggio"). In questo quadro, il "cardellino" costituisce un polo doppiamente antitetico: è "cieco", quindi gli è interdotta sia la visione del "miraggio" sia il volo, ma il suo 'canto' armonioso è frutto di quella stessa cecità che lo mantiene in uno stato di costante e struggente desiderio. Ma il dato rilevante è la variante di A36, che rovescia simmetricamente il gioco logico di contrasti costruito fin da CM15, opponendo ai due *exempla* di 'morte positiva' uno 'stile di vita': non più l'idea della fine della vita a causa dell'impossibilità di vedere (vs "miraggio" delle "allodole"), e dunque di volare (vs 'traversata' della "quaglia"), ma il rifiuto di una vita nel lamento; non più dunque la ricerca di un'"agonia" migliore, ma propriamente di una morte che giunga *nel e a causa* del desiderio.³⁹

³⁶ = T.

³⁷ Indichiamo brevemente gli effetti di rispondenza più evidenti. In primo luogo, le associazioni semantiche: tutti e tre i paragoni rimandano al mondo dei volatili, dove è possibile individuare una presenza, neanche troppo nascosta, del piano simbolico che associa la figura del poeta a quella dell'uccello (si vedano anche i *Proverbi*, 1966, DUE: «È nato per cantare / chi dall'amore muore. // È nato per amare / Chi dal cantare muore»; TRE: «Chi è nato per cantare / Anche morendo canta.», V09 p. 333). I primi due movimenti rappresentano una tipologia di morte 'positiva', secondo una successione ripetitiva rispetto alla quale il terzo si pone in opposizione anche per quanto concerne la struttura argomentativa, costruendo la similitudine sul "lamento" e non sul 'tipo' di morte, e proponendo un *exemplum* al singolare, contro la pluralità - lo 'stormo' - delle quaglie e delle allodole, introdotto dall'articolo indeterminativo. Ma evidenti sono anche le strategie che agiscono e nella filigrana dei significanti, che segue il procedimento analogico rinserrando il ragionamento e appoggiandosi alle scelte lessicali particolarmente evocative - e si veda la metafora fonetica *in absentia* "miraggio": 'meriggio' (cfr. OSSOLA 1975, pp. 105-6) - e precise. Il "cardellino" rimanda alle "quaglie" per l'insistenza sulla velare (Come un Cardellino acceCato), ma anche alle "allodole", per la doppia liquida, la dentale e le assonanze dei participi (aLLoDoLE AssEtATE: carDELLino AccEcATo). Nelle varianti di cU possiamo osservare l'insistenza sul parallelismo: la sostituzione costruisce la seconda strofa sul ribattere /p/ (Passato il mARE/ Perché di volARE) e colloca a fine verso le tre parole-tema, tutte incentrate sul gruppo 'gl', oltre alla ripresa dell'assonanza ancora sui participi (ASSeTATE: pASSATo). Infine, in A31 la scelta del singolare ("la quaglia") se annulla l'opposizione plurale-corale/ singolare, raggiunge un più intenso sistema di rime, quasi rime (quaglia: voglia) e assonanze, oltre a livellare la strofa in una successione di versi senari e quinari.

³⁸ Cfr. *Lindoro di deserto*, VO16: «Sino alla morte in balia del viaggio» (poi S23 ...] balia [... A31 ...] balia [... A36 ...] balia [... = T v.11).

³⁹La variante di A36 dà luogo a diverse difficoltà interpretative, soprattutto in relazione al procedere argomentativo inconsueto della lirica e al gioco delle negazioni. Interessante e feconda di spunti è la lettura di Carlo Ossola, 'ispirata' ad

Nel testo l'analogia si costruisce in un paragone esplicito, concettuale, all'interno di un'argomentazione che si regge su esempi: il 'come', dunque, ha una funzione correlativa, e non di identificazione.⁴⁰ Ma rispetto a questa chiarezza di composizione, la lirica conserva una certa evanescenza: nonostante la correlazione, che dunque mette in relazioni i referenti senza proporre identificazioni, è fortemente presente la voce del desiderio, un desiderio che dunque non è quello dell'identificazione, cioè della distanza dell'identità, né dell'annullamento o della partecipazione, bensì quello di una somiglianza esemplificativa, di un raggiungimento di modo di essere che trova gli emblemi nella "quaglia", nel "cardellino" e nell'"allodola". È dunque l'antitesi, seppur complicata dalle diverse tensioni semantiche interne, la figura che dirige le proposte analogiche nel testo. Possiamo dunque paragonare ad *Agonia* il testo di *Peso*, anch'esso costruito su di un'opposizione iconica che definisce un modo d'essere del Soggetto 'rispetto a'.⁴¹

L'avversativa è la figura che regge anche il testo di *Peso*:

cPa ₁₆	P16	A19
Quel contadino soldato si affida alla medaglia di Sant'Antonio che porta al collo e va leggero	Quel contadino soldato si affida alla medaglia di Sant'Antonio che porta al collo	Quel contadino soldato si affida alla medaglia di Sant'Antonio che porta al collo

alcuni passaggi di Bergson, in particolare attorno al 'non c'è' come mantenimento dell'attenzione sull'*assenza*: «come l'augurio iniziale non si esprime in un'opzione precisa ma evita, col paragone [...], di definirsi, così il rifiuto finale [...] non equivale in realtà a un *cupio dissolvi*, all'auspicato "morire" iniziale, ma piuttosto, senza uscire dalla vita, nega *quella* condizione» (OSSOLA 1975, p.118). Il contrasto tra 'possibile e 'attuale' che attraversa il vivere è mutuato dal filosofo francese, che nell'*Évolution créatrice* scrive: «Les jugements qui posent la non-existence d'une chose sont donc des jugements qui forment un contraste entre le possible et l'actuel [...] mais [...] sous une forme volontairement incomplète, [...]. Au lieu d'affirmer qu'un second terme s'est substitué au premier, on maintiendra sur le premier, et sur le premier seul, l'attention qui se dirigeait sur lui d'abord. Et, sans sortir du premier, on affirmera implicitement qu'un second terme le remplace en disant que le premier « n'est pas » (cit. in OSSOLA 1975, p. 117). Nel testo di *Agonia*, il «"possibile" alternativo» non è accennato: dunque, prosegue Ossola, «rimane così più forte l'accento vitalistico sul primo termine, affermato e insieme giudicato negativamente, ma non sostituito.[...] Esso risulta doppiamente rilevato, come condizione data, *attuale*, del vivere, ma anche come alternativa *possibile* (continua all'iniziale "Morire")» (*ivi*, p.118). In questa prospettiva, «porre la negazione, l'"assenza", significa semplicemente allargare, reduplicare, estendere a tutta l'eventuale la presenza rimossa, significa farla uscire dall'*hic et nunc* dell'affermazione per il "mistero" di una sostituzione sempre rinviata, inespressa, e che più carica di attese il nome pronunciato» (*ibidem*). A questa lettura mallarmeana e 'vitalistica' del testo credo sia possibile aggiungere un'ulteriore osservazione: se il discorso critico s'impegna a considerare il rapporto tra il non-detto e l'enunciato, tra ciò che è scritto e ciò che invece agisce come «presenza rimossa» non si può considerare che il termine 'negato' ma non sostituito, in realtà, è certamente sostituito – e sostituibile: di fatto è una variante. Sul precedente "morire", allora, il testo di A36 apre a un modo di vivere che è innominato, indicibile. Rispetto all'alternativa di 'morte', che alla domanda di senso rispondeva con i due *exempla* dell'allodola e della quaglia, A36 si apre nell'infinito senza essere tautologico: manca un segmento nell'argomentazione. Il testo certamente non 'nega' la vita, ma non è da dimenticare l'orientamento dato dal titolo: *Agonia*. Il tema rimane quello di un *come* che riguarda il morire, non la vita. Al "cardellino accecato" - la vita – è preferibile un *tipo* di morte, una morte all'insegna della 'sete' e del 'viaggio'. Ripetiamolo, la variante è sostanziale: al rifiuto di un modo di morire, A36 sostituisce il rifiuto di un modo di vivere, che però è appunto la soppressione – in quanto variazione e rovesciamento – del precedente, ovvero la rimozione di un rifiuto, di una negazione che è quasi apotropaica. Infine, un'ultima suggestione: all'interno del sistema letterario, non può passare inosservato il *topos* retorico del paragone tra il poeta e gli uccelli: è impossibile vedere qui una riflessione meta poetica incentrata sui modi del 'canto'? In questo caso, a cosa 'corrisponderebbero' le due morti, e a quale postura poetica il "cardellino"? Il "miraggio" e il "viaggio" sono due icone poetiche sulle quali non sarebbe necessario insistere, se non fossero, in realtà, due dei paradigmi interpretativi centrali nel percorso ungarettiano dell'*Allegria*. Il "cardellino" è dunque il poeta che è *cieco*, ma non approda a una 'veggenza' profetica, e, come l'albatros di Baudelaire, non può neanche più 'volare'?

⁴⁰ Cfr. BERTINETTO 1979.

⁴¹ Il valore delle strutture oppositive deve, ribadiamo, essere giudicato caso per caso: è significativo infatti che sebbene il "non" si trovi all'undicesimo posto nelle concordanze ungarettiane, primo tra gli avverbi (come già sottolinea Ossola, cfr. OSSOLA 1975, p. 119), e il "ma" al ventiseiesimo, l'antitesi in quanto contrapposizione distinguente, e non dunque come ossimorico avvicinamento, risulti poco frequentata in Ungaretti. Nel testo di *Peso*, per esempio, la differenza evocata dal "ma" non allontana del tutto le due figure-icone, ma anzi, proprio per l'inusitata contrapposizione, invita a esplorarne le affinità (cfr. GHIAZZA 2003). Sul valore dell'"affermazione negativa" di esistenza, in particolare nella *Fenomenologia dello spirito* di Hegel, cfr. le interessanti considerazioni in BUTLER 2009, p. 34 e sgg.

ma senza miraggi porto la mia anima ben sola e ben nuda	e va leggero ma ben sola e ben nuda senza miraggio porto la mia anima	e va leggero Ma ben sola e ben nuda senza miraggio porto la mia anima
---	--	--

S23 Quel contadino soldato si affida alla medaglia di Sant'Antonio e va leggero Ma ben sola e ben nuda senza miraggio porto la mia anima	A36 Quel contadino si affida alla medaglia di Sant'Antonio e va leggero Ma ben sola e ben nuda senza miraggio porto la mia anima ⁴²
---	---

Anche in questo caso le varianti interessano il diverso modularsi delle opposizioni, il cui centro è il verso aperto dall'avversativa "ma". In cPa₁₆ il v.7 isola il nucleo semantico che regge l'antitesi, costruita sulla diversa *qualità* del 'portare' che dinamizza i significati latenti e simbolici della dicotomia peso/leggerezza; *Penjambement* sospende e concentra l'attenzione sul significato del verbo, ripetuto e sospeso nella frammentazione metrica. Il raddoppiamento del predicato segue uno spostamento semantico lieve ma significativo: la costruzione della frase è la medesima, ma il *tipo* dell'oggetto, (materiale vs metafisico), e dunque il diverso "peso, costringe a interrogarsi sul significato del verbo nella seconda occorrenza, ovvero a domandarsi in cosa esattamente si differenzino le 'azioni' del poeta e del "contadino". La ripetizione del verbo è eliminata in S23, cosicché il parallelismo non si costruisce più su di una opposizione membro a membro; la similitudine negata si svolge attorno ad alcuni termini chiave: i verbi ("portare" e "affidare") e le relazioni con gli 'oggetti' e gli aggettivi ("leggero", "nuda", "sola"). Tutti questi elementi entrano poi in combustione con il titolo, emblematico, *Peso*. Ora il verbo 'portare' non trova più il suo uguale e opposto, ma si contrappone unicamente al verbo "affidarsi"; è questa infatti la vera azione che compie il "contadino": egli pone se stesso (corpo e "anima") nelle mani di qualcos'altro. È in questa veste che la poesia assume la sua forma paradossale: se prima infatti l'opposizione era tra 'portare un peso fisico' e 'portare un peso metafisico', ora il primo elemento muta nell'"affidarsi a un peso fisico"; in questa opposizione, "affidarsi" acquista il suo significato etimologico di riporre se stessi con fiducia in qualcosa o in qualcuno. Se poi si prende in considerazione il secondo predicato di cui il "contadino" è referente, "e *va* leggero", l'immagine si chiarifica: 'farsi portare con fiducia' è lo specchio – dunque l'icona rovesciata - di 'portare se stessi senza miraggio'. "Leggero" non si oppone, dunque, all'aggettivo "nuda", ma connota il poter incamminarsi, l'andare senza pesi poiché questi sono stati "affidati" ad altro; il ruolo dell'aggettivo non è solo quello di creare il paradosso 'peso della medaglia' vs 'leggerezza d'animo', ma di indicare la qualità della situazione del contadino; allo stesso modo il titolo non ha solo il compito di riunificare due diverse esperienze del 'portare': è solo il Soggetto a sentire il "peso", solo lui "porta". Come scrive Cortellessa, qui «la *nudità* della propria anima [...] è precisamente il segno di una assoluta mancanza di leggerezza». ⁴³ In questa lettura, il titolo è sostantivato, assumendo, nella seconda strofa, un ruolo attivo nello svolgimento logico del pensiero poetico: il soggetto della poesia è il "peso" che il poeta sente, il peso di se stesso, dell'anima e della corporalità, un peso che non può essere alleggerito da 'miraggi'. Sebbene la sua anima sia "sola" e "nuda", è il poeta ad "andare pesante". ⁴⁴

⁴² = T (ma PDG20 ...) leggero // ma [...].

⁴³ CORTELLESSA 2000, p. 37.

⁴⁴ Il senso di tale opposizione non è sul piano della condanna del sentimento di devozione popolare (cfr. OSSOLA 1994, p. 152 e sgg.), quanto piuttosto dal punto di vista di un modo d'essere: questa interpretazione è giustificata dalla scelta di poeta

Già Gérard Genot ha sottolineato la risemantizzazione retrograda in opera nei versi finali del testo, ma questo «“rovesciamento di senso”»⁴⁵ va a mio giudizio oltre il semplice paradossale opporsi di peso e leggerezza. Proprio quest’antinomia, che, come nota ancora Ossola, «accompagnerà tutta l’elaborazione di *Allegria di naufragi*»⁴⁶ è sintomo di un sentimento non pacificato dell’io verso un “peso” che non può che connotare la stessa condizione del poeta. L’argomentazione dell’antitesi è infatti indecidibile: è un’affermazione di orgoglio o un *desiderio di essere come* il “contadino”? Il prevalere dei segnali di purificazione nel successivo percorso dell’*Allegria*⁴⁷ dovrebbe portarci a vedere di fronte a quello che sembra un «contrasto stoico tra coscienza e superstizione»⁴⁸ la drammatizzazione, nel senso proprio di raffigurazione dinamica, di una distanza tra due figure, tra le quali l’unico spazio di mediazione è quello dell’antitesi, che si materializza nel bianco strofico. Si può dunque notare che la spia della distanza che intercorre tra le due figure è in primo luogo il dimostrativo “quel”, il cui ruolo risulta ancora più importante in quanto, nella versione definitiva, è l’unico aggettivo che è riferito al primo personaggio, poiché mentre “contadino”, nonostante le interferenze che genera sul piano semantico nella sua correlazione con l’elemento di devozione popolare, può avere semplicemente un ruolo di connotazione esterna, obiettiva, “quel” è l’aggettivo che imposta e denota la relazione del poeta con l’altra figura, il poeta che è, come si è visto, il protagonista del componimento. La poesia dunque non è altro che la spiegazione, e la messa in figura, di questa distanza, e dunque una ricerca di senso che indaga nello spazio aperto da una lontananza.

Già in *Peso* dunque emergono le aporie del paragone concettuale, la cui natura argomentativa, *separativa*, non resiste alle spinte centrifughe della ricerca di senso del soggetto. Il punto culminante che conduce all’implosione di questo strumento retorico è ravvisabile a mio giudizio nel testo di *Attrito*, dove ritroviamo la comparazione esplicita:

cM ₁₆ <i>Torbido</i>	P16 <i>Attrito</i>	A31 <i>Attrito</i>
Con la mia fame di lupo ammaino 3 il mio corpo di pecorella	Con la mia fame di lupo ammaino 3 il mio corpo di pecorella	Con la mia fame di lupo ammaino 4 il mio corpo di pecorella
5 Sono come la mansueta barca per l’oceano libidinoso	5 Sono come la timida barca per l’oceano libidinoso	6 Sono come la misera barca e come l’oceano libidinoso ⁴⁹

Nel breve testo, la cui struttura di due strofe di tre versi ciascuna non è modificata dalle correzioni, la frammentazione metrica è elemento di forte discontinuità rispetto alla sintassi, isolando nell’*enjambement* ai vv. 4 e 5 l’enunciazione comparativa dal termine di paragone.⁵⁰ La prima strofa è costruita su una descrizione fortemente metaforica di un modo di essere del soggetto; non c’è uno spazio referenziale, un ‘prima’ trasferito nella visione figurale: ogni verso si poggia su di un traslato cosicché la dizione si muove entro una metaforicità autoreferenziale. In questa figuratività diffusa, il testo si svolge attraverso

di eliminare l’aggettivo “soldato” in A36, allontanando la contestualizzazione. La vera differenza sta nell’atteggiamento, nel ‘tipo’ umano: uno, ‘incarnata’ dal contadino, “si affida”, l’altro porta il “peso” di sé. Una carica emblematica che è lontana dal tono del *Porto*: a parte Moammed Sceab e Ettore Serra, figure-icone alle ‘soglie’ del libro, a fronte delle numerose *dramatis personae* della *Vita d’un uomo*, la sezione del *Porto* è infatti povera di ‘personaggi’.

⁴⁵ OSSOLA 1994, p. 152.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Cfr. *Pregghiera*, A19: «e porterò sui flutti / il peso mio / leggero» (poi S23 e porterò leggero / il mio peso sui flutti A31 quando il mi peso mi sarà leggero A36 Quando [... = T v.4), ma anche le «palpebre / Ormai prive di peso» in *Memoria d’Ofelia D’Alba* (OA33 = T vv.4-5) e la lirica *Senza più peso* (UN34: «Un’anima si fa senza più peso», = T v.4) OSSOLA 1994, p. 153-154.

⁴⁸ *Ivi*, p. 152.

⁴⁹ = T.

⁵⁰ Sulle forme di discontinuità nelle strutture di comparazione, cfr. ancora GENOT 1972, pp. 70-99, ma anche SPEZZANI 1966, p. 112 e sgg.

molteplici rispondenze, tra le quali il parallelismo assume un ruolo determinate.⁵¹ Evidente la specularità figurale dei due versi esterni, dove un'espressione antonomastica, che disegna una simbologia immediatamente percepibile, si declina ancora nella forma in genitivo: il complemento di specificazione si fa veicolo del rapporto di somiglianza, sostituendosi al connettore della forma esplicita del paragone. Ma se le due figure, considerate isolatamente, non sono altrimenti definibili che come *cliché*, la loro interazione produce uno scarto nella significazione, che emerge proprio dall'opposizione tra il "lupo" e la "pecora". L'antonomasia è insomma rivivificata attraverso un contrasto stridente che, producendo uno straniamento, genera un ostacolo nella percezione figurale e costringe la lettura a soffermarsi sul valore della stessa opposizione più che sul significato semantico della figura. In qualche modo, il *cliché* del lupo è rivivificato grazie all'opposizione con la pecorella, e viceversa.⁵²

Osserviamo ora il verso centrale, dove un singolo predicato si fa perno dell'interazione tra i due luoghi comuni dei versi esterni, costituendosi come centro della figurazione. La metafora, nella lettura progressiva, è sottesa ma evidente: attingendo dal campo semantico della navigazione, e rispondendo così al baricentro figurale del percorso del *Porto Sepolto* e dell'*Allegria di Naufragi*, la scelta verbale permette al testo di inserirsi nella metaforica del viaggio. Attribuendo al proprio corpo una materia 'cosalità', l'io lo "ammaina", lo 'abbassa', lo fa 'calare'. Questo ripiegarsi, che potrebbe essere una lenta caduta, sembra definire il raggiungimento per il poeta di una situazione (più) 'bassa', in una sorta di *degradatio* confermata dalla connotazione del corpo, definito "di pecorella". Come già accennato, questo elemento entra subito in contrasto con il "lupo", definendo un sistema dove i punti estremi sono la forza-aggressività, attribuito al contesto 'fame', e la debolezza-viltà che la figura della "pecora" veicola sul corpo, *separato*, del soggetto. Nella formulazione ossimorica, nel corpo "di pecora" è presente un desiderio da "lupo", ma la figurale dei versi non è incentrata sulla costruzione di un'immagine semplicemente contrastiva quanto sul rapporto tra questa insolubile doppia natura. In questa prospettiva va esplorata fino in fondo la metafora della navigazione: se il "corpo" è come una barca, "ammainare" vuol dire abbandonarsi al vento, alle correnti; l'io dunque abbandona il proprio corpo al mare del desiderio. Le vele ammainate sono il lasciare al desiderio di "lupo" la direzionalità del viaggio, scoprendo però, in questo arrendersi che è la fine di un desistere, non lo scioglimento, bensì la forza del contrasto.⁵³ Si è sottolineato come la forza del campo semantico della navigazione riporti alla similitudine tra il corpo e la barca; ma nella lettura progressiva, il quadro metaforico sotteso alla prima strofa si fa centro della similitudine della seconda: "ammainare" diventa allora la preparazione dello slancio analogico del secondo movimento testuale, il quale, a sua volta, si rivela causa della precedente metaforicità, costringendo in tal modo la lettura a un continuo oscillare tra progressione e ripensamento, grazie alla strategia di attrazione metonimica. Negli esiti di cM e P16, la seconda strofa è costruita su di un unico arco di similitudine, che pone l'io al centro della comparazione; la figura ha qui la funzione di un'affermazione esistenziale esplicita, dove l'analogia della qualità viene assunta a identità di essenza. Da un punto di vista stilistico, il ritardo ottenuto per *enjambement* del secondo termine di

⁵¹ Non estranei al circolo semantico instaurato dalle rispondenze del testo sono i legami fonici. Si veda ad esempio la circolarità tra l'attacco e la conclusione della prima strofa, dove al "SONO" risponde, invertendo, l'aggettivo "libidinOSO", come anche l'accentuarsi grazie alle varianti dei parallelismi fonici (si veda la ripetizione tra i vv. 1 e 5: "LA MIA"; "LA Misera"). Infine, il perfetto rovesciamento tra gli elementi della comparazione "CORPO"; "BARCA" (vv. 3 e 5), dove il materiale fonico rispecchia – nel senso di riflessione rovesciante – i due poli della similitudine.

⁵² Mi sembra significativo ricordare che Max Black ricorre proprio all'esempio del 'lupo' per mettere alla prova la concezione interattiva della metafora e introdurre il «*sistema dei luoghi comuni associati*» (BLACK 1983, p. 57 e sgg.); non a caso Aldo Rossi, riferendosi all'«*agneauloup*» di Calumet (vv. 5 e 9, V09, p. 403) rimanda a Jean de La Fontaine (V, 1): «J'oppose, quelquefois, par une double image, / Le vice à la vertu, la sottise au bon sens, / Les agneaux aux loups ravissants» (cfr. ROSSI 1972, p. 113).

⁵³ Non siamo lontani da quella polarità 'bestialità' vs 'umanizzazione', riconosciuta da Mario Petrucciani come nucleo generativo della *Canzone* e del *Commento al primo canto dell'inferno* (cfr. in particolare *Dell'aurora. Dante nel laboratorio brasiliano di Ungaretti*, in PETRUCCIANI 1985, pp. 191-249). Interessante è osservare come la tramatura immaginifica in relazione alla 'bestialità' e al 'naufragio', e all'anima in 'balia' dell'uomo, percorra tutto il commento ungarettiano dove, d'altronde, come sottolinea sempre Petrucciani, il poeta sottolinea in particolare l'identificazione di Dante con il nuovo Enea. (cfr. per esempio «[l'uomo] possiede un'umanità da conquistare e un'animalità con i suoi inganni, i suoi appetiti, la sua aggressività, il suo orgoglio, la sua voracità e la sua avarizia, da castigare, da frenare e da guidare, da moderare, da dominare», UNGARETTI, *Commento al Canto Primo dell'Inferno*, [1952], in SI74, pp. 368-388, p. 373, corsivi miei).

paragone mette in un'opera una «sospensione di senso», di 'attesa» che si genera proprio da questa «disgiunzione che la cesura metrica impone a elementi sintattici 'congiunti' dalla comparazione». ⁵⁴ Gli elementi posti a sistema sono adesso gli aggettivi "timida" e "libidinoso", inseriti nel piano semantico e metaforico della navigazione, opponendo l'indole cauta e incerta dell'imbarcazione al carattere prorompente e incontenibile attribuito all'"oceano". Si suggerisce così un'analogia fondata sulla fragilità, sulla pochezza e la debolezza dell'umano rispetto al mare/mondo esterno, che è invece prepotente nel travolgere l'uomo. Si veda come, astruendo gli aggettivi dal loro referente specifico e allargandone il potenziale semantico all'intera gamma di significati che sottendono, sia possibile ora incrociare gli elementi in opposizione di entrambe le strofe, ottenendo una semiosi che si muove tra i poli "pecorella"+ "timida" vs "lupo"+ "libidinoso", all'interno dell'antitesi debolezza/forza. Osservando le varianti, si nota che nell'iniziale soluzione di cM l'insistenza sul sistema aggettivale nella costruzione della similitudine era più scoperta: il trasporto metaforico del "corpo" nella "barca" si accompagnava infatti dall'impertinenza, non assoluta ma certamente percepibile, dell'aggettivo "mansueta" per quest'ultima; tra il "corpo di pecorella" e la "mansueta barca" dunque il sistema di risposnde si determinava in modo tale che l'analogia fosse retta dall'aggettivazione. Anche nella successiva redazione di P16 l'aggettivazione mantiene la centralità nel sistema dell'analogia; ma mentre "mansueta" rimanda, in forza di una simbologia consueta e grazie allo sfruttamento delle potenzialità associative usuali del linguaggio, alla dimensione animale, "timida", seppur associabile alla pecora, non comporta una corrispondenza immediata ma delinea un campo semantico coerente, e inoltre genera uno spostamento in rapporto all'aggettivo "libidinoso". Mentre nella precedente opposizione "mansueto" vs "libidine" la caratterizzazione di uno stato d'animo reagisce con l'impetuosità del desiderio, in P16 il discorso si sposta sul rapporto con questo: il 'timido' non sa dare voce al desiderio, mentre la 'libidine' è il desiderio puro, senza freni. Questa resistenza, nel senso di contrasto con le forme che il desiderio assume nell'io, è speculare a ciò che si è osservato nella prima strofa, dove il soggetto si abbandona alle correnti, diventando una "barca" nell'"oceano" della libidine. Osserviamo nel dettaglio la scelta di costruzione dell'ultimo verso: anche qui è evidente come nell'enunciazione di una metafora abusata la costruzione del pensiero analogico si impegni in uno straniamento delle attese. La similitudine della "barca" nel mare non si sofferma infatti sull'allegorizzazione della vita come viaggio tempestoso: questo non è un mare in burrasca, che sarebbe stato un'allegoria delle tempeste della vita o del desiderio. L'"oceano libidinoso" non è una trasfigurazione del reale secondo un modello allegorico consueto, ma descrizione: volendo sciogliere la figura, è questa una metafora che inverte l'ordine della focalizzazione. Non è il mare il centro noto, cui poi si aggiunge l'aggettivo, ma è il sostantivo a compiere la trasfigurazione del centro semantico del testo, cioè il desiderio, in una figura dinamica: è il desiderio a essere come un "oceano", e diventare il mare della libidine.

Ma volgiamoci ora alla variante più interessante del testo, che provoca il passaggio da un unico arco di similitudine a una duplice struttura comparativa giustapposta. La variante agisce qui su più livelli strutturali; innanzitutto quello metrico, scombinando la simmetria in clausola presente ancora in P16. Questa evitata schematicità interessa anche il piano della composizione strutturale: se in P16 le strofe sono sovrapponibili, presentando entrambe un periodo disposto su tre versi, A31 spezza questa uniformità con un secondo piano discorsivo che introduce nel periodo principale della seconda strofa un'aggiunta coordinata al verso precedente e subordinata al primo. Dal punto di vista della simbologia testuale, la variante va a lenire «la forte e convergente risonanza simbolica degli ultimi due versi, [...] scindendo il patetico dall'erotico»⁵⁵, eliminando l'immagine dell'«attraversamento» veicolata in precedenza dalla preposizione "per". È evidente come la matrice antitetica della lirica sia accentuata: il poeta non si paragona più alla "barca" che si muove sperduta nel grande mare, ma – contemporaneamente - alla "barca" e all'oceano stesso. Nel «bell'esempio di endiadi, e cioè di una delle

⁵⁴ OSSOLA 1994, p. 224. A proposito di questa modalità di 'ritardo' di senso, Ossola aggiunge: «In effetti la strategia metrica adottata da Ungaretti nella 'sillabazione' del *Porto Sepolto* poggia soprattutto, come ha mostrato Genot, sulla disgiunzione metrica di alcune funzioni sintattiche basilari, in particolare della coppia sostantivo/participio, e dei termini di comparazione in similitudini espliciti introdotte dal come» (*Ibidem*).

⁵⁵ OSSOLA 1994, p. 228.

più antiche forme di linguaggio analogico»,⁵⁶ si mostra come l'io stesso sia antitesi, opposizione.⁵⁷ Se dunque nell'unica similitudine di P16 si era vista una rimodulazione dell'immagine del Soggetto abbandonato al desiderio, A31 propone, sottesa al piano semantico e immaginifico, l'enunciazione di una verità più profonda che indica la compresenza nel Soggetto di due istanze, inconciliabili eppure compartecipi, coappartenenti all'Io ed entrambe necessarie al costituirsi dell'identità. L'analogia scissa, oltre a incidere fortemente sulla metaforicità dei differenti piani di senso che percorrono la lirica, indica nella sua struttura una non risoluzione: la variante dunque complica la precedente figura nella direzione di un circolo analogico che non conclude. Se si fosse mantenuto l'impianto compositivo di P16, la figuratività dell'immagine sarebbe risultata chiara e fondata solo sull'opposizione: permanendo infatti il senso di "pochezza", la barca si contrapponeva all'"oceano" agendo come allegoria sul piano della debolezza umana; ma in A31 questo accostamento di matrice esistenziale non è presente: il Soggetto è sia la "barca" sia l'"oceano". Questa nuova configurazione rende il testo definitivamente contraddittorio: il significato profondo non è da cercare sulla superficie dell'immagine, ma nell'operazione poetica nella sua interezza.

Questa lettura ravvicinata permette di fare emergere più chiaramente la particolarità del testo: le due strofe si succedono non per un semplice procedimento di giustapposizione, né all'interno di una similitudine monodirezionale. La prima strofa mette in atto due processi logici, non separabili l'uno dall'altro, vale a dire l'allegoria, non concettosa ma quasi antonomastica, e l'analogia: mentre quest'ultima si sviluppa nel testo, l'allegoria è un elemento pre-testuale. La chiave dell'allegoria è la seconda strofa; i significati che hanno spostato la caratterizzazione umana dalla perifrasi descrittiva alla figuratività allegorica sono proprio la "timidezza" e la "forza", qui "libidine": sono questi i cardini su cui si costruisce lo spostamento dall'uomo all'animale. Ma come già osservato, questo rapporto di figuratività è bidirezionale, in quanto la stessa allegoria animale influenza l'aggettivo spostandone il significato: come si è visto, "timido" diventa 'vile'. A questo complesso sistema figurativo si collega la seconda strofa, anch'essa interessata dal procedimento analogico: l'io afferma di essere *come*; i due aggettivi, che in funzione dei primi tre versi risultavano i referenti 'reali' componendo l'asse del procedimento retorico, sono qui trasposti nuovamente in un'altra figuratività, questa volta analogica. Schematizzando il testo, appare una struttura che sembra girare a vuoto: il poeta è *come* un "lupo" *perché è come* l'"oceano", ed è *come* una 'pecora' *perché è come* una "barca". Gli aggettivi stessi sono così semanticamente ampliati che non è possibile individuare il punto logico di partenza.⁵⁸ E se l'aggettivo "misera" sembrava aprire una prospettiva esistenziale, riconducendo il testo alla condizione dell'uomo 'gettato' nella natura, l'aggiunta di un nuovo termine di paragone va a inficiarne la validità, nel senso di univocità. Nessun aggancio concreto, è offerto dal testo, che scivola in una continua messa in figura degli elementi che lo compongono. Questa prospettiva ermeneutica è supportata proprio dall'incongruenza emersa dall'analisi delle varianti: in un sistema complesso di rimandi figurativi, il procedimento retorico finale annulla ogni coerenza semantica. La figura del testo è l'opposizione, ma non in quanto operazione in cui la contrapposizione di elementi genera nuovo senso, ma proprio come inconciliabilità, e soprattutto, smascheramento dell'impossibilità dello stesso procedimento analogico; l'analogia, nel suo iperbolico introdursi in ogni faglia del testo, dichiara la sua impossibilità a esistere, affermando in questo auto-annullarsi nel regime del contraddittorio l'assenza di un piano reale stabile su cui tentare proiezioni figurali che abbiano validità gnoseologica: tra tutte le cose è presente un "atrito"

⁵⁶ G. DE ROBERTIS 1945, p. 1291.

⁵⁷ Anche Silvana Ghiazza sottolinea come la correzione ristabilisca «la funzione di compresenza oppositiva tipica dell'antitesi: i due termini si sono spostati ora ambedue all'interno dello stesso poeta, che è insieme barca e oceano, così come era insieme lupo e pecorella» (GHIAZZA 2003, p. 83). Ossola sottolinea inoltre come la natura «bifronte» esperita nel testo vada a corroborare la «non paradossale legittimità» del titolo stesso *Allegria di Naufragi* (OSSOLA-CORVI-RADIN 2009, p. 877). La lettura di Cambon, il quale interpreta questa scissione nei termini «polarità sessuale», «compenetrazione di aspetto maschile e femminile» (CAMBON 1976, p. 45), mi sembra invece riduttiva rispetto a quella frattura interna al Soggetto che non è semplice dialettica tra opposti, ma decentramento continuo e continuamente necessario di rinegoziazione, rispetto a un centro, cioè il Soggetto che dice "Io", che il circolo analogico smaschera come illusione.

⁵⁸ Si manifesta dunque qui uno dei paradossi del procedimento analogico; scrive Richards: «per prima cosa non esiste una analogia 'tutta intera', comunque la espandiamo; e se anzi estendiamo troppo, imprudentemente, una analogia, essa ci si frantuma nelle mani» (RICHARDS 1967, p. 124).

insuperabile. L'“attrito” in P16 era posto al livello dei significati, come in-coerenza dell'uomo, o meglio, come inconciliabilità tra la sua reale condizione esistenziale (“pecora”) rispetto alla forza dei suoi intimi desideri (lupo),⁵⁹ sottintendendo nel “con” del v.1 un ‘sebbene’; in A31 l'“attrito” diventa invece il motore agente e ordinante delle strategie testuali, agendo nel profondo e impedendo la validità gnoseologica del discorso analogico, rivelandosi dunque traccia di una condizione esistenziale che non può dirsi nei termini di un *essere - come*, senza, al contempo, affermare di *non - essere - affatto*.

In *Attrito* tocchiamo così un nervo scoperto nel percorso del Soggetto nel *Porto Sepolto*. Se questo libro «è un diario», una «biografia», è certo che rispetto a questa soluzione la strada sembra sbarrata: il paragone concettuale, l'analogia che ‘pone di fronte’ e apre le differenze rispetto a ‘oggetti’, figure di *modi di essere*, rivela invece il meccanismo di ‘incontri mancati’ con le identificazioni che in successione si propongono al Soggetto. Scontato il fallimento dell'armonia come rispondenza a un'immagine del sé da ‘opporre’ all'Altro, la ricerca si sposta – ma la diacronia è tutta interna al discorso critico in quanto temporalizzazione dovuta alla necessità di attraversare in successione le diverse spinte compresenti che hanno origine nel medesimo problema poetico ed esistenziale – sulla possibile identificazione ‘armonica’ con quegli oggetti che costruiscono lo spazio del Soggetto, e cioè il suo mondo.

Il testo di *Annientamento* rappresenta in questa prospettiva un passaggio cruciale nella storia del Soggetto del *Porto Sepolto*.⁶⁰ Se infatti va dato un peso alla diacronia costituita dal susseguirsi delle liriche, diacronia che definisce una *storia* interna al libro e dove si decodifica anche l'appartenenza alla retorica del ‘diario’ – seppur con tutte le ambiguità che abbiamo già indicato -, anche *Annientamento* segna un punto di non ritorno: è qui infatti che incontriamo per la prima volta una struttura comparativa esplicita, cioè marcata dal “come”, riferita all'“io” dell'enunciazione poetica: da questo ‘momento’, come emerge anche dalle concordanze, Ungaretti diventa il poeta del “come”. È necessario dunque interrogarsi sull'occasione di questa scoperta, che in ultimo sembra definire per la voce poetica l'approdo a un modo di dirsi che diventa *stile*, cioè forma privilegiata del senso. La lirica è una delle più commentate dell'*Allegria*: ne percorreremo alcuni passaggi, ponendoci come obiettivo quello di rispondere alle domande aperte dal titolo (*annientamento* di cosa, di chi?) e analizzando le strategie retoriche qui implicate.

Il testo è definibile come un campo di forze dove è in continua discussione lo statuto dell'io rispetto al mondo, in quanto la rinegoziazione della soggettività, in un percorso che assume i caratteri di una drammatizzazione della presa di coscienza, è fin dall'inizio in rapporto ontologico con il non – io. Quali sono le strategie di questa negoziazione? Queste sono tutte ascrivibili a movimenti verbali, dove la scelta del predicato appare all'insegna di uno straniamento raggiunto sia per costruzioni insolite sia con l'ausilio di precise scelte lessicali, che si presentano, nella sostanza figurativa, come «variazioni su uno stesso tema (ricostruibile attraverso la ridondanza di elementi figurativi), legate da presupposizione progressiva».⁶¹ Ecco l'*incipit* della lirica:

P16 Il cuore ha prodigato le lucciole
 s'è acceso e spento⁶²

L'immagine-pensiero che fonda la metafora analogica è facilmente individuabile nell'intermittenza, che permette di paragonare il battito del “cuore” al movimento dell'animale. Lo sforzo metaforico è piuttosto nella scelta lessicale, ‘prodigare’, dove l'*impasse* razionale che si avverte nella contorsione semantica marca il punto determinante, vale a dire la rispondenza cercata dal Soggetto tra il proprio corpo e la natura, le “lucciole”, come risposta ai moti intimi del “cuore”: il sentimento, cioè il desiderio,

⁵⁹ Sulla centralità della riflessione di questa drammatica non-coincidenza dell'uomo all'altezza delle redazioni di cM e P16 si può citare una cartolina inviata da Ungaretti a Papini il 27 luglio 1917: «Veramente, [...], questa è la vera base d'ogni società da quando è nata, con Adamo e Eva dopo il peccato, e cioè da quando è nato l'attrito tra la ragione l'istinto» (LPA88, p. 134; cfr. anche OSSOLA 1994, p. 227).

⁶⁰ Significativa in questa prospettiva la relativa stabilità della posizione della lirica nelle edizioni, sempre in ‘testa’ a un determinato gruppo di testi.

⁶¹ SINICROPI 2005, p. 432.

⁶² = Tvv. 1-2.

ha ‘creato’ le “luciole” come possibilità di una comunicazione con la natura, dove la vita del poeta, il “battito”, si accorda all’immagine della lucciola grazie all’analogia. Qui il linguaggio, nella forma della metafora analogica, esprime una somiglianza che vorrebbe essere la prova di un destino comune, di una perfetta e armonica corrispondenza. Questo è ciò che il linguaggio *desidera*, ma nei versi succede ben altro: la costruzione sintattica, infatti, comporta un procedimento schizofrenico sul soggetto, e la coscienza dell’io è sdoppiata, o meglio, separata dall’intimità: come ben sottolinea Gutia, «il riflessivo proietta il cuore davanti come una cosa vivente e indipendente dall’io». ⁶³ In questa proiezione, il “cuore” e il poeta sono due soggetti distinti: «l’intervallo tra l’io soggetto e l’io oggetto – prosegue Gutia - è manifesto. “Cuore” è l’oggetto opposto all’io come dato di conoscenza». ⁶⁴

Proseguiamo nell’analisi delle ‘azioni’ del soggetto.

P16 mi sono smaltato
di margherite⁶⁵

Anche qui il tema è il movimento di compenetrazione tra l’io, o meglio, la proiezione del sé fenomenico, e il mondo, in uno sforzo evidente anche nel tessuto fonico. Questo ‘smaltarsi’, oltre a essere sintatticamente e fonicamente aspro, resta irrisolto: il coprirsi di colori vivaci come di vernice, è riportato ai fiori, in un passaggio dall’artificiale al naturale dove l’interpretazione del ‘fiorire’ dell’io avviene nei termini di una lucidità forzata. Qui la metafora è un tentativo di appropriarsi nel linguaggio di un’essenza naturale, appropriazione che però rimane fittizia e incrinata.

Il terzo movimento segna un’ulteriore discesa del Soggetto nel mondo, e procede attraverso una ridefinizione della topica del ‘radicamento’:

P16 mi sono radicato
nella terra marcita⁶⁶

Il simbolismo abusato è ‘risvegliato’ grazie allo scarto della “terra marcita”, scarto che, attraverso un ossimoro concettuale, riporta l’attenzione sulla concretezza del gesto. Se qui, attraverso la metafora del radicamento, si vorrebbe raggiungere il più alto grado di metamorfosi vegetale, è invece manifesto lo scacco, il fallimento di quel percorso di tentativi simbiotici che ha inizio sin dal primo verso della lirica. La metafora si avvale di un contesto immaginativo simbolico più forte dei precedenti: l’io vuole diventare altro, vuole *essere* una pianta. Questa metaforica è poi ulteriormente approfondita, in una variazione che interroga il tema delle ‘radici’ del Soggetto:

cPa1₁₆ Sono cresciuto sullo stelo esile e torto

cPa1 ₁₆ <i>riscr</i>	cPa2 ₁₆	P16	S23
Sono cresciuto sullo stelo fievole e torto come un crespo sanguigno	Sono cresciuto sullo stelo torto come un crespo	sono cresciuto come un crespo sullo stelo torto	sono cresciuto come un rosolaccio sullo stelo torto ⁶⁷

Ciò che complica la figura è proprio l’inserimento della comparazione esplicita: senza il paragone, i versi sarebbero una metafora con una sfumatura allegorica e riverberante la topica del radicamento prima enunciata, dove lo “stelo esile e torto” sarebbe il delicato, fragile e composito supporto identitario su cui cresce l’immagine dell’io. Ma nel momento in cui i versi trovano forma nella comparazione, la

⁶³ GUTIA 1959, p.116.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ = T vv. 12-13.

⁶⁶ = T vv. 14-15.

⁶⁷ Poi A31 *come* A19 = T vv. 16-18.

situazione cambia: la similitudine è ambigua, poiché il centro semantico è sfuggente a causa dell'inserzione "sullo stelo", che dovrebbe fare da fulcro della relazione simile. Nelle cartoline, la similitudine sfrutta l'effetto dell'*enjambement*: lo "stelo" assume subito una valenza metaforica - allusiva, in virtù della scelta dell'articolo determinativo. Il primo verso sembra attivare una metafora, costruita sulla simbologia tra vita umana e vita della pianta, ma nel successivo verso la figura si rivela una similitudine. La figura in questo modo risulta bifronte: è una similitudine immersa in un contesto metaforico, dove il secondo verso si genera per attrazione metonimica del comparante. L'io è cresciuto *come un crespo* (ritorto, spinoso e "sanguigno") ed è cresciuto *su di uno stelo* – le 'radici' - esile e torto. I campi semantici non si susseguono con una gerarchia, ma si trovano tutti in primo piano. Il cambiamento avviene tra gli aggettivi che sono i poli della descrizione: entrambi gli aggettivi sono simultaneamente descrittivi dello "stelo" e figurali, connotando da un lato la 'debolezza' e dall'altro la 'tortuosità'. La seconda cartolina comporta la variante sintetica, la "scorciatoia",⁶⁸ che mantiene salda l'idea della contorsione nell'aggettivo "torto"; infine, l'inversione di P16: se nella cartolina la comparazione concludeva il movimento figurale scoprendo la matrice analogica della metafora, ora invece la similitudine – in allitterazione rispetto al comparato - pone in primo piano un'equivalenza non spiegata. Le due immagini si affiancano, e in un secondo momento giunge a rivelarsi la relazione di somiglianza;⁶⁹ ma qual è la somiglianza? È nell'essere sullo "stelo" o nell'essere "un crespo"? L'edizione S23 mostra il tentativo, poi rifiutato, di cercare una meno ridondante distribuzione semantica su tutti i versi, evitando la ripetizione del campo semantico della ritorsione, prodotta dall'analogia con la conformazione ritorta generata in primo luogo nei significanti, cioè nella polisemia di "crespo" come sostantivo e aggettivo. Inoltre il "rosolaccio" non solo inserisce nell'immagine una connotazione negativa, data dalla desinenza, ma sembra voler recuperare la nota cromatica del rosso portata dall'aggettivo "sanguigno" in cPa1.

Segue la figura del "tuffo" che abbiamo già incontrato:

cPa2 ₁₆	mi sono punto [nel tuffo d'] albaspine
<i>riser</i>	mi sono punto / nel tuffo d'alba
P16	mi sono colto / nel tuffo / di spinalba ⁷⁰

In questi tre passaggi figurali possiamo riconoscere un medesimo movimento che si dispiega facendo perno sul campo semantico vegetale: il Soggetto "si radica", e il verbo, consuetamente usato nel senso di 'trovare appartenenza', un luogo, l'identità, è *preso alla lettera*: l'io si trasforma in pianta, e *come* tale, 'cresce', ma l'intellettualizzazione del processo, cioè l'inserzione dell'autocoscienza che impedisce la 'fusione', si manifesta nell'inserimento del connettore analogico "come", spia di una distanza che si mantiene, di una divisione tra piano reale e costruzione poetica non sanabile. Il fallimento comporta il ritorno al piano allegorico: il poeta spazza via ogni possibile identificazione, dipingendosi nell'azione di "cogliersi"; quello che viene descritto è dunque un atto immaginativo dell'io, che avuto inizio da sensazioni visive e tattili ma che è proseguito solo nell'intelletto: è dunque un rac-cogliere come 'comprendere', è cioè anche un cogliere sé stessi. L'itinerario sembra aver raggiunto una tappa significativa: il Soggetto, che prima si è 'modulato', 'accordandosi' all'armonia, si è 'smaltato', ricoperto, ha cercato l'appartenenza che gli permetta di interpretarsi nei termini di quella natura che lo attrae – e qui risiede qui la tensione metonimica delle figure –, è ora un Io/pianta, che si è com-preso, rac-colto.

Questo percorso si è però svolto al passato, o meglio: è un tentativo di storicizzazione rispetto all'"oggi":

⁶⁸ Cfr. *Appendice*.

⁶⁹ Possiamo provare a schematizzare come segue:

Io (A) Sono cresciuto (X^B) *come* un crespo (B) sullo stelo torto (B¹)

cPa2 ₁₆	AX ^B / B ¹ / <i>come</i> B
P16	AX ^B / <i>come</i> B / B ¹

⁷⁰ = Tvv. 19-21.

P16 Oggi
 come l'Isonzo
 di asfalto azzurro
 mi fisso
 nella cenere del greto
 scoperto dal sole⁷¹

L'io si "fissa", cioè si 'ferma' e si 'guarda' allo stesso modo in cui il fiume si 'fissa' nella "cenere del greto". "Il greto" è ciò che rimane del passaggio del fiume quando questo si asciuga, è dunque traccia di una presenza che ora non c'è più: nel "greto" il fiume 'vede' la traccia di se stesso. È questo il centro della somiglianza, e a conferma di ciò sta la scelta lessicale fortemente simbolica, "cenere". Come il fiume ha nel "greto" il proprio resto, la traccia che rimane dopo la sua scomparsa, così l'io vede la "cenere", ciò che era 'prima': dunque la "cenere del greto", metafora preposizionale in genitivo, è l'espressione che unisce i due piani della similitudine, stretti in un'immagine fortemente evocativa che si oppone semanticamente agli emblemi natura, di uno 'scorrere' non verso la rovina, ma vitale ("le lucciole"; il "verde"; i "grilli", le "margherite"). È questa la risposta dell'"oggi": guardando al passato, l'io cerca la traccia, il proprio riflesso, e scopre, mentre lo fissa, la "cenere" del proprio passaggio. Da questa rivelazione della non permanenza, assunta a identità del Soggetto in quanto immagine riflessa che rovescia la metafora del 'radicamento' dei versi precedenti, avviene la trasfigurazione:

P16 e mi transmutò⁷²
 in volo di nubi

Una metamorfosi misurata sempre rispetto a un 'prima': difatti, egli «non batte più il tempo col cuore»⁷³, esce cioè dalla condizione di mortale, non è più immerso in quella temporalità creaturale che era al centro del primo tentativo di definirsi in rapporto al mondo, nel 'battito' del cuore accordato alle "lucciole". La strofa presenta una delle varianti più importanti del libro:

P16	A31
Appieno infine sfrenato il solito ragazzo sgomento non batte più il tempo col cuore	Appieno infine sfrenato il solito essere sgomento non batte più il tempo col cuore ⁷⁴

Osservando i luoghi di emersione della soggettività nel testo, vale a dire il "cuore", la voce "io" e il "ragazzo"/ "essere", ne risulta – come già rilevato – un movimento schizofrenico che dalla 'separazione' dal "cuore" giunge a una vera alienazione nella terza persona. Se poi in P16 il sostantivo connota propriamente l'essere umano in un momento di gioventù, in A31 il Soggetto è 'solo' un "essere": come scrive Ossola, "Ragazzo" diventa "essere" per abolizione, nei due versi successivi, «di ogni misura temporale e spaziale»⁷⁵. Il poeta si è assimilato nella natura fino ad 'annientarsi' in essa, e finalmente "è felice". Come scrive Genette, il Soggetto, «cedendo alla sua immagine tutti i segni dell'esistenza, si svuota progressivamente di se stesso».⁷⁶ Ma dando il giusto peso agli aspetti sintattici sopra evidenziati, negli ultimi due versi il testo fa trasparire una più profonda e problematica valutazione di questo «"stato di grazia"»: ⁷⁷ l'io soffre per il suo essere 'distinto', diverso sia dalla natura

⁷¹ = T vv. 22-27.

⁷² Poi A31 e mi trasmutò / [...] = T vv. 28-29.

⁷³ P16 = T v. 33.

⁷⁴ = T vv. 30-33.

⁷⁵ OSSOLA 1994, p. 138. Una soluzione corroborata anche dallo «straordinario livellamento del verso nella sibilante» (OSSOLA 1975, p. 272).

⁷⁶ GÉRARD GENETTE, *Il complesso di Narciso*, in GENETTE 1981, pp. 19-26, p. 20.

⁷⁷ OSSOLA 1994, p. 134.

che da se stesso - exteriorizza infatti il “cuore” in un altro da sé; questi tentativi di *essere come* rispondono, come scrive Bàrberi Squarotti, «a una sorta di appropriazione delle cose più che a un effettivo annullamento dell’io nella natura. L’io resiste, governa lo spettacolo, non si annienta affatto[...] è sempre presente e attivo». ⁷⁸ Il motivo per cui l’accordo con l’universo è ostacolato è proprio il “cuore”, definito infatti inizialmente come “malato”: ⁷⁹ solo con l’eliminazione di questo iato tra cuore e intelletto, il Soggetto può compiutamente immergersi nell’indistinto naturale. Ma quest’abdicazione, questa mutilazione (“non batte più il tempo col cuore”) comporta un prezzo alto, l’umanità: egli non è più uomo, “ragazzo”, è “essere”, e non può più prendere la parola in prima persona, ma solo essere visto, descritto, sentito da terzi. ⁸⁰ Sono dunque nella penultima strofa esplicitamente negati quegli elementi che caratterizzavano la prima parte di testo: il Soggetto non è più presente, né attivo, ma può solo narrarsi in una terza persona che si oppone all’insistenza pronominale delle prime strofe; ma non gli è neanche più possibile porsi verso l’esterno, collocarsi *in* qualcosa, essere parte *di* qualcosa: rispetto all’ampio uso delle preposizioni di luogo (figurato), ora “non ha luogo”. La sua umanità è annullata, la sua intimità totalmente liberata, “sfrenata”, la sua affettività completamente annullata nell’indistinto:

P16 Ho sulle labbra / il bacio di marmo⁸¹

Anche qui il movimento figurale è affidato all’ossimoro, nel contrasto tra sentimento e immobilità; il “bacio di marmo” è un desiderio morto, è la vita immobilizzata, eterna bellezza ma eterna insoddisfazione e pienezza del desiderio: l’essere senza “cuore”. ⁸² Di fatto è la stessa umanità la causa della condanna alla disarmonia, e dunque «nell’ebbrezza della fusione con il tutto l’identità personale non può, di nuovo, che andare perduta» ⁸³. Quindi non più un identificarsi dell’uomo negli elementi naturali (i suoni, la luce, le piante) ma una totale e letterale pietrificazione, che ha inizio nel “greto” del fiume, ⁸⁴ che è di “asfalto”, per rendere il Soggetto stesso “di marmo”: non più l’analogia, ma l’annientamento. Si è dunque compiuto il processo che dal massimo della particolarizzazione soggettiva, dove l’io si poneva come protagonista con la sua esperienza biografica (“il crespo sanguigno nella terra marcita”, il “ragazzo”) ha portato al totale annullamento delle coordinate reali (né tempo, né luogo), ma anche del riferimento più umano, ovvero la stessa identità, e dunque diversità, del soggetto. La variante di A31 è la testata d’angolo di questo movimento, il manifestarsi del rischio del pensiero analogico; *l’essere come* è – qui come in *Attrito*, un *non-essere*, o meglio, è il ricercare nel movimento intellettuale una soluzione che la stessa ricerca smentisce: la retorica della somiglianza *desiderata* mette a nudo la distanza inseparabile del Soggetto e della natura. Ma l’alternativa, cioè l’abolizione del movimento analogico, della ‘giusta distanza’, comporta l’abdicazione dell’io, la sua riduzione a ‘cosa’: l’annullamento del tempo, cioè della creaturalità: è l’abbandono dell’umano, è il “bacio di marmo” di Medusa. Come scrive Giorgio Baroni «il pedaggio per il superamento del tempo è la morte» ⁸⁵.

⁷⁸ BÀRBERI SQUAROTTI 1981, pp. 247-261, p. 254. La mia lettura si discosta da quella di Bàrberi Squarotti per il fatto che il critico individua in questo movimento il desiderio del Soggetto: l’io «cerca una soluzione esistenziale per sé, non un sparizione reale, una cancellazione dall’esistenza, e tanto meno, dannunzianamente, un’esaltazione di sé nella natura, una ricerca di coincidenza fra la totalità della natura e l’io. La storia dell’io continua, al di là dell’infinto annientamento». In questa prospettiva, il movimento di ‘appropriazione’ del naturale diventa una mossa difensiva, un argine rispetto alla morte: «il poeta si è fortificato e difeso contro di essa assumendo in sé tutta l’invincibile e incancellabile natura» (*ibidem*).

⁷⁹ P16 mi modulo / di malato / sommessio uguale / cuore A31 mi modulo / di / sommessio uguale / cuore = T vv.7-10. Ma cfr. anche il «cuore malato» in *San Martino del Carso* (P16, poi omissso in cU1).

⁸⁰ Cfr. anche *Levante*: LA15 sdraiato a prua accanto a emigranti siriani A19 A poppa / gli emigranti siriani / ballavano cU1 A poppa emigranti siriani ballano / a prua s’appoggia alla ringhiera un uomo / <un’ombra d’uomo> e pare un’ombra A36 [...] A poppa emigranti siriani ballano // A prua un giovane è solo = T vv. 9-10. Come scrive Glauco Cambon, nell’edizione finale «quest’io autobiografico, questa *dramatis persona*» entra in scena solo al metà, «oggettivata in modo da integrarsi all’azione anziché dominarla» (CAMBON 1976, p. 71).

⁸¹ = T vv. 36-37.

⁸² Ma si veda anche *Mandolinata*, LA15: «Mi levigo / come un marmo / di passione» = T.

⁸³ BARENGHI 1999, p. 35.

⁸⁴ Cfr. BERNARDINI NAPOLETANO 2002 pp. 40-41.

⁸⁵ BARONI 2002, p. 7. Il testo di *Annientamento* è un passaggio cruciale per comprendere la diversità rispetto a una certa poetica dannunziana, diversità non tanto di ispirazione quanto di postura ontologica rispetto al mondo che può essere misurata proprio nelle strategie retoriche; si legga per esempio *Meriggio*, e in particolare la ripetizione anaforica

A partire dallo stesso titolo, *Trasfigurazione* è letta da Cambon come un'«antifona all'*Annientamento* [...] in un processo analogo e poi subitaneamente inverso».⁸⁶ Anche qui il centro poetico è individuabile in un momento conoscitivo dell'io che trova come referente ineludibile il paesaggio. Le strategie retoriche in opera nel testo sono dirette a dare forma al tema nel titolo, titolo che nelle prime stesure presenta quella che è forse la principale difficoltà interpretativa del testo. Fino a A19 leggiamo infatti *Trasfigurazioni in campagna*: è lo statuto del complemento introdotto dalla preposizione 'in' a risultare ambiguo e influenzare l'intero movimento della lirica, indicando il 'luogo' e anche la *direzione* della metamorfosi. Difatti, la "campagna" non è semplicemente il 'teatro' della metamorfosi luminosa, ma ne è anche il mezzo o il fine. Ciò che si manifesta nella lirica è una diversa postura del Soggetto verso gli 'oggetti' della campagna, che mi sembra possibile definire come l'oscillazione tra un tentativo di assimilazione tra io e non-io e il movimento finale della trasfigurazione, oscillazione che risulta dalla forma sintatticamente ambigua con cui è costruito lo 'stare di fronte' dell'io: "mi sento".

cPa ₁₇	cM<AD ₁₈
Sto addossato a un tumulo di fieno brunito mi sento nel denso aroma che scoppia e brulica dai solchi grassi	Sto addossato a un tumulo di fieno bronzato Un acre amore scoppia e brulica dai solchi grassi
E sono un vagabondo padre di sogni	Ben nato mi sento di gente di terra
Ben nato mi sento di gente di terra	Mi sento negli occhi attenti alle fasi del cielo dell'uomo rugato
Mi sento negli occhi attenti alle fasi del cielo dell'uomo rugato	come la scorza dei gelsi che pota E sono un vagabondo padre di sogni

dell'identificazione che significativamente ha un movimento contrario rispetto all'annientamento Ungarettiano, procedendo di fatto dall'oggetto *verso* il Soggetto: «E la mia forza supina / si stampa nell'arena, / diffondendosi nel mare; / e il fiume è la mia vena, / il monte è la mia fronte, / la selva è la mia pube, / la nube è il mio sudore» (vv. 80-88). Il panismo è espansione del Soggetto, che «è nel» («E io sono nel fiore / della stiancia, nella scaglia / della pina / nella bacca / del ginepro: io son nel fuco, / nella paglia marina, / in ogni cosa esigua, / in ogni cosa immane, / nella sabbia contigua, / nelle vette lontane.», vv. 89-87) e non, come in *Annientamento* «si sente nel», marca questa di una dissociazione percettiva; infine, anche il Soggetto di *Meriggio* attraversa una dissoluzione dell'identità, ma appunto per espansione e accrescimento 'superomistico': il momento *negationis*, anche qui esperito come tappa di un percorso quasi narrativo e vicinissimo anche per una ritmica scandita dall'iterazione del "non" alla soluzione ungarettiana, è funzionale a un'affermazione di estremo superamento della differenza tra Soggetto e Oggetto che fa del poeta non l'essere (l'indistinto e dunque il *niente*, il non-più-umano), ma la Vita stessa (il Tutto, il *divino*): «E non ho più nome. / E l'alpi e l'isole e i golfi / e i capi e i fari e i boschi / e le foci ch'io nomai / non han più l'usato nome / che suona in labbra umane. / Non ho più nome né sorte / tra gli uomini; ma il mio nome / è Meriggio. In tutto io vivo / tacito come la Morte. // E la mia vita è divina.» (vv. 89-109). Per il confronto con D'Annunzio e Pascoli, si vedano almeno REBAY 1962, pp. 169-176; SPEZZANI 1966, *passim*; OSSOLA 1975, p. 169 e sgg.; MARIO PETRUCCIANI, *Orme, oscillazioni, l'ultimo saluto. Ungaretti e d'Annunzio*, [1986], in PETRUCCIANI 1993, pp. 49-73; MONTEFOSCHI 1988, p. 41 e sgg. Scrive infine Bagnoli sempre su *Annientamento*: «se le trasmutazioni vegetali e minerali potrebbero far pensare a una perdita d'identità umana alla maniera del D'Annunzioe alcionio [...], i materiali poveri di tale identificazione [...] e la sua stessa "occasionalità" dimostrano come non vi sia traccia d'ideologia superomistica o di qualsiasi religione panica» (BAGNOLI 2003, p. 64).

⁸⁶ CAMBON 1976, p. 52.

come la scorza dei gelsi che pota	Mi sento nel viso delle bambine come un frutto rosato brucante fra gli alberi spogli
Mi sento nel viso delle bambine come un frutto rosato brucante fra gli alberi spogli	Come una nuvola mi filtro nel sole
Come una nuvola mi filtro nel sole	Per l'ampio grigiore rinati gorgheggi di voli
Per l'ampio grigiore rinati gorgheggi di voli	Mi sento diffuso in un bacio che mi consuma e mi calma ⁸⁷
Mi sento diffuso in un bacio che mi consuma e mi calma	

Già in cPa₁₇ osserviamo due diverse costruzioni; la prima regge il complemento introdotto dalla preposizione di luogo figurato (“mi sento / nel denso aroma”; “Mi sento negli occhi”; “Mi sento / nel viso”), mentre la seconda è difficilmente interpretabile a causa della contorsione sintattica: “ben nato mi sento / di gente di terra”, dove il complemento di specificazione sembra indicare un’appartenenza, seguendo la costruzione ‘nascere da’. Il significato di questa forma verbale non è riducibile a un’unica lettura, ma anzi è indice del denso movimento di riconoscimento e metamorfosi che passa dal ‘vedersi come’ all’‘essere come’, e cioè dal ‘riflettersi’ e vedere la propria immagine alla fusione con essa. Ciò che emerge nel testo è dunque una variazione significativa nella topica dell’‘essere come’ nella direzione di una diversa ‘somiglianza’ che non si muove più linearmente tra il Soggetto e l’oggetto, o tra il Soggetto e la ricerca della propria immagine, ma esplora ‘in orizzontale’ una modalità di esistere. In altre parole, non siamo qui di fronte alla ricerca da parte del Soggetto di un’identità che si determini attingendo dal reale il proprio significato, ma piuttosto al ritrovamento, nel mondo naturale, di modi d’essere che rivelino un corrispondersi, cioè un partecipare. La somiglianza, insomma, appare qui come motore di relazioni attivate dal contesto e dalla vicinanza, cioè metonimicamente. Questa partecipazione del soggetto alla “campagna” non porta a un esito differente dall’annullamento:⁸⁸ alla fine dell’itinerario l’io è ‘consumato’ e ‘calmato’, ma senza che ciò conduca alla cecità o la pietrificazione. La ‘diffusione’ a cui va incontro il Soggetto racchiude una possibilità di partecipazione, dove allo schematismo dello ‘stare di fronte’ narcisistico si sostituisce un affiancarsi metonimico, una mescolanza che è condivisione dello stesso ‘luogo’. Il Soggetto può partecipare e divenire anch’egli “gente di terra”: qui l’oggetto non è specchio che riflette né frammento del reale separato, ma è preso all’interno del mondo delle relazioni. La similitudine che il Soggetto avanza non è nei riguardi di cose, ma verso un fascio di relazioni, di rapporti:⁸⁹ l’io non è “la scorza dei gelsi”, ma esiste nel modo in cui si attua la relazione tra l’“uomo rugato” e il frutto, diretta dallo sguardo del contadino verso ciò di cui ha cura; allo stesso modo, l’io non è come “un frutto”, ma è nel desiderio delle fanciulle. Non è l’identità dell’io a essere investita dal

⁸⁷ Poi S23 [...] pota // Mi sento nei visi [...] alberi spogli // Mi sento diffuso [...] A19 [...] nei visi infantili [...] cU [...] alberi spogli // Come una nuvola / mi filtro / nel sole // Mi sento diffuso [...] A31 [...] frutto rosato / rovente / [...] = T, ma anche ME37 omette la similitudine con la “nuvola”.

⁸⁸ Ossola ha parlato di «panismo nichilistico» (OSSOLA-CORVI-RADIN 2009, p. 893).

⁸⁹ Se è evidente una diversa funzione dell’identificazione analogica nel testo, non mi sembra esatto ravvisarla nell’«uso rappresentativo» di cui parla Maria Laura Vanorio che accompagnerebbe, all’interno di una elaborazione della «poetica dell’ineffabile» la ricerca di «un’immagine concreta che sia in grado di evocare ciò che non può essere detto altrimenti» (VANORIO 2006, p. 392). L’ineffabilità non è qui una *poetica*, poiché è proprio nella dicibilità retorica della contestualizzazione nella campagna che il Soggetto trova un momento di “calma”.

desiderio di proiezione (o introiezione) identificativa, ma il modo d'essere, che è qui in ultima analisi quello della relazione, dello sguardo intenzionato.

A questo punto, la similitudine della “nuvola” ha una valenza iconica: la trasfigurazione, cioè l'illuminazione del Soggetto, è il raggiungimento della diffusione del “bacio”, dello sfondo metonimico che intesse e rende partecipe l'uomo al mondo. È il filtrarsi con il sole che gli permette di diffondersi in un “baci”o, o meglio, è proprio l'essere filtrato dal sole il “bacio”;⁹⁰ una compartecipazione che trova un'ulteriore icona nella sineddoche del “grigiore”, passo eliminato poi in S23 dove l'univerbazione coloristica non è altro che la lettura dell'immagine della “nuvola” ‘filtrata’ dal sole, che conduce ad una diversa unità, una trasfigurazione appunto.⁹¹ “Nuvola” e “sole” formano una nuova essenza non più separata e definibile solo attraverso le potenzialità della lingua di forgiare il “grigiore”.

Considerate le tangenze con il testo di *Annientamento*,⁹² è evidente che i tentativi di annullamento del naturale e la ricerca delle *correspondances* trovano una sede privilegiata nel contatto con il “suolo”, cui si guarda come luogo della vita, della nascita, e da cui si genera la tentazione verso l'alto, al cielo e alle “nubi”. Ma anche la “trasfigurazione” è attraversata dalle contraddizioni dell’“annientamento”: è un movimento desiderato, ma allo stesso tempo il Soggetto non sembra avere una parte attiva, in quanto “si sente”, ed è questo il ‘tono’ che finisce per avere il sopravvento nel testo.⁹³ L'io si espande e ‘diffonde’ nel Tutto, che è l'Uno del “bacio”: solo l'immersione e la dispersione del singolo nell'unità, cioè ancora la perdita dell'identificazione all'insegna di una mescolanza e diffusione nei rivoli dell'esistenza, concede all'io la “calma”. Ancora una volta, dietro alla ‘soluzione’ resta il problema poetico e esistenziale: la ricerca di un ‘essere *come*’ in cui non sia implicato un ‘non essere’.⁹⁴

In questo itinerario, un'altra tappa importante è il testo di *Lucca*, di cui riporto il passaggio finale:

A19 Ho preso una falce, e con il grano mi son dato al sole
 Le coscine delle donne in fermento, mi soffocano; e sono cascato nell'odor forte della
 mia terra, avvinghiato come una belva.
 Non so più se una di queste pesche, che pesano agli alberi, o le tue labbra, ho
 divorato
 Addio, desiderî e nostalgie!
 So di passato e d'avvenire, quanto a un uomo è dato di saperne.
 Non mi rimane più d'ignoto neanche la mia origini e il mio destino.
 Non mi rimane più nulla da profanare o da lamentare.

⁹⁰ Per il *topos* dell'amplesso solare, particolarmente iconico nell'immagine del Soggetto che si fa attraversare dal “sole” in un contatto ammalatore ed erotico che porta alla “calma”, cfr. *Fase d'oriente*, P16: «Ci sposiamo / in una vendemmia di sole» (poi S23 *om.* A31 ci vendemmia il sole = T v. 4).

⁹¹ Il valore simbolico di questa immagine, che rivela un desiderio di compenetrazione archetipico, si manifesta nel lavoro di concentrazione semantica per rendere il coappartenersi di “nuvole” e “sole” anche in *Inizio di sera*, cPa17: «nuvole colme / trapunte di sole» (poi S23 nuvole colme | cU *come* cPa17 = T vv.3-4), testo che nella cronologia allegresca precede di un giorno la stesura di *Trasfigurazione*.

⁹² A partire dal titolo (*Annientamento; Trasfigurazione*) che circoscrive un cambiamento, una metamorfosi ‘desiderata’; ma si vedano anche il contesto ‘agricolo’ come vettore di questo desiderio di trasformazione; il tema simbolico delle ‘radici’; la ricerca nel fonosimbolismo come vettore della metamorfosi; infine, immagini chiave come la terra (“il suolo”; i “solchi grassi”), la diffusione sonora (“il suolo / diffuso di grilli”; “mi sento diffuso”), il bacio (“il bacio di marmo”; “un bacio / che mi consuma / e mi calma”) e le “nuvole” come termine ultimo della metamorfosi (“mi trasmuta / in volo di nubi”; “Come una nuvola / mi filtro / nel sole”).

⁹³ Sull'ambiguità del modulo sintattico insiste anche Paola Montefoschi: «il senso di abbandono è accentuato dall'uso del riflessivo, che pone il poeta in una situazione di sdoppiamento» (MONTEFOSCHI 1977, p. 182), ‘separazione’ che significativamente emerge nei momenti di massima tensione verso l'indistinto, come per esempio in *Un'altra notte*, cM<A18: «Mi vedo / abbandonato / nell'infinito» (poi S23 *om.* cU *come* cM<AD18 A36 Mi vedo / abbandonato nell'infinito = T v. 7), dove il Soggetto «*si osserva* [corsivo mio] proiettato nel mondo circostante ed immedesimato nel ritmo più segreto della vita» (*ibidem*).

⁹⁴ Mi sembra importante sottolineare ancora una volta queste tensioni che trovano origine in primo luogo nelle strutture retoriche, non abbastanza evidenziate in letture come quelle di Musarra, il quale scrive: «la circolarità del tutto traspare nelle varie forme analogiche implicanti un progressivo cancellarsi del corporeo e soprattutto del contrapposto in una profonda identificazione/compenetrazione dell'io e del cosmico» (MUSARRA 1992, p. 8).

Di tutto ho goduto e sofferto; e non mi rimane che di rassegnarmi alla morte.
Che è allevare tranquillamente un figliolo.
Quando un appetito maligno mi spingeva negli amori per annientarmi, lodavo la
vita; ma ora che considero, anch'io, l'amore come una garanzia della specie, ho in
vista la morte.⁹⁵

Significativo è l'intreccio tra la metafora verbale 'cascare' e la similitudine con la "belva" che agisce retrospettivamente: il Soggetto non può uscire dalla "terra", come una "belva" che *casca* nella trappola nascosta sotto il terreno, egli dunque non può liberarsi. Interessante anche la perifrasi analogica conclusiva; l'immersione ha comportato uno stato in cui l'io è completamente partecipe dei moti della natura, e anche l'amore, la donna, non si distingue dagli altri fenomeni, 'frutti', della terra: egli è *con* il grano, è *come* il grano. Tutto, all'interno di questa dimensione agricola, partecipa del medesimo ritmo ('le stagioni'), osservando le stesse leggi; tutto dunque ha uno scopo, all'interno di un medesimo disegno della natura nell'incessante moto di morte e rigenerazione. La natura torna ad abbracciare dentro di sé il mondo vegetale e l'uomo "girovago"; questo momento ancora una volta comporta l'annullarsi di ciò che caratterizzava il "distacco": i "desideri", le "nostalgie", le domande sull'origine e sul destino, l'"avvenire" e il "passato", il desiderio di "profanare" il mistero, di sovvertire l'ordine, di 'lamentarsi' per l'incomprensibilità del "destino". L'io assume su di sé la dimensione creaturale: si rassegna alla morte, all'essere mortale, condizione esistenziale dell'uomo che trova lo scopo nel 'proseguimento' della specie. È, dunque, la risposta al problema di *Girovago*: lì la ricerca dello 'spazio' si configurava come una ricerca di 'innocenza' del tempo e della memoria; ora trovare lo spazio dove è inscritta la propria memoria e il proprio destino diventa il luogo in cui il Soggetto può approdare a una pacificazione. Eppure anche qui permane una nota perturbante, come ha già ampiamente sottolineato Silvio Ramat, confrontando il testo proprio con *Trasfigurazione*:

Nello spazio di *Lucca* si consuma così una eventualità più dolorosa [...] che non appagante; un'eventualità di naturalizzazione *ex novo* della creatura che ha già avuto esperienza del mutamento.[...] Ma lì quell'"uomo rugato" [...] si sublimava nella castità che arcanamente pervade e connota l'intera zona di guerra, la zona-memoria che i *Finali* rimuovono. Non è neppure innocenza: è castità; mentre in *Lucca*, che potremmo assumere a trasfigurazione parodica di quella eponima or ora citata, - in *Lucca* la trasfigurazione ipotetica è regressiva: la belva e la terra, quel sole medesimo e i frutti inducono [...] desiderî-profanzioni e nostalgie-lamenti pieni di colpa.[...]l'immaginabile "trasfigurazione" [...] non sarebbe ormai che una deformazione, uno sfiguramento.⁹⁶

⁹⁵ Poi S23 [...] Cosce di donne in fermento, mi soffocano. // E sono cascato [...] // Ho divorato le tue labbra, o una di queste pesche che pesano agli alberi? // E s'acquetarono, le nostalgie e i desideri. // Conosco ormai il mio destino, e la mia origine. // Convirebbe romai, forse, allevando un figliolo, prepararsi a morire. (e separa i capoversi con interlineo) cU
[...] mi sono dato al sole // Le cosce delle donne in fermento mi soffocano; e sono cascato nell'odore forte [...] // Non so più se divoravo una di queste pesche che pesano agli alberi, o le tue labbra // Addio, desideri e nostalgie. / So di passato e d'avvenire, quanto un uomo può saperne. // Conosco ormai il mio destino, e la mia origine. // <Non mi resterebbe che rassegnarmi alla morte.> / Non mi rimane più nulla da profanare o da lamentare. / Di tutto ho goduto e sofferto; e non mi rimane che di rassegnarmi alla morte. / Che è allevare tranquillamente un figliolo. // Quando un appetito maligno mi spingeva negli amori mortali, lodavo la vita; ma ora che considero, anch'io, l'amore come una garanzia della specie, ho in vista la morte. (ma cfr. A82 pp. 236-237 per l'elaborazione del testimone) SL31 Ho preso anch'io una zappa. // Nelle cosce fumanti della terra, mi scopro a ridere. // Addio, [...] da profanare, né da sognare. [...] che rassegnarmi a morire. / Che è allevare tranquillamente una prole. / Quando [...] A31 Ho preso anche'io una zappa; / nelle cosce fumanti della terra, mi scopro a ridere. [...] A36 Ho preso anch'io una zappa. / Nelle cosce fumanti della terra mi scopro a ridere. / Addio desideri, nostalgie. / So di passato e d'avvenire quanto un uomo può saperne. / Conosco ormai il mio destino, e la mia origine. / Non mi rimane più nulla da profanare, nulla da sognare. / Ho goduto di tutto, e sofferto. / Non mi rimane che rassegnarmi a morire. / Alleverò dunque tranquillamente una prole. // Quando un appetito maligno mi spingeva negli amori mortali, lodavo la vita. / Ora che [...] = T. Da notare la variante introdotta da SL31, con la forte contrazione dei segmenti dell'allegoria erotica della terra, che sintetizza il procedimento di assimilazione donna-terra del passaggio sulle "pesche", e l'introduzione della 'risata' che attenua il senso di 'soffocamento' e la forza perturbante della 'bestializzazione'. Si veda infine la prosa inviata a Papini e a Soffici nell'agosto del 1919 (cfr. LPA88, p. 267 e LSO81, pp. 56-57, leggibile ora in *Altre poesie ritrovate*, V09, p. 436), che già Rebay ha commentato in relazione a *Lucca* (cfr. REBAY 1962, pp. 99-102 e A82, p. XVII n.).

⁹⁶ RAMAT 1989, p. 124. La sfumatura ambigua, tra rimpianto, nostalgia e terrore, è ancora più marcata nella prosa: «Andrò

La successione temporale che scandisce differenti modi d'essere del Soggetto situati in una storia 'geograficamente' individuabile attraversata *a posteriori* è al centro anche del testo di *Monotonia*:

<p>cM₁₆</p> <p>Una volta non sapevo ch'è banale la consunzione del cielo al tramonto e m'affievolivo poi adagiato sulla mia terra africana calmata a un arpeggio perso per l'aria di Colombina</p>	<p>P16</p> <p>Una volta non sapevo ch'è banale la consunzione del cielo al tramonto e m'affievolivo poi adagiato sulla mia terra africana calmata a un arpeggio perso per l'aria</p>	<p>cU</p> <p>Una volta non sapevo ch'è una cosa qualunque perfino la consunzione a sera del cielo⁹⁷</p> <p>E sulla mia terra africana calmata a un arpeggio perso per l'aria <adagio poi mi affievolivo> adagio poi mi affievolivo⁹⁸</p>
---	--	--

A31 Una volta
non sapevo
ch'è una cosa
qualunque
perfino
la consunzione serale
del cielo

E sulla mia terra africana
calmata
a un arpeggio
perso nell'aria
mi rinnovavo⁹⁹

Il 'tema' è ancora la possibile partecipazione del Soggetto ai moti del paesaggio, in questo caso attraverso una comune esperienza di carattere sonoro, accostabile al "canto" di *La notte bella*. Siamo dunque ancora all'interno della retorica dell'armonia, dove la semantica dell'"accordo" si fa paradigma, modello e infine oggetto di un desiderio di corrispondenza, come momento di partecipazione alla dimensione sonora del Tutto che, collocandosi in un passato, è però esperienza non più riproponibile ma solo rimembrabile. Tale irrecuperabile "accordo" è qui esplicitato in modo drammatico, con la frattura temporale dell'avverbio "una volta" che situa la Voce poetica come rivolta al passato di un altro io, osservando *quella* compenetrazione armonica e il corrispondersi della "consunzione" del cielo -

dove sono forestiero. Dove non è peccato, sacrilegio, essere curiosi di sé nelle cose che godi. Qui finirei col riprendere la zappa, col rimescolarmi ai contadini, col dimenticare le acredini e i miracoli delle lettere, col lodare al sole, l'alto grano d'oro, mentre si falcia» (V09, p. 436).

⁹⁷ Ma prima: ...] ch'è una cosa qualunque / perfino la consunzione del cielo / al tramonto *corr. in ...]* la consunzione / del cielo nel tramonto *riser* ch'è una cosa / qualunque / perfino / la consunzione / nel tramonto / del cielo *corr. come a testo*.

⁹⁸ Ma prima: e mi affievolivo poi / e sulla *s'interrompe, canc. e scrive come a testo*.

⁹⁹ = T vv. 10-21, ma prima S23 Fermato a due sassi / languisco / sotto questa immensa / appannata / volta di cielo l.

«piccolo e quotidiano dramma cosmico»¹⁰⁰ - all'«affievolirsi» del Soggetto.

Interessanti sono ancora una volta le varianti che interessano le strategie retoriche che circoscrivono questo passaggio cruciale. Nel testo di D16 osserviamo il lavoro sull'ambiguità dei referenti: la trasformazione del Soggetto in puro suono è evocata nelle forme verbali e aggettivali («m'affievolivo»; «adagiato») e nella posizione sintatticamente ambigua dell'«arpeggio» - oggetto del desiderio di metamorfosi -, mentre l'*enjambement* conclusivo ritarda la rivelazione della spinta metonimica, vale a dire l'assorbirsi di io e mondo nell'uguale essere compenetrati dalla musica, come appunto nell'«intessitura» de *La notte bella*. In P16 aumenta il tasso di ambiguità, con l'eliminazione dell'aggancio del referente reale: il suono è citato esplicitamente solo nell'«arpeggio», mentre l'«aria» resta sospesa nell'indicare sia propriamente una composizione operistica - significato attratto dall'isotopia musicale degli elementi circostanti- sia il 'mezzo' di espansione e collegamento tra Soggetto e paesaggio. Le correzioni di cU_{>S23} scombinano i versi, posizionando il verbo - centro dell'avvenuta compenetrazione - a fine testo, che si chiude così con la metamorfosi nel paesaggio all'insegna della topica sonora, ma al contempo, grazie all'imperfetto, sigillando la lirica all'insegna del rimpianto. Lo sfruttamento dell'ambiguità si accentua nella sostantivazione del participio, ora definitivamente connotante l'«adagio». Anche qui dunque la fusione si manifesta come una perdita dell'io, lontano dal superomismo panico, che rimanda al 'consumarsi' del cielo: io e paesaggio si corrispondono, e il Soggetto partecipa al movimento del cielo adeguandosi, 'accordandosi' a esso. Questa esperienza subisce in A31 un'importante variante semantica, poiché la scelta del verbo «rinnovavo» tende a mio giudizio a inasprire il confronto con l'«adesso», segnato dalla «monotonia».

Il testo è dunque di particolare rilievo perché affronta il tema della possibile compartecipazione con il paesaggio,¹⁰¹ ma al passato, confrontando dunque la diversa posizione del Soggetto rispetto al mondo. È insomma avvenuta una mutazione radicale che ha interessato la relazione del Soggetto con il paesaggio, modificando il rapporto conoscitivo con l'«altro»: la relazione con l'oggetto e con il non-ora si iscrive in una mancanza di comunicazione, come «*impossibilitas dicendi*»¹⁰² e stupore, e comporta un'immobilità che interessa il corpo, come suggellano i predicati nell'*incipit* («Fermato / a due sassi / languisco»),¹⁰³ ma anche la vista (cM₁₆: «Il groviglio dei sentieri / possiede la mia cecità»).¹⁰⁴ È proprio in questa coppia di versi che viene enunciato il centro del mancato dialogo: come abbiamo già sottolineato, nel v. 6 il referente analogico che regge la struttura in genitivo è catturato nel gioco di assenza/presenza costruito dai significanti. Lo scarto fonico tra «sentieri» e «pensieri» fa emergere la paradossale affermazione della figura: il paesaggio è qui 'padrone' dell'incapacità di vedere dell'io, di quell'impossibilità di avere una visione chiara, e dunque sulla percezione di monotonia, della «cosa qualunque» che impedisce un vero rinnovamento. Nella meditazione sul rapporto io - paesaggio, il mancato dialogo sembrerebbe configurarsi come un mancato corrispondere di sguardi, nello specifico nel trattenimento dello sguardo dell'io senza corrisponderne: qui l'Altro è muto perché è in primo luogo cieco. In questo senso, la «cecità» dell'io posseduta dal paesaggio non è altro che l'altra faccia di ciò che è enunciato sempre nella prima strofa, e cioè nell'«appannata volta di cielo»:¹⁰⁵ il paesaggio, l'Altro, *non risponde*, e la parola languisce in un balbettio che rimanda solo l'eco dell'appello del Soggetto. L'unico elemento del paesaggio che nel *presente* è in rapporto con il Soggetto, sono i «due sassi» del primo verso, riproposizione ed ennesima variazione sul tema dell'«appiglio inorganico» per le metamorfosi dell'io: ma proprio perché l'io non può in realtà «radicarsi» come in *Annientamento*, «i sassi compaiono nella loro mera oggettualità refrattaria di cose esterne».¹⁰⁶ In questo testo di profonda lucidità meditativa, ritroviamo dunque il problema poetico ed esistenziale di due tempi che si fronteggiano; e ancora una volta, S23 sceglie di rimuovere, materialmente, le tensioni del testo.

¹⁰⁰ GIACHERY – GIACHERY 2000, p. 158.

¹⁰¹ Ricordiamo che il titolo della composizione è inizialmente *Paesaggio*. Ossola sottolinea come questa partecipazione avvenga all'insegna di «un universale *spleen* che accomuna terra e cielo, cose e animo, in una sorta di «armonia» negativa» (OSSOLA-CORVI-RADIN 2009, p. 873).

¹⁰² *Ivi*, p. 873.

¹⁰³ cM₁₆ = T vv.1-2.

¹⁰⁴ = T vv. 6-7.

¹⁰⁵ cM₁₆, poi cU_{>S23} volta appannata / di cielo = T vv. 4-5.

¹⁰⁶ CAMBON 1976, p. 54.

La ‘consunzione’ come polo di corrispondenza riemerge significativamente in un testo del *Sentimento* quale *Di sera*:

AB33 Nulla, sospeso il respiro, più dolce Che sentirti che vaga mi consumi Nel sole moribondo L’ultima fiamma d’ombra, terra!	cU>AB33 Nulla, sospeso il respiro, più dolce Che <al sentirmi da te consumare> udirti consumarmi L’ultima fiamma d’ombra, terra! ¹⁰⁷
---	--

L’incertezza dell’autografo è prova della difficoltà in primo luogo sintattica dovuta alla straniata transitività che definisce la partecipazione del Soggetto ai moti del cielo: al consumarsi della luce *corrisponde* una consunzione del poeta, ma l’«azione “corrosiva” della luce»¹⁰⁸ è complicata dall’incrocio tra sguardo dell’io alienato e percezione del Soggetto, ma anche dai piani sinestetici e antitetici che dalla ‘vista’ dell’“ombra” trapassano prima alla sensazione (“sentirti”), e poi al piano sonoro (“udirti”).

La possibile fusione dell’io con il paesaggio sembra trovare dicibilità solo all’interno di una retorica in continua tensione. La compenetrazione tra io e mondo viene evocata, se non ‘raggiunta’, grazie alle strategie verbali e figurali nel testo di *Risvegli*:

cPa₁₆ Ogni mio momento
io l’ho vissuto
un’altra volta
in un’epoca fonda
fuori di me

Sono lontano colla mia memoria
dietro a quell’altre vite perse

Mi destò in un bagno
di care cose consuete
sorpreso
e raddolcito

Rincorro le nuvole leggiadre
che si sciolgono piano
cogli occhi attenti
e mi rammento di qualche amico morto

So le leggi della materia
e altre ne imparerò
ma Dio cos’è

E la creatura
terrificata
sbarra gli occhi
e accoglie
goccioline di stelle
e la pianura muta
e si sente riavere¹⁰⁹

¹⁰⁷ Poi ST33V ...]consumarmi / Nel sole moribondo / L’ultimo fiammeggiare d’ombra, terra! = T vv.3-6.

¹⁰⁸ OSSOLA-CORVI-RADIN 2009, p. 952.

¹⁰⁹ Poi P16 ...] Sono lontano colla mia malinconia [...] Rincorro le nuvole / che si sciolgono dolcemente / cogli occhi attenti / e mi rammento / di qualche amico / morto // Ma Dio cos’è // [...] muta / e si sente / riavere CL17...]

Come in *Annientamento*, la spia dell'avvenuta metamorfosi e dell'immersione nel mondo è il passaggio alla terza persona. La transizione della voce è qui particolarmente marcata: innanzitutto, nei primi versi l'*io*, come persona grammaticale, è portatore di una vicenda storica che si concretizza nella permanenza memoriale; inoltre, la frattura che comporta l'abbandono della prima persona è segnata da un'interrogazione drammaticamente sospesa nel bianco strofico;¹¹⁰ infine, la terza persona che include l'*io* è "la creatura", nome che afferma l'inclusione dell'essere nel *creatum*: ed è in questa matrice che il Soggetto trova un'identità, o meglio una stazione di compromesso tra l'annullante fusione dionisiaca e il doloroso *principium individuationis*. Ma nel testo possiamo osservare altri luoghi in cui si muove la possibilità di partecipazione all'insegna di un'eventuale lingua comune che sarebbe segno di un *destino* comune - quello del 'creato' - tra *io* e mondo. Innanzitutto, mi sembra evidente il tentativo di stemperare l'alienazione che contraddistingue il rapporto tra l'*io* separato e il mondo, riconfigurandolo nell'abitudine 'crepuscolare' verso le "care cose consuete", che come una sorta di liquido amniotico ("bagno") consentono un risveglio che è una rinascita a un presente di una consuetudine che non opprime. Una traccia semantica è inoltre la ripetizione, ottenuta con variante, tra l'aggettivo che connota il risveglio dell'*io* ("raddolcito") e l'avverbio che designa il moto delle nuvole (P16: "che si sciolgono dolcemente", sul precedente di cPa*₁₆ "che si sciolgono piano"), dove troviamo quel rispecchiamento tra stato d'animo del Soggetto e movimenti naturali che è il centro del desiderio di partecipazione, all'insegna di un rapporto osmotico con il 'fuori', all'interno cioè di quelle che si possono definire come 'identificazioni proiettive'. Infine, l'ambiguo referente dell'ultima strofa: "E si sente riavere", dove la rima, rara in Ungaretti, tra "creatura" e "pianura" va proprio nella direzione di affermare un identico moto comune al soggetto e al mondo, tematizzato nell'accoglimento delle "stelle" *a parte subiecti*, e dalla metamorfosi che, avviata dallo sguardo dell'*io* sul mondo, investe quest'ultimo: "e la pianura muta". Sebbene permanga la priorità del Soggetto in quanto centro della prospettiva sul mondo, capace di «trasformare il concreto» e di conquistare così la propria «"demiurgicità"», l'ultima strofa comporta la proiezione dell'*io* «al di fuori della sua essenza soggettiva»,¹¹¹ approdando alla compenetrazione con il cosmico. La compenetrazione è qui dunque portatrice di un contemporaneo risveglio ("risvegli", appunto), che investe l'unità del creato che "si sente riavere", come più esplicitamente svelava il primo titolo - testimoniato sempre in cPa*₁₆ - *Terra colpita Terra ricreata*.¹¹²

In *Annientamento* e *Risvegli* la tensione all'armonia comporta lo scivolamento in un'enunciazione impersonale che svela, nelle tensioni della forma, lo smacco delle aspirazioni del Soggetto. Un parziale rovesciamento di questa strategia è ravvisabile nel testo di *Dolina notturna*, dove il movimento figurale sembra dirigersi esclusivamente alla definizione del paesaggio. In realtà, la ridescrizione tentata attraverso l'analogia assume ora un valore gnoseologico nei termini di formalizzazione del rapporto del mondo con il Soggetto: il 'come' è qui infatti un connettore che manifesta l'investimento sul reale in termini di conoscenza ma anche, contemporaneamente, di metamorfosi. Il testo si compone di tre strofe, diversamente modulate ma costruite su tre similitudini caratterizzate da una forte sospensione ritmica.

cM<AD18

Il volto

riavere. A19 [...] colla mia memoria [...] riavere A31 [...] dietro a quell'altre vite perse / [...] E la creatura /
atterrita / [...] A36 [...] muta // E si sente / riavere A42 [...] Ma Dio cos'è? [...] = T

¹¹⁰ Si è visto in questo inquietante interrogativo l'eco della domanda posta al Cristo: «Tu chi sei?» (*Giovanni*; I, 19), cfr. CONGIU MARCHESE 1981, p. 875.

¹¹¹ MUSARRA 1992, p. 52.

¹¹² Sul tema del risveglio in rapporto all'aurora e alla luce, cfr. PETRUCCIANI, *Dell'aurora. Dante nel laboratorio brasiliano di Ungaretti*, cit. Nei manoscritti di preparazione al commento dantesco, si legge fra gli altri appunti: «[l'uomo] si sente diverso dalla bestia – ecco il principio del suo risveglio» (cit. *ivi* a p. 199).

di stanotte
 è insecchito
 come una pergamena

Questo
 nomade adunco
 morbido di neve
 si lascia
 come una foglia
 accartocciata

L'interminabile
 tempo
 mi adopera
 come un fruscio
 di struggimento¹¹³

Il primo elemento che vorrei sottolineare è la progressione nelle forme della similitudine, vale a dire un avvicinamento che dall'osservazione del mondo naturale, "la notte", si sposta alla descrizione in terza persona ("il nomade", *alter ego* del poeta), per raggiungere poi l'affermazione in prima persona, sebbene all'interno di un'enunciazione tesa a espropriare l'io di una vera autonomia, in quanto "adoperato", e cioè in una condizione di 'passività' esistenziale. Osserviamo nel dettaglio le costruzioni analogiche presenti nei tre momenti del testo. La prima similitudine può essere scissa in due momenti, ovvero un'acquisizione preliminare dell'oggetto e il paragone introdotto dal connettore, ma l'oggetto-tema, cioè la descrizione della notte, è già attraversato da più processi figurativi: l'analogia uomo/natura innestata sulla sineddoche "volto" (per 'aspetto') nella proposizione metaforica in genitivo "volto di stanotte"; l'aggettivo, che nella forma illativa si presenta come descrizione e interpretazione figurale; infine il paragone, che motiva retrospettivamente l'aggettivo grazie al movimento di ritorno del senso metonimico. Nell'ambiguo riferimento del complemento, la personificazione della notte già inerisce a una partecipazione e trasfigurazione tra umano e naturale, ma la ridefinizione del naturale nei termini dell'umano, cioè la proiezione della categoria dell'umano dal Soggetto alla natura, pretende di avere uno statuto conoscitivo forte, che si avvale inoltre della strategia di risemantizzazione che 'prende alla lettera' la figura e ne rilancia il significato; la figura dunque agisce sulla sineddoche del "volto" e sulla personificazione della "notte": l'immagine che emerge è quella di una "notte" che ha delle rughe, una notte arida, *come* una pergamena.¹¹⁴ L'attenzione poetica è insomma qui volta a rivitalizzare la prosopopea, che non è un semplice luogo retorico comune, ma diventa strumento di un forte investimento dell'immaginario dell'io sul mondo. La direzione dello sguardo carico di domanda di senso è condotto all'associazione e trasfigurazione della "nott"e nella pergamena,¹¹⁵ generate

¹¹³ Poi P16 [...] mi adopera / come un fruscio S23...] è insecchito / come / una pergamena // Questo nomade / adunco / morbido di neve / si lascia come / una foglia / accartocciata // [...] mi adopera / come un/ fruscio [... A31...] di stanotte / è secco / [... A36 ...] è secco / come una / pergamena // [...] si lascia / come una foglia / [... cDR ...] è secco / come una / cartapecora [... A42 ...] è secco / come una / pergamena = T (ma CL17 [...] fruscio l). Anche in questo caso è possibile proporre uno schema della disposizione delle analogie, con particolare attenzione alle varianti: dal punto di vista dei movimenti semantici, i primi due presentano tutti l'attrazione metonimica (A X^B *come* B) mentre nella terza similitudine, l'unica che riguarda direttamente il Soggetto, la struttura si rovescia. Dal punto di vista stilistico, in cM<AD18 tutte e tre le similitudini hanno la forma 'non marcata': X / come B; S23 presenta tre diverse strutture: X / come / B; X come / B; X / come *un* / B, come anche A31; infine, A36 opta per una struttura a cornice, dove le due similitudini esterne presentano entrambe un forte *enjambement*: X / come *una* / B; X / come B; X / come *un* / B, senza dunque proporre la forma 'non marcata'.

¹¹⁴ Interessante la variante testimoniata – ma non accettata – in cDR ("il volto / di stanotte / è secco / come una / cartapecora"). Qui il lavoro sulla cataresi è ancora più accentuato, poiché la correzione attinge a un campo metaforico che rimanda ancora più fortemente al "volto" (il volto 'incartapecorito'): il bacino linguistico è qui esplorato ai fini di sommuoverne le risorse semantiche sfruttando proprio la dimensione di *langue*, cioè il senso stratificatosi in una memoria comune.

¹¹⁵ Oggetto questo iconico di una certa 'compresenza', o meglio di una complicità del naturale e dell'umano che è ravvisabile

dall'attrazione del predicato nel dominio del comparante. Ciò che è interessante osservare è come questo spostamento metonimico nel comparante sia la scintilla conoscitiva che permette all'io di rivolgere l'indagine analogica su di sé, trovando nel dominio del vegetale il campo metaforico che conduce a una verità esistenziale. Questo è evidente nella seconda strofa non solo nella continuazione della metafora vegetale, ma nella genesi, per slittamento dei significanti, dell'epiteto dell'io dal precedente comparante (coME uNA pergaMENA // Questo NoMAde). La "foglia", "accartocciata" e 'rinsecchita' come la pergamena, regge l'analogia con il nomade-soldato che cammina nella neve. L'apertura all'analogia con l'elemento vegetale, nato, ripetiamo, da un'interpretazione metaforica del naturale tesa alla pura descrizione, concede dunque aperture euristiche sull'io. Il "nomade" è come un foglia staccatasi dall'albero (è secca, dunque cade dall'albero) e come questa, "si lascia". Questo è il punto di snodo fondamentale del testo, dove la sospensione del procedere del discorso rivela l'emergere di un'intuizione svelatasi nell'associazione analogica. Difatti, qui la similitudine è incompleta: manca un dato, ovvero non il modo ('si lascia come la foglia'), ma il referente del verbo. Dove si lascia? A chi si lascia? La risposta è nella strofa seguente: l'io cadendo è come una foglia secca che cade, e dunque il tempo, come un vento "interminabile", che non smette mai di soffiare, 'usa' il poeta/foglia, "come un fruscio". In che genere di rapporto stanno il "vento" e il "fruscio"? Dal testo emerge come il vento si serva del fruscio delle foglie per far sentire la sua presenza. Il rumore delle foglie, il "fruscio" appunto, è ciò che permette al vento di manifestarsi. Ecco dunque come e perché il tempo si serve del poeta, che è innanzitutto voce; l'io è come una foglia che cade dall'albero ed è trasportata dal vento, e il vento nel trasportarla la usa per far sentire la propria presenza. Così l'io è lasciato nel vento/tempo, ma allo stesso tempo il fruscio è anche la voce: l'io è la voce del tempo, traccia di una 'consunzione': il poeta è *la voce* del tempo.¹¹⁶

Con il testo di *Dolina notturna* siamo in una zona di transizione tra io e mondo, dove la figura – qui in particolare la similitudine – si manifesta come luogo di negoziazione dei confini. Rimandando in particolare all'ultimo capitolo per un'interpretazione più approfondita delle questioni che emergono in una prospettiva retorica, ritengo che l'«irreparabile scissura»¹¹⁷ sotto cui ho proposto di affrontare i luoghi della soggettività più esplicita sia la più efficace sintesi delle tensioni e contraddizioni che marciano i tentativi di definizione analogica dell'identità del Soggetto. Allontanata la postura dell'inclusività tra Soggetto e oggetto che permetta la riconciliazione degli opposti,¹¹⁸ in testi come *Attrito* e *Distacco* – che formano da questo punto di vista una sorta di 'dittico allegresco' – la dizione poetica si scontra con l'inarrestabile rovesciarsi della formula *io sono come nell'io non sono*, e nello scivolamento inevitabile dell'*io sono nell'io sono altro* – e non più «un autre». Se infatti, come scrive Heidegger, «io non ho mai l'esserci dell'altro in modo originario, nell'unico modo adeguato di avere l'esserci: io non *sono* mai l'altro»,¹¹⁹ la fenomenologia e soprattutto la psicoanalisi hanno mostrato la *necessità* del passaggio attraverso il non-io, del valore costitutivo dell'Altro per l'io sono', postura che si rivela a sua volta frammentata nella continua tensione tra l'io sono come' e l'io vorrei essere ... te'. Tornando a Ungaretti, i testi discussi sono dunque un esempio particolarmente esplicito del costante valore tensionale tra affermazione e negazione della copula 'è' sottesa al paragone, come ribadito in particolare dalla teoria predicativa della metafora.¹²⁰ Ma il riferimento a questa teoria impone di

nella 'carta', spazio di dialogo tra i due 'mondi'.

¹¹⁶ E si veda ancora la similitudine di *Perché?*. L'interpretazione metapoetica del testo può essere supportata dall'idea dello "struggimento" che in cM<AD18 indica il rapporto tra il 'suono' figurato e il sentimento del Soggetto: banalmente, il poeta 'si strugge'. Ma la similitudine concretizza l'espressione: il poeta si consuma, in quanto partecipa del tempo *che consuma*, del tempo che di-strugge. L'io è la voce del tempo: lo struggersi è il modo di essere del poeta, che è colui che, subendo la consunzione, la parla. In questa prospettiva, interessante è rilevare nuovamente la presenza dell'immaginario 'scrittore' nel testo, dove la notte è come una "pergamena", e il nomade/poeta è "accartocciato").

¹¹⁷ UNGARETTI, *Su "Udii una voce" di D.M. Turolto*, [1952], in SI74, pp. 772-775 p. 772.

¹¹⁸ «Il poeta [...] diffonde intorno a sé uno spirito di unità che ci lega insieme e che (si direbbe) *fonde* ciascuno nell'altro in virtù di quel potere sintetico e magico a cui appartiene in modo esclusivo il nome di immaginazione. Questo potere [...] si rivela nell'equilibrio o riconciliazione di qualità opposte o tra loro discordanti» (SAMUEL TAYLOR COLERIDGE, *Biographia*, cit. in ABRAMS 1976, p. 191).

¹¹⁹ HEIDEGGER 1998, p. 36.

¹²⁰ «Sous forme prédicative, le métasémème fait un usage de la copule que le logicien juge illicite, car "être" signifie dans ce

considerare 'l'altra faccia' del problema, vale a dire la tensione referenziale della metafora e il rapporto con il mondo fenomenico, con quelle 'cose' verso le quali l'io si proietta nel tentativo di approdare all'«agnizione lirica, ““io sono come”, “io mi sono riconosciuto in”».¹²¹ Significativo – ma non certo inaspettato – è dunque rilevare come nella maggioranza dei testi dal punto di vista tematico sia la metafora vegetale ad avere il maggior numero di occorrenze, costituendo dunque una sorta di *leitmotiv* figurale di questa zona dell'*Allegria*. Definita come una «resistenza dell'idillio» da Folco Portinari,¹²² la scelta del mondo naturale come bacino privilegiato delle immagini comparative si presenta come tutt'altro che aporetica. Ma la *differenza* tra ente e Essere, tra Uomo e Natura, prima ancora di costituire un invalicabile ostacolo ontologico e filosofico, si configura come quella zona dell'immaginario dov'è possibile investigare le forme di dialogo tra Soggetto e mondo, all'insegna di una ricerca di senso che non conosce soste di vera pacificazione.

sas “être et n' être pas”» (GROUPE μ 1970, p.131). Cfr. anche RICŒUR 1981, pp. 335-336: «Come la distanza logica è salvaguardata nella vicinanza metaforica, e come l'interpretazione letterale impossibile non è semplicemente cancellata dall'interpretazione metaforica ma le cede facendo resistenza – così l'affermazione ontologica ubbidisce al principio di tensione [...]. È proprio questa costituzione tensionale del verbo essere che riceve il suo segno grammaticale nell'«essere come» della metafora, sviluppata in forma di comparazione, mentre viene contemporaneamente segnata la tensione tra il medesimo e l'altro nella copula relazionale». Il paragone inficia la forza sintetica – tra l'incremento sul piano del significato e una variazione di 'distanza' tra campi semantici - dell'assimilazione predicativa metaforica: «quando diciamo che questo è (come) quello – prescindendo dal fatto che il *come* sia 'segnato' o no – l'assimilazione non raggiunge il livello dell'identità di senso. Il 'simile' non è il 'medesimo'» (*ivi*, p. 392). In questo senso, «Essere come, [...], significa essere e non essere» (*ivi*, p. 393). Come già affermato, l'interpretazione di Ricœur come poi quella di Sandro Briosi approda a una lettura esistenzialista – se non direttamente heideggeriana – della metafora, dove «la dialettica dell'essere» trova il suo luogo di manifestazione «nel paradosso della copula 'è'» (*Ivi*, p. 406, e cfr. BRIOSI 1985).

¹²¹ BARENGHI 1999, p. 114.

¹²² PORTINARI 1975, p. 34. Il critico vi intravede, proprio per il ricorso a una topica 'tradizionale' («resistenza del simbolismo naturalistico di Baudelaire?», *ibidem*), una prova della dialettica non semplicemente di rottura rispetto ai modelli letterari (cfr. *ivi*, p.38). Sul rapporto invece con l'idillio leopardiano, si vedano le interessanti considerazioni di Bagnoli, che ripercorre alcuni luoghi critici ungarettiani dimostrando una vicinanza tecnica e non solo d'ispirazione rispetto alle premesse teoriche del recanatese (cfr. BAGNOLI 2003, p. 58 e sgg.)

3.2 *Limpida meraviglia*

Apparentemente povera di oggetti, numerosi contributi critici hanno sottolineato l'importanza della «funzione-paesaggio» nella poesia ungarettiana, «elemento importante e duraturo [...] che agirà fortemente su tutta la produzione poetica di Ungaretti andando a costituire una matrice strutturale della sua lirica». ¹ Certamente questa poesia, e in particolare la «concentrazione» ² dell'*Allegria*, non trova alla sua origine un'aspirazione narrativa che apra ad ampi spazi descrittivi, al contrario di quanto avviene per esempio nelle prose di viaggio ³ o negli interventi di natura saggistica incentrati sull'arte o l'architettura, dove la retorica dell'*ekphrasis* viene esplorata ampiamente e con sicurezza. ⁴ Se in questa sede il proposito non è certo quello di individuare il «referente fenomenico dell'ispirazione» ⁵ – sebbene questo non possa essere del tutto tralasciato – ⁶, la centralità di un *reale* che resiste alle spinte di assolutizzazione, astrazione e sottrazione cui vorrebbero piegarlo le poetiche 'pure' a cui pure Ungaretti è stato associato, ⁷ spingono a indagare con più attenzione le forme e le tecniche della *mimesis* entro questa poesia.

Rispetto alla centralità del Soggetto, il *resto* sembra trovare spazio secondo due principali declinazioni: come *correlativo* di un modo d'essere del Soggetto stesso, secondo diversi gradi di rapporto tra gli attanti, oppure come *exemplum*, quadro morale, paesaggio 'allegorico' che rimanda a un senso al di là dell'apparenza. ⁸ In realtà queste tendenze rappresentano due punti ipotetici collocati agli estremi di una casistica che presenta zone di sovrapposizione e margini attraversati da sfumature, piuttosto che nette contrapposizioni; il mondo fenomenico, «ordinato a rispondere punto per punto alla sua esperienza, al suo dolore come alla sua gioia, al suo equilibrio come alla sua disarmonia» ⁹ è certamente ancora il luogo in cui il Soggetto *cerca*, ma il *modo* e l'oggetto di questa indagine non sono immutabili, come vario è il tipo o lo *stile* della *risposta* che il Soggetto riceve: il reale infatti può, a sua volta, imporre un senso o resistere ai tentativi di interpretazione. Prima di definire come 'simbolico', 'impressionista', 'allegorico' il mondo ungarettiano, è dunque necessario comprendere che tipo di 'senso' sia implicato nei movimenti figurali; ¹⁰ infatti, nel considerare il rapporto tra oggetti e linguaggio, le formule troppo rigide tendono a rivelarsi inutilizzabili, conducendo a interpretazioni contrastanti in particolar modo rispetto alla valutazione della dissonanza tra i due libri. Possiamo confrontare a riguardo le letture ravvicinate di due critici: riscontrando già nella parola allegresca «l'ombra di quella retorica, cancellata come ingombro consunto di schemi, non come organizzazione del mondo, metodo d'ordine e di

¹ DE MICHELIS 2012, p. 19.

² BAGNOLI 2003, p. 55

³ Cfr. VL00. Sulle prose di viaggio, inizialmente trascurate dalla critica, si veda almeno MARIO PETRUCCIANI, *Il fachir l'angelo il deserto*, in PETRUCCIANI 1985, pp. 253-272.

⁴ Nei suoi modi tipici della *brevitas* e del 'monostilismo', il registro stilistico de *L'Allegria* sembra contrastare con quella «stratificazioni di piani, materiali, livelli che definisce la coordinata spaziale del testo letterario nella modernità» (BAGNOLI 2003, p. 55).

⁵ GIACHERY 1988, p. 108.

⁶ Nel suo libro di orientamento più spiccatamente 'biografico' (come emerge già dal titolo *Luoghi di Ungaretti*), lo stesso Giachery sottolinea che il centro d'indagine è «il significato che dati biografici, immagini di "introiettato" paesaggio, ore e stagioni di un tempo esistenziale impetuosamente vissuto vengono ad assumere nella diversa sfera e durata dell'opera poetica» (GIACHERY 1998, p. 9); l'obiettivo cioè è quello di comprendere il 'luogo' come emblema poetico senza lasciare alla cronaca l'intero spazio interpretativo. Una lettura in parte schiacciata sul dato biografico è per esempio quella di Maria Laura Vanorio, che legge il nodo costitutivo di *Girovago* (di cui sintesi è il celebre *incipit* «In nessuna / parte / di terra mi posso / accasare», cR-Rac18) come derivato dall'«impossibilità di ritrovare quella dimensione di totale filiazione con il paesaggio che egli aveva provato ad Alessandria» (VANORIO 2006, p. 384).

⁷ Secondo una scansione rigida che definisce la poesia 'pura' come un linguaggio totalmente separato dall'estetica della *mimesis* (cfr. MAZZONI 2005, p. 142).

⁸ Molti i luoghi critici e di autocommento che sarebbe possibile qui richiamare; non si può fare a meno di citare il passo della *Risposta all'anonimo* dove Ungaretti riconosce come sempre centrali nella sua poetica quei «problemi di paesismo posti in relazione, o in contrasto, o in identità con stati e mutamenti psicologici» messo giustamente in relazione da Bagnoli con la celebre definizione leopardiana degli *Idilli* come «situazioni, affezioni, avventura storiche» dell'animo (cfr. UNGARETTI, *Risposta all'anonimo*, [1929], in SI74, pp. 203-204, p. 204 e BAGNOLI 2003, p. 57).

⁹ BÀRBERI SQUAROTTI 1958, pp. 110-111.

¹⁰ Sulle 'metamorfosi' dell'allegoria, si può vedere PRETE 1986, p. 64 e sgg.

conoscenza»¹¹, Bàrberi Squarotti afferma che nel *Sentimento*

la realtà degli oggetti non è quella del mondo come fenomeno, ma del mondo ordinato dalla mente, conquistato e organizzato, costruito anzi dalla demiurgica potenza di un linguaggio che non designa ma “crea”, potremmo dire di un sopramondo noumenico¹²

Diversa la valutazione cui approda Spezzani: distanziandolo dall'ontologia simbolista, il critico avvicina Ungaretti – e in particolare *L'Allegria* – allo sguardo «espressionista» per «l'“autonomia” dell'esistenza del mondo degli oggetti che acquista nella “materialità” esasperata [...] una violenza espressiva “deformante”». ¹³ Rispetto a una netta definizione dell'oggetto ungarettiano, ritengo che una via d'accesso alternativa sia ricercare le zone di tensione tra il reale come *specchio*, eco o cassa di risonanza per il Soggetto che lo contempla e si contempla in esso, e le forme di resistenza e frizione, cioè i residui non assimilabili e indici di un dialogo mancato. La fede nella parola come strumento di indagine sul mondo, liberazione dalle maglie del ‘già detto’ e infine *riconoscimento* del sé, si costruisce infatti come un continuo tentativo, apparendo dunque strettamente legata «al grado di resistenza che la realtà di volta in volta riesce ad opporre». ¹⁴

In questa prospettiva diventa centrale comprendere quale sia la postura del Soggetto *di fronte* al mondo: se il paesaggio romantico e simbolista è al contempo sfida e luogo di raccoglimento ed espansione per il soggetto della percezione, nel moderno la questione della direzione dello sguardo e della posizione dell'io si complica: riprendendo il pensiero di Benjamin, Antonio Prete afferma che con la diversa postura epistemologica del moderno «non è più possibile la ‘visione’ separata dal soggetto dello sguardo. Il soggetto è esso stesso elemento dell'allegoria». ¹⁵ Anche in quei casi in cui l'oggetto lirico sembra essere al di là dell'esperienza soggettiva allora, il paradigma della visione e l'indagine nel campo fenomenico implicano una ‘voce’. Sintomatica è dunque la difficoltà d'incanalare in una direzione univoca il tragitto di una possibile retorica del visivo: è evidente che il senso di trascendenza – quella ‘verticalità’ ribadita in particolare negli studi di Giachery come ‘salto metafisico’ che guarda al paesaggio in quanto accadimento morale – sia una tappa cronologicamente avanzata nella poetica dell'autore; ma anche rispetto ai modulatori sintattici dell'istanza soggettiva che caratterizzano *L'Allegria*, quali l'aggettivo dimostrativo o il pronome possessivo, non è possibile adottare un paradigma interpretativo unico: mentre per Spezzani questi «hanno la funzione di determinare più specificatamente l'immagine», ¹⁶ per Ioan Gutia, all'opposto, contribuiscono a rendere la parola vaga. ¹⁷ È inoltre importante sottolineare come entrambe le tendenze agiscano contemporaneamente: l'ingombrante “questo” allegresco, l'oggetto nudo, scarno, ‘sillabato’ come la parola, è spesso il vettore disforico di un “quello” analogico, cioè di un altrove temporale e spaziale – sulla scia del modello dell'*Infinito* leopardiano – che però partecipa alla frizione tra ricerca di identità e condanna dell'identificazione.

Walter Benjamin afferma che mentre la figura chiave della ‘vecchia allegoria’ è il cadavere e il rovesciamento di redenzione che lo abita, quella dell'allegoria moderna è il ricordo, il frammento memoriale in quanto *rovina* che rinvia solo al deserto, all'assenza di senso. ¹⁸ Se la forma dell'allegoria ungarettiana può essere certamente inserita nel moderno, l'aspirazione conoscitiva che ne produce il rinvio e che approderà – cogliendo i segni del tempo e nel tempo – a un Altrove del senso, è allora visibile anche nei luoghi più distanti dalla ‘conversione’. Spia di ciò è per esempio l'abbandono ‘precoce’ della giustapposizione come forma della descrizione, e la ricerca invece più insistita sui valori fonici nelle analogie o sulle dirette interrogazioni degli oggetti. Il mio percorso si svolgerà dunque per gradi, considerando alcuni luoghi di descrizione, trasfigurazione e interpretazione del paesaggio nella

¹¹ BÀRBERI SQUAROTTI 1958, pp. 111-112.

¹² *Ivi*, p. 114.

¹³ SPEZZANI 1966, p. 102, e cfr. MITTNER 1965, p. 31.

¹⁴ QUIRICONI 1972, p. 55.

¹⁵ PRETE 1986, p. 64.

¹⁶ SPEZZANI 1966, p. 109.

¹⁷ Cfr. GUTIA 1959, in particolare pp. 3-18.

¹⁸ Sulle transizioni dell'allegoria nel Novecento, cfr. LUPERINI 2012.

direzione di un sempre maggiore intervento del Soggetto, e del parallelo diluirsi della «pressione del dato sulla parola».¹⁹

Al primo grado incontriamo quelle liriche brevi o brevissime che svolgono il ‘tema’ esposto da un titolo più o meno didascalico: tra titolo e corpo del testo si crea dunque un rapporto del tipo nome-apposizione, dove quest’ultima si presenta come una trasfigurazione immaginifica che si distende secondo differenti percorsi analogici.²⁰

In molti casi il Soggetto è arretrato: trovandosi al di qua del testo, non prende la parola né contestualizza attraverso indicatori quali forme verbali o deittici il quadro descritto. Si veda per esempio *Notte di maggio*, dove rispetto all’iniziale titolo *Curban bairun* (CM15), A19 compie una scelta denotativa che iscrive la breve lirica nella topica delle ‘descrizioni dell’ora’.

CM15 Il cielo pone in capo
ai minareti
ghirlandette di lumini²¹

Più complesso il caso di *Inizio di sera*, la cui descrizione allegorica inerisce al consueto accostamento tra ciclo del giorno e vita dell’uomo.

cPa₁₇ La vita si vuota
in diafana ascesa
di nuvole colme
trapunte di sole²²

È qui interessante notare il rovesciamento del *topos*, o quantomeno la perfetta interscambiabilità tra il sopraggiungere della “sera” - titolo che segnala l’oggetto lirico descritto - e la “vita”, che appare qui come apposizione ‘comparante’; un ribaltamento volontariamente perseguito, come mostra l’incertezza del testimone cU che, correggendo il testo di S23 in vista di A31, scrive inizialmente come titolo *La vita*, per poi ricorreggere come in cPa₁₇. Sorretto ora dal ritmo senario, il testo non risolve l’ambiguità: il titolo fa presagire una descrizione, ma l’attacco con la “vita” sposta la ricezione su di un piano esistenziale, agendo retroattivamente sul titolo. Se con l’“ascesa” che poteva aprire a un’immagine trascendente e quasi purgatoriale del cammino dell’uomo, fino al secondo verso il testo restava di pertinenza alla “vita”, le “nuvole” riconducono al ‘reale’, ovvero al cielo contemplato: l’“ascesa” è insomma perfettamente in bilico tra interpretazione allegorica e descrizione ‘realistica’ delle nubi.²³

Rispetto ai notturni, molto più vasta è la casistica attorno al tema del giorno. Abbiamo già commentato per esempio la rivisitazione fonica operata dalle varianti nei versi ‘futuristi’ di *Alba*; è interessante ora

¹⁹ BAGNOLI 2003, p. 56. La lettura ‘geoletteraria’ di Bagnoli apre a interessanti prospettive che saranno discusse nel presente capitolo: maggiori riserve mi sembrano invece riguardare la «dimensione geografica della testualità» e «l’esigenza di racconto» riscontrate dal critico nel tessuto immaginifico dell’*Allegria* (*ibidem*).

²⁰ Questo modello di titolo «breve, semplice e grave» è ricondotto da Gérard Genette a Lamartine, e poi a tutta la tradizione romantica e postromantica (GENETTE 1989, pp. 308-309); utilizzando la terminologia proposta da Genette, nell’itinerario ungarettiano è possibile osservare un passaggio graduale da una titolazione ‘tematica’ a una ‘rematica’: si vedano per esempio i ‘canti’ della *Morte Meditata* o la *Canzone* de *La Terra Promessa*; in altri casi la scelta è più ambigua o apparentemente solo designativa, come nei titoli di sezioni nel *Sentimento del Tempo* quali *Elegie* e *Madrigali* o *Inni* (ma si veda anche la sfumatura metalinguistica dei *Sogni e accordi*), o nel caso del *Recitativo di Palinuro*.

²¹ Poi A36: [...] ghirlandette di lumi cDR [...] ai minareti <ghirlande> /ghirlande di lumini = T.

²² Poi S23 [...] di nuvole colme | cU come cPa₁₇ = T.

²³ Ritroviamo una strategia simile alla compresenza di senso figurale e ‘proprio’; inoltre particolare attenzione meritano gli equilibri interni: si vedano la chiusura fonica del primo verso con la ripetizione in variazione (VITA/VuoTA); l’opposizione ravvicinata tra le due escursioni vocaliche in dittongo (vUOta- dIAfana); la tematizzazione vocalica in /a/ nel secondo verso; la ‘sintesi’ musicale ottenuta nella labiodentale sonora (Vita / VUOta / nUVOle). Fermandosi sul “sole” la lirica dunque chiude solo apparentemente la torsione metaforica che fa della “vita” un’allegoria della giornata, poiché, per i rovesciamenti figurali e grazie alle calibrature ritmiche e sonore, la traiettoria semantica appare come un movimento iperbolico piuttosto che circolare.

osservare l'evolversi 'diacronico' dello strumento analogico considerando alcuni esempi in successione. Un punto di partenza può essere *La filosofia del poeta*, 'avantesto' di *Allegria di naufragi*, dove la descrizione degli "attimi" si avvale di un connettivo di tipo «attenuativo»,²⁴ spia del tentativo di rendere la qualità della sensazione:

cPa₁₇ Conosco
un amico
che libera dal turbine
del cuore
sfavillanti attimi
come di mattini
primaverili²⁵

Ritroviamo il *topos* della 'mattina squillante' in *Rose in fiamme*, testo esemplare per osservare le diverse possibilità metaforiche che si succedono nelle varianti del breve quadro descrittivo; nello schema seguente riporto quattro tappe del percorso genetico:

cPa1	RL17	cU	A31
Su un oceano di madreperla affiora repentina un'altra mattina	Su un oceano di scampanellii affiora repentina un'altra mattina	Su un oceano di scampanellii repentina s'apre un'altra mattina	Su un oceano di scampanellii repentina galleggia un'altra mattina ²⁶

²⁴ Cfr. BERTINETTO 1979, p. 139.

²⁵ Seguono i versi che saranno poi il testo di *Allegria di naufragi*; rispetto a questa prima strofa sono interessanti le successive varianti, dove osserviamo la migrazione del *leitmotiv* nella seconda strofa di cM2 ("splendenti / nimbi squillanti"):

cPa ₁₇	cM1<AD18	cM2	cM3
Conosco un amico che libera dal turbine del cuore sfavillanti attimi come di mattini primaverili E subito riprende Il viaggio Come dopo un naufragio Un superstite Lupo di mare	So di un italiano che si dilania da tanti anni a liberare dal turbine del suo cuore il succo immortale degli attimi E ogni volta ne fa dono a chi vuole E subito riprende il viaggio come dopo il naufragio un superstite lupo di mare	So di un italiano che si dilania da tanti anni a liberare dal turbine del suo cuore il succo immortale degli attimi E ogni volta ne fa dono profuso in splendenti nimbi squillanti a chi vuole E subito riprende il viaggio come dopo il naufragio un superstite lupo di mare	E subito riprende il viaggio come dopo il naufragio un superstite lupo di mare E subito riprende il viaggio come dopo il naufragio un superstite lupo di mare

Per la datazione e il commento approfondito delle cartoline, cfr. BERNARDINI NAPOLETANO 2000a e CUPO 2012.

²⁶ = T. Tra le testimonianze, oltre cPa₂₁₇ di cui si discute a testo, cN<RL17 (collocabile tra cPa1 e cPa₂₁₇): ...] oceano / <di madreperla> <xxx>.

Consideriamo inoltre la testimonianza parziale di cPa2₁₇:

Per quella poesia ‘Rosa fiammante’ ho trovato:

Su un oceano
di scampanellii
ecc.

lo sfarfallio-sfavillio di ‘madreperla’ è dato così con un’immagine <così> che mi sembra più corrispondente alla sensazione musicale per la mattina che nasce; e abbiamo trovato una rarità al posto di quella ‘camelote’ di madreperla.

Come per *Annientamento* il commento di Ungaretti è teso a definire l’oggetto della preoccupazione espressiva: non la descrizione *visiva* dell’alba, ma la qualità «musicale» della percezione. Il passaggio da cPa1 a RL17 è infatti sostanziale, poiché volge la figura verso la sinestesia lavorando sulla sorpresa della preposizione in genitivo spezzata dall’*enjambement*. La scelta degli “scampanellii” associa alla coloritura tersa dell’immagine l’insistenza musicale del frequentativo in /i/, e dunque la sensazione uditiva. Il tema fonico della mattina è qui condensato nella rima che nel breve giro dei versi sostiene l’origine prettamente musicale di questa epifania solare²⁷ conducendo, come scrive Marco Forti, a un’«inappuntabile armonia metonimica».²⁸ Nella seconda parte del testo, nel rapporto tra verbo e sostantivo possiamo vedere l’incidenza di un altro problema poetico, che concerne la strategia metaforica attraverso cui descrivere il sorgere della luce. La difficoltà non è interna all’immagine, e cioè nella resa del movimento luminoso sull’orizzonte, quanto nella relazione rapporto con il doppio spostamento metaforico aperto dai primi versi. Il predicato verbale del soggetto (“mattina”) si appoggia su di un complemento di luogo (“su un oceano”) che è smaterializzato dalla preposizione metaforica: l’“oceano” è attribuzione di qualità ‘estensiva’ visibile (‘vasti come un oceano’) al suono, spazializzazione di una musica che è a sua volta resa sinestetica di un’immagine visiva. L’ambigua concretezza ‘spaziale’ dell’oceano, metafora di una metafora, conduce a tre diverse soluzioni; la prima («Su un oceano [...] affiora») appartiene ai movimenti di risemantizzazione delle locuzioni idiomatiche, qui ottenuto attraverso materializzazione e ‘risveglio’ etimologico: l’“oceano” mantiene un ruolo perfettamente ancipite, in quanto ‘misura’ funzionale agli “scampanellii” e ‘piano orizzontale’ per il sorgere del sole, che appunto “affiora”; il sostantivo, in prima battuta semplice espressione antonomastica di misura iperbolica, si concretizza grazie al verbo, la cui scelta non è del tutto innocente dal punto di vista lessicale: non è infatti possibile non sottolineare la risonanza con il titolo, qui ancora nella forma ambigua di *Rosa fiammante*, con identificazione insolubile, quasi enigma, tra colore, fiore e sole²⁹. Il recupero etimologico dell’‘affiorare’/‘fiorire’ si rivelerà particolarmente produttivo nelle successive varianti a testo e nel titolo; la seconda soluzione infatti («Su un oceano [...] s’apre») si situa chiaramente all’interno dell’analogia tra lo schiudersi del fiore e l’apparire della luce, analogia che non solo è rilanciata dall’ambiguità del titolo, ma diventa il ‘tema’ svolto dai versi: la lirica dunque non è più tesa a descrivere le sensazioni cromatiche e sonore che nascono con l’aurora, ma a definire la similitudine, intuitiva e ‘tradizionale’, tra la rosa e l’alba. Infine, A31 («Su un oceano [...] galleggia») sceglie di recuperare interamente il significato di riferimento spaziale ‘concreto’ del primo verso, rinforzato rispetto al precedente “affiora” e riportandoci così alla sua materiale liquidità.³⁰

²⁷ L’improvvisa manifestazione della luce e lo stupore che ne consegue si concentra nella posizione incassata dell’aggettivo con funzione avverbale “repentina”, che registra la fulminea apparizione; simile soluzione nel testo di *Vanità*, dove le varianti di S23 e poi di A36 cercano di rendere la velocità del fenomeno lavorando sulla posizione – di nuovo incassata in S23 – e la sfumatura semantica dell’avverbio: cPa17 D’un tratto / s’era assunto / sulle macerie S23 S’era assunto / d’un tratto / sulle macerie cU D’un tratto / s’era assunto / sulle macerie A31 D’un tratto / è alto / sulle macerie
A36 D’improvviso / è alto / sulle macerie = T vv. 1-3.

²⁸ FORTI 1991, p.170.

²⁹ Sull’ambiguità tra colore e fiore *cf. nota*

³⁰ Rispetto alla scoperta polisemia di cU, nella redazione finale la similitudine è nascosta, e il titolo rimane ambiguamente sospeso tra i diversi possibili significati. Di particolare interesse è inoltre la testimonianza di cDR_{VA}, non considerato per

Interessante è confrontare la persistenza e le variazioni su questo tema in luoghi distanti per ispirazione, costruzione retorica e non ultimo cronologia di composizione; si veda per esempio il testo ‘di congedo’ di *Ricordo d’Africa*ST, dove esplicita è la negazione del *topos* di *Rosa in fiamme*.

CN24 Or non più tra la valle sterminata
e il mare calmo m’apparterò, né umili,
di remote età, udrò più sciogliersi, piano,
nell’aere limpido, squilli.³¹

L’alba è ovviamente il tema centrale di *Nascita d’Aurora*, dove la descrizione prende la forma di una metafora continuata:

CO25 CLIO

Aureolata, in ammanto docile,
dal seno, fuggitiva,
deridendo, e pare inviti,
un fiore di pallida brace
si toglie e getta, la nubile notte.

È l’ora che distingue il primo chiaro
dall’ultimo tremore.

Del cielo all’orlo, il gorgo

A42 se non per l’indecisione sul titolo. Riporto le diverse soluzioni sul titolo e i tentativi operati gli ultimi versi, non riconducibili a una precisa stratigrafia:

A31	cDR _{<A42}	A42
<i>Rosa fiammante</i>	α <i>Una rosa in fiamme</i> β <i>Con le fiamme d’una rosa</i> γ <i>Un’altra mattina</i>	<i>Rose in fiamme</i>
Su un oceano di scampanellii repentina galleggia un’altra mattina	Su un oceano di scampanellii repentina una rosa / galleggia galleggia repentina una rosa galleggia una rosa in fiamme	Su un oceano di scampanellii repentina galleggia un’altra mattina

Come abbiamo già osservato, il titolo di A31, mantenuto anche in A36, gioca sull’ambiguità del sostantivo, dunque tra la ‘rosa’, metafora poi del sole, e il ‘rosa’, colore del cielo all’alba, riferendo dell’improvviso manifestarsi dello spettacolo cromatico. In cDR_{VA} vengono esplorate diverse soluzioni: se α rende esplicita la similitudine tra il fiore e l’alba, β mostra quello spostamento, frequente in Ungaretti, che attraverso l’inversione degli elementi approda a un’immagine densa ed enigmatica: la qualità del tema, cioè l’essere in fiamme’ diventa il centro propulsore del sintagma, mentre il ‘tema’, la “rosa” si sposta nella consueta posizione di specificazione. La soluzione di γ , infine, si presenta come estrazione dell’ultimo verso, proponendo il consueto rapporto tra titolo ‘denotativo’ e svolgimento trasfigurante del tema: le combinazioni che emergono dalle correzioni sugli ultimi versi mostrano infatti la scelta di allontanare il dato dal corpo lirico. A42 torna alla soluzione figurale, scegliendo però la forma plurale, nascondendo dunque in parte l’immediata analogia tra sole e “rosa”. Il rapporto tra titolo e testo ora non è più ancillare, né di sintesi: rispetto al medesimo spettacolo naturale, il titolo è ora un’alternativa figurale, e cioè un’altra possibile interpretazione.

³¹ CO25 Or non più tra l’arsa pianura / [...] / nell’aria limpida, squilli. bSN30 *come* CN24 cF1a Non più ora [...] umili [...] nell’aria limpida, [...] cF3a Non più ora tra la piana [...] cF3b [...] umili, [...] SN30 [...] umili [...]ST33v Non più ora tra la piana sterminata / E il largo mare m’apparterò, né umili / di remote età, udrò più sciogliersi, chiari, / Nell’aria limpida, squilli. cDR [...] squilli; = T vv. 1-4; notiamo con Spezzani come nell’edizione definitiva si raggiunga la «figura d’eco» tra ‘chiari’ – ‘aria’ (SPEZZANI 1966, p. 129).

apre, livida, e spono.

IL CORO

Con dita smeraldine
ambigui moti tessono
un lino.

CLIO

E d'oro le ombre, tacitando alacri
inconsapevoli sospiri,
i solchi mutano in labili rivi.³²

Ritroviamo qui l'immagine dell'apertura («il gorgo / apre») come anche il segnale musicale del gruppo fonico tematico (“smeraldINE”); a questo ‘nucleo fisso’ si affianca la disseminazione semantica del tema dell’“orlo”, a partire dallo straniamento della locuzione comune ‘l’orlo di’ nella preposizione in genitivo per di più in forte iperbato (“del cielo all’orlo”), fino alla letteralizzazione della metafora, nel “lino”, che si proietta sul leopardiano “ammanto”.

Ritroviamo il *topos* sinestetico nella descrizione del fieno quale emblema della furia estiva nella variante sinestetica di *Sogno*ST, ST33: «Ai pagliai toccano clamori»,³³ e in *D’Agosto*, quadro figurativo più volte citato:

CO25 Il bronzo delle messi ronza
ST33_v Bronzo ronzante da prostrate messi,
ST43 Repressi squilli da prostrate messi,³⁴

Già nella metafora preposizionale l'accostamento quasi anagrammatico conduce alla sinestesia cromatico-uditiva; ma rispetto alla variazione sulle ‘api’ già commentata, nella ristrutturazione del testo come unica apposizione metaforica di natura metonimica ST43 torna proprio allo ‘squillo’ solare.³⁵

Rispetto alla costanza riscontrata in queste variazioni, anticipando alcune delle riflessioni è interessante osservare la direzione profondamente diversa che emerge in luoghi mossi da tutt’altra intenzione, come per esempio le due invocazioni de *l’Inno alla morte*:

CO25 Amore, mio giovine emblema, 1
tornato a dorare la terra, 2
diffuso entro il giorno rupestre, 3

³² In FL27, eliminazione di tutte le ‘voci’ tranne la prima “CLIO”; così le altre varianti: cU>CO25 {Aureolata, nel manto docile, *riser* Nel manto e nell’aureola docile, *riser* In manto docile e in aureola} / dal seno [...] tremore // Del cielo all’orlo, il gorgo <apre> livida apre. // Con dita [...] FL27 [...] brace / Si strappa e scaglia, la nubile [...] ST33_v Nel suo docile manto / E nell’aureola, / Dal seno, [...] brace / Si toglie e getta, la nubile [...] tremore // Del cielo all’orlo, il gorgo livida apre. // Con dita [...] ST33_N [...] tessono / Un lino. / E d’oro [...] ST36 Nel suo docile manto, e nell’aureola / Dal seno, [...] tessono / Un lino. // E d’oro [...] = T vv. 1-11. =

³³ = T v. 5, ma prima FL27 Alcune lingue di splendore / Toccano al fieno.

³⁴ = T v. 4.

³⁵ Sovrapponibile, per l’atmosfera arida e l’associazione con il metallo ‘squillante’, la similitudine in *Perfections du noir*, A19: «le désert sonnait / comme l’airain»; il tema dell’“estate” è qui rivisitato attraverso le lenti sensoriali di un sentire barocco: già Giachery sottolinea l’«arditezza *ingegnosa*» dell’immagine, nel participio «evocante chissà quale lugubre ossessivo ronzio» (GIACHERY - GIACHERY 2000, p. 142) e nella resa dell’«oppressione schiacciante dell’afa estiva» data dai participi. (GIACHERY 1988, p. 62). Sul nostro tema è interessante il commento di Stefano Agosti: «l’impressione acustica della sensazione luminosa appare (almeno parzialmente) negata. Ma nella lettura della lettera, la repressione dell’impressione sinestetica sarà da collegare a un particolare stato della natura quale è registrato dalla percezione visiva, e cioè dal fatto che le messi risultano falciate: “prostrate» (AGOSTI 2000, p. 35). Altri luoghi in cui già abbiamo incontrato il *topos* fonico-luminoso sono inoltre *Caino*, *Aura* e *Vanità*, ai quali possiamo aggiungere anche le «dastre / squillanti / dell’aria» di *Giugno* (cPa₁₇ = T vv. 27-29, ma IL31 «dastre squillanti dell’aria»).

[...]

Amore, salute lucente,³⁶

10

L'aurora è qui infatti l'analogia implicita, ovvero il comparante che agisce nella metafora continuata nell'invocazione dell'amore. L'identificazione tra "amore" e il sole è veicolata dal verbo "dorare", locuzione d'uso che è sfruttata strategicamente per ricondurre all'analogia luce/oro e dunque all'alzarsi del sole: l'amore, *come il sole* per la terra ritorna e si diffonde *come la luce* nel giorno. È questa una metafora complessa, che avvolge il sole, l'"amore" e la luce non in un concetto statico, ma in un movimento dinamico. Si annuncia in questa triplice analogia l'esito ungarettiano del *topos*: già qui infatti l'«eliotropo» ha abbandonato ogni descrittivismo realistico, estraendo dall'immagine del "sole" l'idea dell'apertura in quanto metafora della 'rivelazione', all'interno dunque della metaforologia chiave del pensiero metafisico occidentale, cioè l'associazione di luce e verità³⁷.

L'incidenza dei valori fonici nei luoghi 'descrittivi' dal punto di vista cromatico si può riscontrare anche nel verso di *Ogni grigio*, che raggiunge nelle varianti quasi la forma di scioglilingua:

CO25 si gingillano i duomi.

cU<CO25 Si gingilla ogni grigio sulle cupole,³⁸

È evidente il procedimento di astrazione che ha origine nella metafora verbale di CO25 e che propone un'interpretazione 'umana' del paesaggio: in cU<FL27 ritroviamo l'estrazione del colore, per cui non abbiamo il "grigio" delle cupole, con sineddoche per i "duomi", ma un colore 'separato' che si posa su queste e una parallela disseminazione più che del fonema, del grafema "g", sperimentato in tutte le variazioni.

Ma tornando all'immagine da cui abbiamo preso le mosse, se in *Rose in fiamme* lo spettacolo naturale s'inscrive interamente nel tema musicale della mattina, in *Sogno*^A il paesaggio è trasfigurato in un'allucinazione cromatica sui colori azzurro, oro e verde:

cPa	RL17	cU	A31	A36
no <small>st</small> algia	no <small>st</small> algia	<S <small>ta</small> notte>	Sogno	Sogno
S <small>ta</small> notte	S <small>ta</small> notte	S <small>ta</small> notte	S <small>ta</small> notte	Ho sognato
ho sognato	ho sognato	ho sognato	ho sognato	s <small>ta</small> notte
una gran	una gran	una gran	una gran	una
piana	piana	piana	piana	piana
s <small>ta</small> RIA <small>ta</small>	s <small>ta</small> RIA <small>ta</small>	s <small>ta</small> RIA <small>ta</small>	s <small>ta</small> RIA <small>ta</small>	s <small>ta</small> RIA <small>ta</small>
di v <small>er</small> de	di v <small>er</small> de	di f <small>re</small> s <small>ca</small> 'alga	di RA <small>sp</small> ARE <small>n</small> za	d'una
di f <small>re</small> s <small>ca</small> 'alga	di f <small>re</small> s <small>ca</small> 'alga	imm <small>er</small> sa	f <small>re</small> s <small>ca</small>	f <small>re</small> s <small>ca</small> 'ezza
imm <small>er</small> sa	imm <small>er</small> sa	in v <small>ar</small> IA <small>n</small> ti	d'alghe	In v <small>el</small> i
e agitata	in v <small>ar</small> IA <small>n</small> ti	v <small>el</small> i	imm <small>er</small> sa	v <small>ar</small> IA <small>n</small> ti
in v <small>ar</small> IA <small>b</small> ili	v <small>el</small> i	azzur'oro	in v <small>ar</small> IA <small>n</small> ti	d'azzur'oro
	azzur'oro		v <small>el</small> i	alga ³⁹

³⁶ = T vv. 1-3 e v. 10, con le maiuscole come d'abitudine in ST33v.

³⁷ L'apice di questo itinerario è certamente la *Canzone* (in particolare vv. 13-15: «amore/ Dall'aereo greto trasali eso / Roseo facendo il buio»), su cui cfr. NOTE69, p. 786 e sgg. e i contributi di Mario Petrucciani, in particolare *Dell'aurora. Dante nel laboratorio brasiliano di Ungaretti*, cit.; sull'eliotropo come metafora del linguaggio metafisico, cfr. DERRIDA, *La mitologia bianca*, cit.; sulla metafora della luce nel discorso sulla verità, cfr. BLUMENBERG 1969; In questa prospettiva, la distanza dal testo del 1917 da cui abbiamo preso le mosse si potrebbe ridurre notevolmente riportando l'immagine del sole/"rosa" nascente al tema della 'rosa mistica'.

³⁸ Poi FL27 Ogni grigio si gingilla sui duomi. ST33v [...] duomi,

ST36 [...] duomi... = T v. 3.

³⁹ = T.

veli azzurr'oro			d'azzurro oro	
--------------------	--	--	------------------	--

La visione onirica si modula attraverso il compenetrarsi della dimensione visivo-cromatica con la sensazione di “freschezza”, il cui nucleo generativo è da individuare nell’immagine delle “alghette” che striano di verde la spiaggia e accompagnano l’alternarsi delle onde. Inizialmente l’immagine si condensava nell’astrazione del colore (il “verde”) così da allontanare l’oggetto della visione-ricordo (l’alga) sullo sfondo. Se l’alleggerimento del testo in cU porta in primo piano l’immagine dell’“alga” fresca, in A31 è nuovamente la forza visiva nella sua carica coloristica a prendere il sopravvento. Il colore - quasi assenza di colore, “trasparenza” - è funzionale alla resa dell’aggettivo “fresco” che diventa il centro propulsore dell’immagine, mentre la preposizione in genitivo spinge in direzione di una materializzazione dello stesso. Non è una visione di un paesaggio, ma *il sogno di una sensazione*, e annullata è la possibilità di risalire a un referente all’interno del testo. Sintomaticamente, è proprio il ‘reale’ a riemergere, nel testo di A36, interamente rifunzionalizzato. L’alga torna a definire un colore, l’“azzurr’oro”, riportando come significativo all’originale referente marino che, preparato dalla ‘freschezza’, sopraggiunge quasi giustapponendosi nell’ultimo verso. L’intervento più forte è l’eliminazione del participio, da cui l’usuale scissione del testo in due strofe; ma la soppressione di “immersa”, che determinava nelle versioni precedenti un’ulteriore forza dell’elemento liquido, non comporta una modifica della struttura sintattica: il complemento ‘in veli’ appare sospeso a partire da un fortissimo non detto nel testo, ma a questa massima rarefazione corrisponde la riemersione dell’alga come catalizzatore del sogno. Di notevole rilievo la variante del titolo: inizialmente il movimento della lirica è affidato alla nostalgia, al ricordo il cui valore malinconico nasce in relazione a un presente che frustra la sensazione; il primo aggancio testuale è dato dall’avverbio che definisce il testo come evocazione del *momento* del ricordo, che qui è in rapporto con la condizione in trincea dell’io. Come scrive Musarra, «in *Sogno* domina il ricordo di un sogno e non la sua presenza», e nello stesso tempo «il sogno raccontato si riduce a flebili impressioni di colori e di sensazioni, essendo l’attante ormai al di fuori di esso e non conservandone che deboli tracce indicative»⁴⁰ Con il titolo *Sogno*^A non siamo più in un affondo nella memoria, ma nello slancio in avanti prodotto dal desiderio; un desiderio che però non è desiderio della spiaggia, quanto della qualità della visione e della sensazione che a essa è associata, cioè la trasparenza fresca e il movimento in variazione delle onde. L’obiettivo del testo e della correzione non è di rendere ripetibile quell’esperienza: se infatti l’irrompere della spiaggia ha potuto generare nel contesto di trincea la trasposizione poetica dei colori, il valore successivo di quell’esperienza è ricercato nel più profondo descrittivismo materico dell’immagine, a perfezionarne i contenuti concreti attraverso la costruzione di un quadro immaginifico di sovrapposizioni sensoriali e suggestioni acustico musicali. In questa direzione si comprendono gli interventi strutturali dell’ultima redazione, all’insegna della frattura che, scrive Ossola,

per inversione del circostante “stanotte” ed eliminazione del modificatore “gran” si viene a creare tra processo e attante, tra l’azione “ho sognato” e il suo oggetto, la piana: cosicché l’informazione s’interrompe nell’isolamento, nell’indeterminazione assoluta di quel “stanotte/una”, e nella progressione della lettura l’oggetto “piana” finisce per essere percepito in una dimensione favolosa, puramente figurale⁴¹

L’effetto finale è quello del completo prevalere della compresenza sensoriale raccolta nell’atto sinestetico e *sintetico* della poesia.

⁴⁰ MUSARRA 1992, p. 56.

⁴¹ OSSOLA 1975, p. 264. Anche la lettura di Michèle Nota sottolinea l’effetto finale delle varianti, cioè la composizione di un quadro dove la visione onirica si regge sul muoversi delle alghe che sono «l’élément analogique qui permet le basculement d’une vision a l’autre sans solution de continuité» e che sostituiscono il ‘dato’ della prima strofa (NOTA 2001, pp. 104-105). L’importanza dell’analogia nel lavoro onirico è un tema centrale nella psicoanalisi freudiana: «Tra le relazioni logiche, una sola si avvantaggia straordinariamente del meccanismo di formazione del sogno. È la relazione della somiglianza, della concordanza, della connessione, il *come se*, che a differenza di tutte le altre può essere rappresentata nel sogno con molteplici mezzi» (SIGMUND FREUD, *L’interpretazione dei sogni*, in FREUD GW, vol. 5, 1976, p. 294)

La visione onirica è un tema variamente declinato nel *corpus* ungarettiano: per osservare la distanza delle scelte stilistiche, possiamo confrontare la soluzione di *Sogno*^A con due luoghi appartenenti alle ultimi sezioni del *Sentimento*. In *Canto quinto* per esempio la descrizione dell'atmosfera notturna è resa con la giustapposizione di elementi tesi a definire una sensazione 'ovattata', una sonorità confusa e fallace: tra questi, il correlativo 'surrealista' dei "sugheri" è metonimia del suono attutito, con il connettivo che, in funzione ancora «attenuativa», genera uno pseudo – complemento di materia:

cDi Hai chiuso gli occhi.

Nasce una notte vaga
Piena di finte buche,
Di cristalli ammutoliti cadendo,
Di suoni morti, come di sugheri,
Di reti calate nell'acqua.⁴²

Significativo è però ritrovare in un testo tardo quale *Canto beduino* una costruzione onirica incentrata sui valori fonici:

GP32 Una donna s'alza e canta
La segue il vento e l'incanta
E sulla terra la stende
E il sogno vero la prende.

Questa terra è nuda
Questa donna è druda
Questo vento è forte
Questo sogno è morte.⁴³

Netta la differenza rispetto a *Sogno*^A: più che descrizione del contenuto, è lo stesso meccanismo onirico di sostituzione e condensazione l'origine e il tema del testo. Come scrive Isabel Violante Picon, il soggetto della poesia è «l'ensorcellement» mimato dal ritmo: «*Canto* a donc, dans ce poème, la fonction de titre, de forme poétique et de sujet, et, à l'égard du lecteur, il est l'objet à lire (le poème) et l'enchantement à subir».⁴⁴

Anche per queste forme di descrizione e rarefazione non è corretto parlare di assenza del Soggetto: oltre al testo di *Sogno*^A, aperto dalla voce in prima persona, i passaggi analizzati non disegnano mai un quadro realistico, cioè teso alla mimesi, né tantomeno impressionista, ma piuttosto espressionista, nel senso di intriso della percezione del soggetto. È dunque una descrizione direzionata, che si caratterizza rispetto alla semplice trasposizione per un'attenta modulazione degli strumenti formali, cosicché le forme del reale, che resiste seppur trasformato, rivelano «il punto di azione dell'io lirico sull'oggetto».⁴⁵ Il passo ulteriore, quello cioè verso l'interpretazione, può essere osservato nella lirica *In Galleria*, esempio prezioso per misurare la transizione verso una dizione 'metaforica' nel senso di ridescrizione interpretante.

La15	cU _{f54}	cDR
<i>La galleria dopo mezzanotte</i>	<i>La galleria dopo mezzanotte</i>	<i>Galleria Umberto</i>

⁴² Poi cB>FR32 ...] Nasce una notte / Piena di finte buche, / Di suoni morti, come di sugheri, / [... ST33v ...] buche, / Di suoni morti, / Come di sugheri, / [... ST36 ...] morti / Come [... ST43 ...] Come di sugheri / [... = T vv. 1-6. Ritroviamo qui, in un simile contesto di 'evaporazione' delle immagini, lo stesso verbo in attacco di *Nasce forse*.

⁴³ = T.

⁴⁴ VIOLANTE PICON 1998, pp. 19-20.

⁴⁵ BÀRBERI SQUAROTTI 1958, p.111.

<p>Un occhio di stelle ci spia da quello stagno e filtra la sua benedizione ghiacciata su quest'acquario di gente che s'annoia</p>	<p><E le stelle filtravano> Filtravano le stelle Una diaccia benedizione Sulla noia nottambula</p>	<p>Un occhio di stelle ci spia da quello stagno e filtra la sua benedizione ghiacciata su quest'acquario di sonnambula noia⁴⁶</p>
--	--	--

Anche questa lirica presenta una trasposizione integrale del 'dato' ottenuta sfruttando pienamente le risorse semantiche della liquidità, idea poetica che si situa *dietro* il testo dirigendone il tessuto metaforico; in altre parole, la similitudine tra la situazione dell'io - la cui posizione di centro prospettico è mantenuta grazie al pronome dimostrativo "questo" (v.4) - e l'acquario *precede* la presa di parola della poesia: *la metamorfosi è già avvenuta*, il 'contesto' su cui agiscono i versi è un piano già trasfigurato. Per attrazione metonimica l'analogia che preesiste dirige la composizione; così non solo la galleria è 'già' un "acquario", ma la tessitura lessicale e figurale è attirata inevitabilmente dal contesto liquido creato dalla similitudine (lo "stagno" che "filtra", la galleria/acquario, e la folla *come* pesci annoiati): il contesto metonimico verso cui scivola il testo, il 'prima' della parola lirica, è dunque una similitudine che ha condotto alla completa metamorfosi del reale. Oltre all'analogia, il testo è costruito su di una netta contrapposizione tra un fuori ("quello") e un dentro ("questo") e tenta di definire il rapporto tra queste due spazialità incommensurabilmente divise da un 'filtro' che opacizza il contatto. Nella diacronia lineare delle varianti s'inserisce la testimonianza di cU_{F54},⁴⁷ qui la trasfigurazione immaginativa operata sul reale è completamente adombrata. L'impianto narrativo del testo, con quell'inconsueto *incipit* all'imperfetto e *in medias res*, concentra l'attenzione sulla forza dell'immagine, interamente retta sulla metafora verbale "filtravano". Ciò che qui è trasfigurato non è il reale, ma una percezione: la "folla", i 'pesci' nell'"acquario" sono spariti, e ricondotti nell'angosciosa immagine della 'noia nottambula'. È chiaro come questa non sia una variante ma piuttosto una riscrittura che considera l'ipotesi di un'altra soluzione espressiva; sorprende però osservare come poi cDR_{VA} torni alla struttura compositiva di LA15, raro esempio questo di sostanziale costanza di un testo così 'arcaico', contaminato solo dalla variazione all'ultimo verso, debitrice certo al tessuto fonico⁴⁸ ma che accoglie in sostanza l'intuizione di cU_{F54}, l'assimilazione cioè della "folla" a una 'grande noia': è la "noia" stessa, sonnambula, che cammina. La metafora è qui davvero sintesi, ma una sintesi dolorosa, che operando la transizione dai molti ("gente") a un elemento unificante, annulla l'identità degli uomini, facendone un unico elemento percepibile da chi guarda, che non è tanto il poeta, ambiguamente posizionato nei deitici, quanto le

⁴⁶ = T, ma LC41 ...] annoia.

⁴⁷ È necessario accennare alle peculiarità del testimone, caso esemplare per comprendere 'come lavorava' Ungaretti. Nella stessa carta infatti si trova anche *Balastrata*, variazione di *Stasera*:

Per appoggiare
Stasera
La mia malinconia

La riscrittura non viene considerata per A42, esattamente come accade per *In Galleria*, la cui redazione in questa carta influenza la soluzione successiva, ma non si inserisce nel *processus* genetico. Altri elementi che legano la vicenda dei due testi sono la ristrutturazione in triade di versi di *In Galleria*, speculare a quella di *Balastrata*, e la tematizzazione del rapporto con la sera e con un sentimento che impedisce il sonno e la pace (cfr. la riproduzione della carta in D. DE ROBERTIS. 1980a).

⁴⁸ Evidente l'importanza del tessuto fonico; il testo di LA15 è costruito in buona parte sull'insistenza della sibilante e nella concentrazione di gruppi consonantici complessi ("oCChio", "SteLLe", "queLLo", "StaGNo", "queST'aCQUario", "geNTe", "aNNoia"); il verso centrale concentra tutta la forza sonora nell'ultimo aggettivo che emergendo nel verso oltremisura è chiave di volta esegetica oltre che fonica, richiamando il referente del testo ("GhIAccIAtA"; "GAllerIA") e ricercando una sorta di fonosimbolismo 'umido' nel raddoppiamento della palatale. Proprio l'aggettivo "ghiacciata" è un elemento che si mantiene in cU_{F54} attraverso la sostituzione sinonimica, anche fonicamente, con "dIACcIA", che anticipa, anche come 'conseguenza' semantica, la "noIA". Ulteriore prova dell'intensità del lavoro sul tessuto fonico è la sostituzione assonantica di "nottambula" con "sonnambula", che richiama la sibilante come consonante in testa coerentemente agli altri elementi del testo, insistendo anche sulla nasale interna.

“stelle”⁴⁹.

Le varianti più rilevanti riguardano però il titolo, che ha un ruolo determinante per comprendere il rapporto tra reale e sua tras-figurazione poiché, fornendo «un tasso rilevante di informazione», è «l’ambientazione *sine qua non* per fornire un referente essenziale (architettonico, cittadino) a delle locuzioni altrimenti ambigue».⁵⁰ In LA15 il dato, assente dal testo in quanto già metaforizzato prima, è nel titolo: in questo modo il testo mette in mostra il procedimento di ridescrizione figurale sul referente, e cioè l’umanità all’interno della Galleria. Se la proposta di cDR nominando l’oggetto è estremamente precisa nel dare le coordinate, la scelta di A42 è coerente con la variante dell’ultimo verso: il passaggio è quello da un titolo tematico, incentrato sull’oggetto della definizione, a un titolo che riporta la qualità dell’esperienza, cioè quella di trovarsi all’interno di *una* galleria, secondo un procedimento di assolutizzazione che è una delle costanti più evidenti nelle varianti allegresche.

Il gruppo dei testi lacerbiani è una risorsa importante per quanto riguarda le forme del descrittivismo analogico: non solo l’universo espressivo ungarettiano è qui permeabile alle poetiche d’avanguardia – seppur con tutte le contraddizioni più volte sottolineate dalla critica –, ma s’impegna in movimenti testuali più ampi e ‘narrativi’, dove le strategie già delineate agiscono attorno a un numero più consistenti di ‘oggetti’.

La potenzialità generativa del tessuto fonico in contesti di descrittivismo analogico è ben documentata per esempio dal testo di *Noia*, la cui prima redazione apparsa su La15 presenta una struttura a cascata, vicina al modello palazzeschi de *La passeggiata*.⁵¹ Già la coloritura sonora del titolo *Sbadiglio* attrae a sé la descrizione dell’atmosfera circostante: il mondo, così come immerso e confuso nella nebbia, partecipa a una medesima materia fonica, come ben mostrano in particolare i vv. 4-11 del testo di LA15:

La15 (<i>Sbadiglio</i> vv. 4-28)	A19 (<i>Noia</i> vv.5-12)
5 Fa sereno quanta gente attorno la luna piena il cielo mette il livido delle stoviglie di smalto dei calamai agli occhi degli adolescenti	5 Le case si schivano per non disturbarmi Filo d’afa al collo
10 la litania ai numeri degli usci serrati che seguo per accompagnarli	Occhi di odalische a zozzo coll’ombrellino
	10 Com’è immobile l’aria

⁴⁹ Nel quadro figurale possiamo riconoscere alcune tangenze con certe tecniche di sviluppo metaforico peculiari della poesia barocca ‘preziosa’. Mi sembra significativo riprendere la descrizione che Zdzislaw Milner fa della tendenza all’‘analogia a oltranza’ in Góngora: «à peine a-t-il trouvé un point de contact entre telle représentation du monde extérieur et une des images qui hantent son esprit, qu’il se laisse dominer entièrement par l’image fictive, s’attache à elle et force au besoin l’image réelle à se plier aux exigences de la figure choisie» (MILNER 1934, p. 226). È inoltre interessante sottolineare come in questo processo di attrazione continuata «c’est le verbe – scrive ancora Milner –, le terme le plus spéculatif, le plus abstrait entre tous, qui amène l’image» (*ivi*, p. 228): similmente, abbiamo visto che la persistenza dell’immagine del nostro testo si coagula attorno alle forme predicative. Per Milner infine, la «métaphore développée» diventa propriamente ‘metafora cultista’ quando l’immagine fittiva diventa a sua volta una immagine ‘reale’ sulla quale è possibile al poeta lavorare, in una serie che in può in teoria non conoscere termine (*ivi*, 235).

⁵⁰ BRIGANTI 1981, p. 835.

⁵¹ Ma si vedano le analogie tra *Sbadiglio* e i *poèmes-conversation* di Apollinaire riscontrate da Luciano Rebay (REBAY 1962, p. 70 e sgg.). In particolare, oltre alle somiglianze di contenuto nei “quadri”, ciò che permette l’accostamento tra i due testi (ma si vedano anche *Le supplique*, primissima stesura di *Levante*) è la «tecnica di composizione, ispirata ad un tempo alla lanterna magica, al caleidoscopio e alla cinematografia», tecnica che coglie «l’andirivieni del pensiero dal presente al passato» in una «serie di istantanee» che danno luogo a un effetto generale di «simultaneità», costruendo così una «lunga fantasia lirico-cinematografica» (*ivi*, pp. 73-74). Possiamo infine verificare il persistere di una medesimo bacino immaginifico che comprova la ricettività spesso inconsapevole a poetiche altrove nettamente rifiutate dal Nostro, citando l’«ironia “metonimica”» (MUZZIOLI 2004, p. 71) delle «aridi sincere / azzurre d’un azzurro di stoviglia» di *Gozzano* (*La Signorina Felicita*, III, vv. 11-12).

<p>Cencio buttato nel Naviglio Alla mercè della vita</p> <p>15 Le case si schivano per non disturbarmi filo d'afa al collo Occhi di odalische a zonzo coll'ombrellino</p> <p>20 calmati dalle palpebre bistrate del sapore di panna vainiglia di titillo alabastrino di mussoline beduini caligine si dirada nel cielo</p> <p>25 unico confine della desolazione Tramvai Eliopoli sfuma Milano</p>	<p>La litania ai numeri degli usci serrati che seguo per accompagnarvi⁵²</p>
--	---

Le ripetizioni foniche in LA15 (“Naviglio”, “stoviglie”, “vainiglia”) fanno sì che i significanti siano il veicolo dell’azione sintetica dello sguardo del Soggetto sul paesaggio: di fronte a un mondo che si mantiene in un’invalicabile distanza (v. 15: “le case si schivano per non disturbarmi”), in una totale non partecipazione (v.6 “quanta gente attorno”), il Soggetto tenta con il suo sguardo unificante di immergere ciò che osserva in una stessa materia: il poeta è qui il *flâneur* che descrive e trasfigura, così come la nebbia scendendo sulla città confonde i contorni delle cose.⁵³ Ma nei versi successivi osserviamo un cambiamento nella tecnica descrittiva: l’unità proposta dallo sguardo grazie alla capacità di collegare e riunire si perde, e la descrizione si frange in elementi giustapposti. Da interprete della realtà, sulla quale interviene con la centralità prospettica del suo sguardo, il Soggetto diventa puro registro di sensazioni, e la sintassi si spezza a favore di un registro di impressioni, che si accompagna però all’attrazione verso una più radicale metamorfosi che fonde, attraverso gli elementi orientali, Milano con l’Egitto: “Eliopoli”. Diversi ‘oggetti’ conducono a questa ‘egiziazione’ della città, come il marciapiede umido che quasi si trasfigura in un’oasi con “odalische” e “beduini”; ma la metamorfosi è solo intravista in un attimo, poiché irrompe, improvviso, il rumore del tram: “Eliopoli”, vale a dire questa immagine che è ricordo, sogno e sovrappressione, “sfuma”.⁵⁴ È dunque un sogno interrotto: la *rêverie* a cui il Soggetto vuole abbandonarsi non ha il potere di trattenere le immagini, di sorvolare il tempo e lo spazio e stabilirsi nel sogno egizio. Una strategia dunque, questa della descrizione a rincorsa in cui la metamorfosi è raggiunta per sovrapposizioni immaginifiche, che non ha la garanzia della durata: non è questa la memoria che può recuperare il tempo e i luoghi perduti.⁵⁵ Le varianti opteranno

⁵² Poi cU *om.* ma cfr. *Noia* in *Poesie Disperse*, V09, p. 426 = T vv. 5-12.

⁵³ Giustamente Barengi ha qui richiamato la «fantasia dittatoriale» di Friedrich per descrivere questa centralità del soggetto che permette di sconvolgere l’ordine della realtà e sovvertire le apparenze (cfr. BARENGI 1999, p. 103). Non credo però che sia sufficiente questo «predominio della fantasia creatrice» per collocare il Soggetto su di «piano superiore» (*ivi*, p. 104): il «distacco fra soggettività e oggettività» (*ibidem*) che agisce nel testo non sembra infatti votato a un’esaltazione della capacità trasfigurante del Soggetto: se in parte è ribadita la potenzialità evocatrice e metamorfica della parola, è sempre il reale - che il Soggetto ha cercato di spostare sul piano immaginario - a imporsi, resistendo e costringendo le fantasie alla dimensione onirica: «Mi comprimo in te / mi abbandono / il sonno arriva / così prudente / a portarmi un po’ via / mi riprenderò più in là» (LA15, vv. 40-45, poi A19: Il sonno [...] po’ via | cU *om.* ma cfr. sempre il testo nelle *Poesie Disperse*).

⁵⁴ Mi sembra suggestivo richiamare un passo dal *Manifesto del futurismo* [1909]: «sussultammo ad un tratto, all’udire il rumore formidabile degli enormi tramvai a due piani, che passavano sobbalzando, risplendenti di luci multicolori».

⁵⁵ L’evanescenza della visione onirica troverà poi conferma in *Un sogno solito*, che entra a far parte dell’*Allegria* solo nell’edizione Preda:

A31 Il Nilo ombrato
le belle brune

per un taglio netto e inappellabile: la possibilità di appropriarsi del reale piegandolo al proprio desiderio è radicalmente scorciato nella struttura frammentata di A19,⁵⁶ per poi essere definitivamente cassato in cU.

Questa incertezza sulla funzione descrittivo-narrativa dell'analogia è osservabile anche nelle varianti di *Nostalgia*, la cui redazione di D16 fa già intravedere la dissoluzione di questo modulo discorsivo:

D16	in un canto di ponte contemplo l'illimitato silenzio di una bimba tenue e opaca come un fiore d'alpe nato dal cuore di un mughetto e dal sorriso di una tepida salma di canerino in un meriggio di deserto
LG19	en un coin de pont je contemple le silence illimité d'une enfant frêle ⁵⁷

Nei versi di D16 la catena analogica prende il sopravvento e si fa abbandono evocativo, o meglio fuga dal reale: anche qui il gioco analogico prosegue per «germinazioni nominali»,⁵⁸ ma queste associazioni, espandendo il comparante a scapito della tensione conoscitiva che dovrebbe circoscrivere l'oggetto della contemplazione, non illuminano ridescrivendoli i dati della circostanza, né tantomeno conducono a quell'altrove memoriale/onirico che abbiamo intravisto in *Sbadiglio*, né infine aprono possibilità al desiderio del Soggetto, come vedremo accadere per esempio nel testo di *Malinconia*.

Per quanto riguarda la struttura descrittiva su cui intervengono le similitudini, il testo lacerbiano

vestite d'acqua
burlanti il treno

È già fuggito (poi cDR>A36 ...) treno // Fuggito A36 ...] treno / Fuggiti = T.

Diversa è la tecnica e la funzione della descrizione onirica: non più una confusività della percezione del Soggetto, ma la registrazione di una visione e il seguente smacco per lo svanire del miraggio. La ripresa di elementi ed esperienze del proprio passato 'poetico' rientra in quel percorso di rimediazione su parole e forme visibile in molti luoghi della *Vita d'un uomo* (cfr. per esempio il rapporto tra *I fiumi* e *Il Capitano*, o tra *Popolo* e *1914-1915*), ed è qui comprovata dalla peculiarità macrotestuale della sezione *Prime* e dall'inserimento tardivo della lirica; è dunque giustificato il tentativo di una lettura metapoetica di questi testi come fa per esempio Musarra, il quale vede nell'ultima strofa il «superamento di un modo di concepire il rapporto io/oggetto», dove «fuggiti» è il segno «che rimanda ad una nuova condizione estetico-esistenziale» (MUSARRA 1992, pp. 99-100). Oltre al diverso trattamento del miraggio onirico rispetto per esempio a *Canto Beduino*, è interessante osservare il ricorrere dell'immagine del treno, la cui funzione di interruzione della visione in *Noia* ma anche nel quadro della NOTTE in *Paesaggio* (RD21 « Tutto si è esteso si è attenuato si è confuso // Si ascoltano i sibili dei treni partiti // Come quelle voci l'anima è vaga // Si rincorrono sogni fatui // Si dimette la ferocia // e, giacché non ci sono testimoni, ci appare, di sfuggita, anche il nostro vero viso, stanco e deluso», poi S23 inserisce il punto finale a ogni capoverso ST33v Tutto si è esteso, si è attenuato, si è confuso. / Fischi di treni partiti. / Ecco appare, non essendoci più testimoni, anche il mio vero viso, stanco e deluso M43...] si è confuso, [...] partiti, [...] M69 come ST33v = T vv. 6-8), sembra qui esorcizzata dalla 'burla' delle «belle brune».

⁵⁶ Questo intervento su una struttura descrittiva a cascata in direzione di un frammentismo impressionistica si riscontra anche nel testo di *Levante*, sempre nel passaggio da LA15 a A19.

⁵⁷ Spaziature tipografiche eliminate in A19, dove il testo compare solo in autotraduzione; per il testo in italiano: S23 ...] di una bimba / tenue | A31 ...] di una ragazza / tenue = T vv. 9-14.

⁵⁸ OSSOLA 1975, p. 245.

di *Levante* presenta notevoli analogie con *Noia*;⁵⁹ osserviamo brevemente i versi di La15, sui quali torneremo:

La15 (<i>Le suppliche</i> vv. 26-37)	A19 (<i>Levante</i> vv. 28-38)
<p>Respiro ora che i lumi si struggono vagiti o rantoli rotolati nella nebbia eco in processione che si estingue lontano e languiscono perplessi</p> <p>30 viatico al selciato umido di riflessi viscidi viola argentei rabbrivire e lascivi argentei limone come quelli coperti di crespo che adoperano gli ebrei di Levante</p> <p>35 portando via i loro morti di sabato sera ora che si accalca prostrato il firmamento e tocca terra appena</p>	<p>Di sabato sera a quest'ora</p> <p>30 gli ebrei di levante portano via i loro morti e nell'imbuto dei vicoli</p> <p>35 non si vede che il tentennamento delle luci coperte di crespo⁶⁰</p>

Il passaggio è incentrato sulla descrizione dell'effetto dei lampioni che, immersi nella nebbia, sono sottoposti a una complessa e approfondita trasfigurazione: la natura quasi espressionistica della descrizione si avvale di opposizioni, sinestesie, allitterazioni e apposizioni metaforiche, creando un quadro in cui il reale è interamente manipolato dallo sguardo trasfigurante del poeta. Nel susseguirsi di immagini, la rincorsa cromatica generata anche da forti assonanze foniche conduce a una sospensione 'narrativa' nella descrizione, aprendosi a un ricordo, l'immagine degli "ebrei", attirato da un'analogia e dunque 'sovraimpresso' al reale.

Avanzando nel grado di intervento della voce lirica, nelle descrizioni che si avvalgono di strategie analogiche è inevitabile approdare a un diverso statuto della trasfigurazione del mondo, dove a prevalere non è più la capacità di ridescrizione ma la visione desiderante e 'intezionata' del Soggetto. Come già in *Levante*, è il ricordo autobiografico a farsi occasione frequente per questi scivolamenti; all'interno del tema già incontrato della città possiamo osservare il prevalere di questa strategia e il suo differenziarsi dai passaggi più propriamente descrittivi. Incertezze sono evidenti per esempio in *Lucca*:

- A19 La città è circondata da un muraglione tanto pesante che gli alberoni, i quali l'incoronano, prendono una leggerezza inverosimile. La città, come le catacombe, ha un traffico timorato e fanatico.
- S23 La città ha un traffico timorato e fanatico.⁶¹

La descrizione della città in A19, attivatasi dopo l'evocazione dei racconti della madre («A casa mia, in Egitto dopo cena, recitato il rosario, mia madre ci parlava di questi posti. La mia infanzia ne fu tutta meravigliata»),⁶² sfrutta strategie analogiche che rimandando all'enunciazione orale: la stessa 'meraviglia' che aveva colorato i racconti materni si ripercuote sull'iperbole narrativa e favolistica, che descrive la realtà secondo i modi della narrazione mitico-evocatrice («tanto pesante che»). Ma l'attacco, che sembra preannunciare un paragone iperbolico, è una falsa partenza: la descrizione non si avvale di uno slancio figurale, ma rinuncia a interpretare analogicamente la qualità degli alberi, che sono semplicemente

⁵⁹ Oltre a diverse similarità dal punto di vista lessicale ed immaginifico, nelle due liriche si è di fronte a strutture poetiche del tutto sovrapponibili: il testo nasce da un'emersione memoriale di immagini che s'inseguono sulla base di impressioni per lo più visive suggerite dall'ora della sera; a questa prima modalità enunciativa segue una seconda parte frammentaria, composta da versi isolati. In entrambi i testi inoltre la conclusione aspira a un annullamento, a un "sonno" che sollevi l'io dal mondo della sensibilità.

⁶⁰ Per il percorso genetico del testo cfr. *infra*, 4. 2.

⁶¹ = T.

⁶² Poi A36 [...] posti. / La mia [...] = T.

leggeri all'“inverosimile”. La metafora è infatti nel verbo, e appare incassata nel verso “i quali l'incoronano”: gli alberi *sono come* una ‘corona’ della città, ma la posizione d'inciso e la costruzione sintattica celano la figura all'interno di un passaggio descrittivo ‘neutro’. Esplicito invece il movimento successivo, dove Lucca è paragonata alle catacombe per il via vai “timorato e fanatico”, aggettivi questi ‘di pertinenza’ più alla catacomba che alla città, indicando entrambi un rapporto con la divinità. In che modo il traffico cittadino è timorato e fanatico? Anche qui la figurazione della città è incassata al modo di una ‘spiegazione’ oggettiva, ma è invece centrale nella costruzione semantica del verso; il movimento figurale è duplice: l'aggettivazione è astratta dal campo della ‘catacomba’, ma l'oggetto, il “traffico”, proviene dalla città. I due piani dunque sono fusi, e rimandandosi l'un l'altro rinviano all'idea poetica, vale a dire la “città dei morti”.⁶³ S23 agisce su queste figure con il consueto taglio netto, ma questa volta non sono cassate solo l'iperbole ‘mancata’ e la descrizione della ‘corona’, ma la stessa matrice immaginifica, e cioè l'ipotesto della ‘città dei morti’: la descrizione si costruisce ora solo sulla sola preziosità delle scelte aggettivali, non ‘spiegata’ – né dunque motivata – dal pensiero analogico.

Centrale per lo svolgimento del tema cittadino il quadro di *Silenzio*, dove il poeta rivive il momento dell'allontanamento da Alessandria d'Egitto:

<p>P16</p> <p>5 Me ne sono andato una sera e dal bastimento verniciato di bianco urtante come un cigolio</p> <p>lontanando lucente di solitudine</p> <p>con in cuore un estremo limio di cicala strappata all'albero della sua scalmana</p> <p>10 col fresco miraggio di quel suo diadema di rubini al sole</p> <p>avevo visto la mia città sparire lasciando</p> <p>15 un poco un abbraccio di lumi nell'aria torbida sospesi</p>	<p>S23</p> <p>5 Me ne sono andato una sera e dal bastimento</p> <p>con in cuore un estremo limio di cicala strappata all'albero della sua scalmana</p> <p>avevo visto la mia città sparire</p> <p>10 lasciando un poco un abbraccio di lumi nell'aria torbida sospesi</p>
--	---

A31 Me ne sono andato una sera

5 nel cuore durava il limio
delle cicale

e dal bastimento
verniciato di bianco
ho visto

10 la mia città sparire
lasciando
un poco
un abbraccio di lumi nell'aria torbida
sospesi⁶⁴

⁶³ È infatti la città degli antenati, delle ombre sommerse, della patria perduta, dove spira non vita, ma morte; così si legge nella prosa *Ecco Lucca* inviata a Papini e Soffici nell'agosto del 1919: «Queste giornate, in questi luoghi, mi fanno soffrire, e mi coprono di voluttà, e mi tengono limitato come in una bara» (V09, p. 436).

⁶⁴ Ma in A19* i vv. 10-11 di P16 sono già segnati come da omettere; poi A36 [...] sera // Nel [...] = T vv. 4-14.

Due sono i passi del testo che più ci interessano; il primo è il correlativo della condizione del Soggetto ovvero l'immagine delle "cicale" che nelle prime stesure ha ampio spazio come similitudine implicata, e che poi in A31 si stabilizza in una descrizione sinestetica dello stato d'animo dell'io. In P16 il paragone è costruito per sottrazione del connettore esplicito e scambio dell'elemento analogico: "le cicale" sono il perno di un complesso movimento metaforico che comporta un duplice spostamento, cioè una prima associazione tra moto intimo e sensazione uditiva grazie all'ampiezza semantica del sostantivo "limio", e un successivo 'salto' allegorico che permette, attraverso la forte connotazione del verbo "strappare", di sovrapporre alla cicala la figura del poeta, cosicché nell'immagine si legge il drammatico, "estremo", momento del distacco dal paese natale. Dunque, se sintatticamente l'analogia su cui cresce l'immagine poetica è l'accostamento sinestetico tra dolore e verso della cicala, quest'ultima, ovvero il comparante, si espande sostituendosi come tema dell'analogia al comparato, cioè il "limio"; il passaggio sulla cicale, s'inserisce nel 'racconto' come inciso, ma dalla sinestesia creata sulla polisemia del sostantivo "limio" si transita in un contesto allegorico che rimette in primo piano l'esperienza dell'io. Il prevalere del quadro comparante è diversamente composto in A31, con la totale introiezione della similitudine; l'immagine non si presenta più come immediato accostamento analogico, ma si aggancia alla sensazione uditiva invertendo i termini: non è più il dolore nel cuore ad assomigliare al "limio", bensì il suono delle cicale a invadere e consumare il cuore. Non c'è più un dolore *simile*, ma la sensazione è il suono delle cicale, nel cuore *ci sono* le "cicale".⁶⁵

Il secondo elemento su cui soffermarsi è l'immagine della città vista "dal bastimento", e da una prospettiva di allontanamento nell'atmosfera notturna. Interessante è notare in che modo la realtà, lo sfondo del quadro lirico, sia presente per ben tre volte nel testo di P16: la "città" infatti subisce due trasposizioni figurali, ma è anche esplicitamente citata nel 'racconto' ("avevo visto / la mia città sparire"). Le figure sono incentrate sulla medesima idea analogica, vale a dire la somiglianza morfologica indotta dalle luci che prima disegnano una corona, trasformandosi – e rovesciando la notte in giorno - in "rubini" che brillano al sole, e poi in un "abbraccio". In entrambi i passaggi ritroviamo la preposizione in genitivo, che però conduce a due soluzioni diversamente connotate; la prima è appunto un'intensificazione del quadro, una trasfigurazione che potenzia la descrizione, simile all'"estremo limio": non c'è identificazione né desiderio, ma solo descrizione trasfigurata, slancio analogico visionario senza uno 'sviluppo' nel testo; la seconda invece non partecipa alla visione, ma è una analogia emotiva, intrisa dal sentimento soggettivo e agganciata allo sguardo dell'io. L'intimo e drammatico legame con l'immagine che si allontana è sintetizzato nella forma in genitivo, struttura che però non cancella il referente reale, ma quasi lo trattiene: "ho visto la mia città sparire", e di questa sparizione rimane la trasfigurazione generata dallo sguardo 'sentimentale' del poeta, l'"abbraccio di lumi", la visione sospesa dell'io. Ed è il totale prevalere di questo rapporto con il reale a dirigere le varianti, dove, come scrive Fausti Curi, emerge come sia «l'azione conoscitiva, non i suoi affascinanti contenuti, [...] a governare il rapporto del soggetto agli oggetti»;⁶⁶ allo stesso modo, la priorità del rapporto del Soggetto all'oggetto rispetto alla sussistenza del reale genera la variante temporale "ho visto", che «inscrive l'atto del soggetto nello stesso orizzonte memoriale».⁶⁷

⁶⁵ L'intensificazione si avvale anche della contrazione degli articoli e delle preposizioni, per cui si ha "con in" → "nel", e "un limio" → "il limio". Per il passaggio dall'indeterminazione alla determinazione come processo di assolutizzazione, si possono vedere gli esempi riportati in PETRUCCI 1977, p. 31. Ernesto Livorni sottolinea l'importanza della scelta verbale, "durava", vedendo in questa variante il rifarsi esplicito di Ungaretti al pensiero di Bergson, cfr. LIVORNI 2005, p. 214 n.

⁶⁶ CURI 2005, p. 261.

⁶⁷ *Ivi*, p. 262. La possibilità di un rapporto compartecipe e dialogante con l'oggetto va dunque a proiettarsi su di un piano tutt'altro che reale, bensì immaginario: rispetto al momento dell'analisi in cui si è costretti a «separare e distinguere», nell'immaginario, in questi «momenti della vita psichica» (*ibidem*), Soggetto e oggetto si trovano finalmente indistinti. A mio giudizio la proposta del testo è meno pacificamente risolutoria, come anche più problematico e contraddittorio è il ruolo della 'durata', letta dallo stesso Curi all'interno della «dialettica tra puntualità e duratività» (*ivi*, p. 261) come interamente positiva in quanto conservazione della percezione del Soggetto. Grazie a questo movimento indistinto tra Soggetto e oggetto, lo spazio del ricordo approderebbe alla dimensione di ciò che dura, prevalente rispetto alla 'temporalità' soggettiva («è il carattere memoriale, psichico degli oggetti a ribadire, dopo il "conosco" iniziale, la centralità non del soggetto ma della durata che lo attraversa» (*ibidem*). Sul rapporto tra figuratività e strutture temporali, cfr. *infra*, 4. 2.

Osserviamo ora il testo *1914-1915* che, datato 1932, è di fatto una riscrittura dell'interiorizzazione dell'immagine, un misurarsi cioè a distanza di anni con una percezione che ha la sua storia nel libro di poesia, più che nel ricordo. Oltre ai versi più già citati («Ti vidi, Alessandria, / Friabile sulle tue basi spettrali / Diventarmi ricordo / In un abbraccio sospeso di lumi»),⁶⁸ è interessante notare come la stessa lirica proponga un lungo passaggio 'descrittivo' che utilizza una tecnica diversissima rispetto a quella del testo allegresco. Si vedano i versi che rievocano l'approdo in Italia, e che si situano cronologicamente *dopo* il testo di *Silenzio*:

Q33 Chiara Italia, parlasti finalmente
Al figlio d'emigranti.

Vedeva per la prima volta i monti
Consueti agli occhi e ai sogni
Di tutti i suoi defunti;
Sciamare udiva voci appassionate
Nelle gole granitiche, a sussurri;
Gli scoprivi boschiva la tua notte;
Specchi tornavano di fiere origini,
Pudichi guizzi d'acqua;
Vedeva per la prima volta neve,
In ultimi virgulti ormai taglienti
Che orlavano la luce delle vette
E ne legavano gli ampi discorsi,
Fra viti, qualche cipresso, gli ulivi,
I fumi delle casipole sparse,
Per la calma dei campi seminati
Giù giù, sino agli orizzonti d'oceani,
Assopiti in pescatori alle vele,
Spiegate, pronte in un leggiadro seno.⁶⁹

Al centro del passo non è la descrizione del montuoso paesaggio toscano, ma il tentativo di recuperare la prima impressione che questo ha avuto sul poeta. La strategia retorica è molto efficace: la distanza non è solo nell'allontanamento nel tempo, visibile nella costruzione con l'imperfetto durativo e narrativo, ma anche nella differenza del 'protagonista'. Io *era* un altro, era "il figlio d'emigranti", era la 'voce' che ha già, in un altro *tempo della vita d'un uomo*, pronunciato quelle parole, descritto e interiorizzato quel paesaggio, cosicché non più la proiezione della sensazione verso il paesaggio, l'"abbraccio di lumi", ma una vera e propria prospettiva dall'alto, una panoramica da narratore esterno muove la figuratività, che si snoda in ipallagi, inversioni, anastrofi, antitesi e metafore continuate come quella dei virgulti "taglienti", che 'orlano' e 'legano', cioè incorniciano, il quadro paesistico.

L'esempio più utile per misurare le differenti strategie retoriche di descrizione nella diacronia, è probabilmente *Popolo*, lirica che Ungaretti non smetterà mai di ripensare.⁷⁰ Il problema poetico del testo

⁶⁸ Q33 = T vv. 1-4.

⁶⁹ Poi APF35 ...] defunti, / Voci udiva sciamare appassionate / Nelle gole granitiche, / Boschiva gli scoprivi la tua notte, / Pudichi guizzi d'acqua / Specchi tornavano di fiere origini, / Neve vedeva per la prima volta / In ultimi [...] ampi discorsi / Tra viti, [...] seminati / Giù giù sino agli orizzonti d'oceani [... ST36 ...] suoi defunti / Sciamare udiva voci appassionate / Nelle gole granitiche; / Gli scoprivi boschiva la tua notte; / Guizzi d'acque pudiche, / specchi tornavano di fiere origini; / neve vedeva per la prima volta, [...] = T vv. 26-45.

⁷⁰ Si veda per esempio la lettera spedita a Giuseppe De Robertis il 16 agosto 1942: «In *Allegria* ho rifatto *Popolo*, della quale non ero mai contento. È una delle poesie, insieme al *Capitano*, alle quali ho lavorato di più» (LDE84, p. 22). Escludendo le specificità tematiche comunque notevoli, alla lunga diacronia che da sola non sarebbe sufficiente a fare di *Popolo* un 'caso', va aggiunta la peculiarità del processo genetico, che, oltre a mutare in profondità l'intero corpo testuale, conosce prima una scissione in due 'rami' e poi una riscrittura tarda nel testo di *1914-1915* (cfr. A82, p. 194). Si comprende così la posizione di rilievo che *Popolo*, proprio come esempio dei primi modi dell'universo espressivo ungarettiano, ha buona parte delle monografie ungarettiane, come anche negli interventi di carattere prettamente stilistico o in quelli orientati alla ricognizione

risiede a mio giudizio nella trascrizione di una percezione durativa, dell'emergere cioè di un diverso sguardo rispetto al paesaggio, il quale dunque subisce una metamorfosi rispondendo all'intenzionalità del Soggetto:

LA15 Al brusio campestre fragranti svolazzi di maree raccordati nelle conchiglie	A19 Fanfare sperdute nei monti lombi fragranti di fonti Raccordi nelle conchiglie amuleto d'amore	cU1 Fanfare sperdute nei monti voi lombi fragranti di fonti
---	---	---

cF Nascono presto come alveari fanfare sperdute nei monti {voi lombi d'acque vereconde → e ritornate adagio antichi specchi ⁷¹ voi lombi d'acque vereconde}	A31 Nascono presto come alveari fanfare sperdute nei monti e ritornate piano ⁷² specchi antichi voi lombi d'acque misteriose	A36 Alveari nascono nei monti spese fanfare Antichi specchi tornate voi lombi celati d'acqua
---	---	--

cDR_{VA} Alveari nascono nei monti
{di fanfare remote → di sperdute fanfare}

Tornate antichi specchi
voi lombi celati d'acqua⁷³

Come è stato ampiamente mostrato, la lirica s'inserisce all'interno della retorica 'simbolista' dell'analogia mediata però dalla tecnica espressiva futurista. Abbiamo già proposto di leggere in chiave metapoetica la sinestesia qui in esame: i versi costruiscono piuttosto un 'contesto' sinestetico, dove il "brusio" della campagna si 'unisce' agli 'odorosi' movimenti del mare, realizzando un 'accordo' tra mare e terra, suono, vista e olfatto, che convergono in un'unica armonia di cui è simbolo la conchiglia, icona 'barocca' della coappartenenza degli elementi, e dunque "amuleto d'amore". Ciò a cui la figura mira, vale a dire lo scambio di sensazione nella sinestesia, è la registrazione retorica di questo possibile accordo che si rivela al Soggetto. In A19 la figuratività insegue già una diversa strategia, non piegando i nessi sintattici né lavorando su corpose scelte lessicali come il precedente ("fragranti svolazzi): le "fanfare sperdute" sembrano quasi il ritorno al referente di cui il "brusio campestre" era la trascrizione sintetico-figurale, e le potenzialità degli elementi inseriti nella sinestesia sono attivate principalmente dal tessuto fonico;⁷⁴ infine, la nominalizzazione del participio scandisce e materializza la percezione del poeta. La variante di cU1 scombina totalmente questa lettura sinestetica; i due elementi sono 'fusi' nell'apposizione allocutrice: non più un accordo dunque, bensì una trasformazione dell'uno nell'altro (voi, lombi fragranti di fonti *siete come* fanfare sperdute nei monti), additata dall'io che si presenta così

di ascendenze e/o rotture con la tradizione. In questa prospettiva rimane imprescindibile il commento di Luciano Rebay, il quale, rigoroso nell'attribuire alla prima versione del testo l'unica attestazione del 'futurismo' del poeta, si serve della lirica come campionatura per misurare il 'cammino' stilistico dell'autore proponendo inoltre una ricostruzione delle motivazioni 'politiche' individuabili dietro la scelta 'futurista' (cfr. REBAY 1962, p. 51 e sgg.).

⁷¹ Ma prima: «e ritornate antichi specchi», cassato e corretto come a testo.

⁷² "Piano" corretto in cU2 su "adagio" di IL31.

⁷³ = T vv. 14-17; ma prima cU2 [su IL31] ...]lombi d'acque <vereconde> timorate.

⁷⁴ Si veda innanzitutto l'origine onomatopeica di "fanfare", e poi la rima "monti": "fonti" che unisce definitivamente la fitta trama fonica che intercorre tra i due versi (: FANFARE speRdute nei MONTI / leMbi FRAGRANTI di FONTI).

sulla scena. Il passaggio è determinante poiché permetterà l'intrusione di un movimento più ampio, teso a una diversa partecipazione al paesaggio e ai suoi elementi costitutivi, come testimonia cF: è il "voi" che chiama e nomina il mondo, l'acqua e la terra, indice di ciò che sta avvenendo, cioè la rinascita del paesaggio allo sguardo dell'Io. A questo appello al mondo, è preposta in cF la similitudine: nessuna funzione descrittiva è rinvenibile nel "come alveari", che risente non solo della posizione sintatticamente ambigua, ma anche del simbolismo della città/alveare attivato dall'immagine del "popolo". È interessante osservare la genesi della correzione: l'apposizione preposta "antichi specchi" è infatti posteriore all'aggettivo "vereconde", che sostituisce il participio sinestetico "fragranti" presente fin dal testo di LA15, e che non solo rimanda al *topos* dell'acqua 'pudica', rovescio della 'vanità' dello 'specchio', ma chiude fonicamente la strofa, rispondendo alla proposta analogica del primo verso⁷⁵. Gli specchi insomma sono attirati all'interno del discorso poetico dalla figura, che sembra crescere e avvolgersi su se stessa: un rigonfiamento dall'interno - «Anschwellung von innen her» lo ha definito Fritz Strich⁷⁶ che ci riporta ancora alle spirali della figurazione barocca.

Resta l'indecidibilità sintattica: legando l'allocuzione alle "acque", alle stesse andrebbe attribuito il 'ritorno', ma la lettera del testo non svela dove poggia l'apposizione e dunque la similitudine, vale a dire se siano gli "specchi" epiteti di "acque", o le "acque" apposizione accentuata dall'allocuzione degli "specchi". Dov'è il referente reale? Ugualmente ambiguo il valore del verbo, sia nel modo (presente? imperativo? desiderativo?) sia nel valore semantico, potendo significare un ritornare nel senso di 'trasformarsi nuovamente' in "specchi". L'unico punto fermo è nella presa d'atto della percezione soggettiva: "nascono", ovvero il paesaggio può trasformarsi nello sguardo del Soggetto. Le acque si fanno nuovamente specchi, come rilancia l'inserzione di A31 preposta alla strofa della "perla del dubbio" («Un colore non dura / già si forma un'altra figura») che, con l'eco «d'un nuovo vento» già in cF preparava alle "fanfare". Nelle soluzioni di A36 è evidente il consueto procedimento di rarefazione, con la trasformazione della similitudine in una sospesa nota di vaghezza quasi ermetica cui contribuisce ancora una volta il tessuto fonico, costruita però simmetricamente nei rapporti tra apposizioni metaforiche ("alveari", "specchi") e oggetti ("fanfare", "lembi"). Si raggiunge così una sovrapposizione impressionistica, che sceglie la metafora giustapposta al posto del 'come'. Infine, con cDR_{VA} arriviamo all'ultimo approdo della figura: la metafora degli "alveari" si trasforma in un'immagine di serra calda, sfruttando dunque un modulo figurale allegresco in un contesto semantico e strutturale estraneo alle prime corde del poeta.⁷⁷

Giunti a questo punto, mi sembra interessante considerare le possibilità retoriche di descrizione confrontando le diverse strategie nella declinazione di un medesimo 'tema' figurativo, l'immagine delle montagne in rapporto al variare della luce e ai movimenti del cielo. Il paesaggio in questione ha certamente un valore allegorico, non solo per la compenetrazione tra l'elemento terrestre e il mondo metafisico, ma anche per la contrapposizione tra il correlativo 'naturale' dell'idea della mutazione continua e dello scorrere del tempo, cioè il cielo, e la montagna, simbolo invece di eterna immobilità e immutabilità.⁷⁸ Il profilo montuoso è l'oggetto lirico su cui misurare il passaggio della giornata

⁷⁵ "aLVEaRi" - "VEREconde", con la mediazione delle "fanFARE"; cfr. anche cU2 e le varianti "vereconde" e "misteriose", tra sinonimia e ricerca fonica. Inoltre è da notare come la sensazione uditiva rimanga il filo conduttore dell'immagine grazie all'uso dell'avverbio "adagio", inserito nel testo in un terzo momento creando così una cadenzata allitterazione in /a/

⁷⁶ Cit. in ELWERT 1967, p. 64.

⁷⁷ Marcata da una netta preferenza per l'ultima stesura la lettura di Rebay: «è istruttivo osservare come egli ristabilì poco a poco "i fili" cioè i nessi logici delle immagini, che aveva di proposito recisi al momento della composizione primitiva, con risultato di renderla quasi totalmente incomprensibile». Il critico sottolinea soprattutto le varianti di A31, dove gli «elementi tematici si allineano in ordine e non sono più confusamente mescolati»; del testo di LA15, dunque, rimangono gli «spunti di alcune immagini, ripresi con evidenti propositi chiarificatori». La conclusione di Rebay è che Ungaretti lavorò sul testo per «portare chiarezza e ordine» sulle immagini, che rispetto alla 'partenza' risultano «sostanzialmente» mantenute, ma all'interno di un equilibrato controllo dell'ispirazione (REBAY 1962, pp. 51-54).

⁷⁸ Diversi i luoghi di rievocazione autobiografica del primo stupore di fronte alle montagne; si veda per esempio questo passo dalle *Note*: «Il paesaggio precario che mi era familiare, il deserto, e poi il mare, [...]: scomparso, e, al suo posto, la montagna: la montagna che sta ferma contro il tempo, che resiste al tempo, che sfida il tempo.» (NOTE69, pp. 742-743). Come emerge anche da questa citazione, il rapporto tra montagne e cielo si sovrappone alla dialettica archetipica tra mare e il deserto, usata come categoria interpretativa per la definizione della connotazione esistenziale della percezione del

attraverso la resa degli effetti atmosferici: siamo dunque di fronte a un tema tipicamente impressionista, ma svolto secondo forme e moduli di natura espressionista, come emerge dalle figure retoriche.

La posizione del Soggetto rispetto al paesaggio è il tema annunciato nel titolo del testo allegresco *Dal viale di valle*, dove la descrizione si regge sulla metafora preposizionale incentrata sul sostantivo, che estrae la qualità dell'oggetto facendone la testa del sintagma:

cN_{<RL17} Nettezza di montagne
risalita
nel globo
del tempo
ammansito⁷⁹

In *Quiete* è invece il predicato a costruire la metafora:

cF_{PI} Il monte s'è staccato dalle nuvole.⁸⁰

Il verbo, insistendo su una separazione, indica una precedente appartenenza al medesimo quadro, attribuendo inoltre, con un consueto rovesciamento logico, il movimento non alle nuvole ma agli stessi monti, cosicché la descrizione risulta diretta dalla percezione dell'io, che trascrive alogicamente lo spettacolo naturale.

Opposto invece il movimento descritto nella figura di *Aura*, dove la sensazione di compenetrazione tra i due elementi è materializzata dalla metafora appositiva:

cF1_{Ap} Udendo il cielo,
spada mattutina, e il monte
che in grembo gli saliva,
torno all'usato accordo⁸¹

Come in *Dal viale di valle*, è il movimento ascensionale a dirigere il quadro; similmente, ma a parti invertite, in *Sogno*⁸¹:

F127 Rotto l'indugio sotto l'onda,
Sopra il monte è rapita aurora.⁸²

Abbiamo già incontrato anche quel descrittivismo cromatico del "lilla" che riecheggia da *A riposo*, P16: «Si dilatano le montagne / in sorsi d'ombra lilla / e vogano col cielo»,⁸³ alla *Fine di Crono*, cF1_{Ap}: «Fuligine lilla corona i monti»,⁸⁴ ritroviamo l'ombra come tema dello svanire dell'immagine anche in *Paesaggio*:

RD21 Oggi che s'illuminano di ombre flebili / le distanti montagne

paesaggio dallo stesso Ungaretti.

⁷⁹ = T; troviamo una preposizione metaforica assai simile in una lettera a Papini di molto anteriore: «Nebbia. Ma oggi s'è alzato uno splendore. Si vedono alleggerirsi quei monti. [...] Proviemo l'avversione della terra, oggi mi alletta quella *confetteria di monti*» (l.p. 16.12.15, LPA88, p. 17, corsivo mio).

⁸⁰ IL29 Si stacca il monte dalle nuvole. AB33 [...] nuvole, cU>AB33 [...] nuvole. = T v. 2.

⁸¹ Poi ST33_v Udendo il cielo / spada mattutina, e il monte / Salirgli in grembo, / torno all'accordo ST36 Udendo il cielo, / Spada mattutina, / E il monte che gli sale in grembo, / torno all'usato accordo = T vv. 1-4; ma in cF1_{Ap} precede il verso «Noiosa, alsa, chiara, urna...», omesso già cF2_{Ap}.

⁸² Poi ST33_v Rotto l'indugio sotto l'onda / Torna a rapirsi aurora. = T vv.1-2. Significativamente, ritroviamo la figurazione 'liquida' del paesaggio montuoso nella traduzione della *Fedra*, «Frattanto sopra il dorso / Della pianura liquida / Un'umida montagna Si erige a grosse bolle.» (UNGARETTI, *Fedra di Jean Racine*, Atto V, scena VI, [1950], in TRP10, pp. 291-457, p. 455).

⁸³ = T vv. 8-10.

⁸⁴ Poi CO27 Fuligine lilla corona i monti, CO27_F Les monts se couronnent d'une suie lilas, ST36 Una fuligine lilla / Corona i monti. cDR Una fuligine / Lilla corona i monti ST43 Una fuligine / Lilla corona i monti, = T vv. 4-5.

ST33_v Le montagne si sono ridotte a deboli fumi⁸⁵

La variante è sostanziale: alla resa impressionista degli effetti di luce, ST33_v sostituisce una traduzione di ciò che è percepito dal Soggetto, ovvero una trasformazione analogica resa con un giro perifrastico, dove la trasfigurazione del paesaggio è tutta interna allo sguardo.

Rispetto alla 'risalita' e ai riflessi luminosi e tersi di questi passaggi, il profilo montuoso subisce una diversa modulazione in *Sonnolenza*, testo che ci permette di fare inoltre un ulteriore passaggio in avanti nell'interpretazione soggettiva del paesaggio:

cPa₁₆ Questi dossi di monti
si sono coricati
nel buio
delle valli⁸⁶

Ho già sottolineato l'interpretazione umanistica del paesaggio ravvisabile nella scelta del predicato; ciò che emerge nella descrizione paesistica di *Sonnolenza* è però come questa umanizzazione del mondo sia un tentativo per mascherare l'inquietudine dell'uomo che cerca nella natura una compagnia, un polo di dialogo. Se, come scrive Baroni, la descrizione metaforica nasce dal «bisogno di sentirsi coerente con il flusso naturale»,⁸⁷ questa stessa rivela, nel pensiero analogico che nel testo si autodenuncia, la verità di una proiezione che è sempre unilaterale, monologica: la "sonnolenza" appartiene solo al Soggetto, e la proiezione sul mondo è uno stratagemma. In questa stessa prospettiva, più evidente è la strategia dei versi immediatamente seguenti, dove la possibile compagnia del "gorgoglio di grilli" è 'desiderata' all'interno di una negazione: cPa₁₆ «Non c'è più niente / che un gorgoglio di grilli / che mi raggiunge / lieve».⁸⁸

Il passaggio ulteriore verso l'interpretazione del mondo attraverso proposte analogiche che ricercano nel 'dato' un valore euristico non però astratto dalla prospettiva del Soggetto, si declina in differenti strategie retoriche, la più rilevante delle quali è certamente l'identificazione analogica, cioè l'«affermazione di un'equivalenza simbolica».⁸⁹

Nonostante l'accostamento esplicito tra due elementi sia la forma più semplice, non risulta tuttavia la più produttiva, probabilmente anche per la non facile agevolezza delle strutture sintattiche coinvolte. Possiamo osservare per esempio un inciampo dovuto a una struttura analogica affermativa nelle varianti di *Malinconia*, qui proposta come identità, produce una goffaggine che si risolve con la cassatura netta della figura:

cM₁₆ ma un'apprensione / di quest'orologio assiduo / ch'è il cuore
riscr ma un'apprensione assidua / di quest'orologio / ch'è il cuore
riscr ma un'apprensione / di quest'orologio / ch'è il cuore
D16 Ma un'apprensione / di quest'orologio / ch'è il cuore
S23 Ma un'apprensione |⁹⁰

Tra gli esempi d'identificazione analogica troviamo alcuni dei luoghi più citati dell'opera ungarettiana, come i celebri versi conclusivi di *San Martino del Carso*: «È il mio cuore / il paese più straziato»,⁹¹ o la chiusa di *Isola*:

⁸⁵ = T [MERIGGIO], v. 3.

⁸⁶ Poi P16 [...] coricati / nel buio delle valli = T vv. 1-3.

⁸⁷ BARONI 2005, p. 26.

⁸⁸ Poi P16 Non c'è più niente / che un gorgoglio / di grilli / che mi raggiunge A36 [...] gorgoglio / di grilli che mi raggiunge = T vv. 4-6.

⁸⁹ Cfr. MENGALDO 2005.

⁹⁰ = T v. 7.

⁹¹ A31 = T vv. 11-12. Il testo di A31 è riscrittura più che semplice variante rispetto all'iniziale soluzione di P16 (ricordo che inoltre il testo non compare in S23).

cF1_{Ap} Le mani del pastore erano un vetro / Levigato da fioca febbre⁹²

Sebbene la costruzione sintattica non sia qui complicata da inversioni, il circolo analogico rende anche in questo caso non razionalizzabile il passaggio dal reale alla sua trasfigurazione. Se è giusto interrogarsi sulla natura di quella “febbre”,⁹³ ciò che emerge dal punto di vista della costruzione figurale è come il referente (“le mani”), nel momento in cui si innesta la trasposizione metaforica, sia lentamente cancellato. Nella «stretta compenetrazione»⁹⁴ che investe le immagini, all’aggettivo “fioca” è affidata la trasposizione cromatica della trasparenza, mentre l’approfondimento del reale e la sua possibilità di essere *altro* è data nel participio aggettivo “levigato”: come scrive Petrucciani,

è notevole la stretta compenetrazione delle immagini: mentre il *levigato* è suggerito dal fantasma analogico “inanimato” (vetro), il complemento (*da fioca febbre*) si riporta al corpo, alle mani, e insieme aderisce (è un fuoco) alla levigazione del *vetro*⁹⁵

Il movimento tra figura e realtà, compenstrate l’una verso l’altra, si fa inafferrabile.⁹⁶

La costruzione più frequente nei luoghi di descrizione interpretante è però rappresentata dalle strutture in cui compare il connettivo “come”. Non è operazione semplice distinguere le diverse sfumature delle analogie definendone le valenze semantiche e funzionali,⁹⁷ e, come già abbiamo affermato nell’introduzione, è questa stessa difficoltà a rendere scarsamente utilizzabili in sede di commento i dati puri delle concordanze: se difatti la frequenza del connettore è ben attestata,⁹⁸ la stessa distinzione tra funzione-avverbio e funzione -ongiunzione deve essere reinterpretata.⁹⁹ I margini tra una funzione e l’altra sono diversamente rinegoziabili a seconda della postura interpretativa; in altre parole, ritengo che la valutazione della struttura introdotta dal ‘come’ sia risolvibile solo a posteriori, dopo aver valutato il modo con cui l’analogia si muove nel testo.

Funzioni “non predicative”¹⁰⁰ del connettivo non sono in realtà frequenti. Oltre all’uso di locuzioni d’uso, come per esempio ne *La Pregaiera*, cF1: «Come dolce prima dell’uomo / Doveva andare il mondo»,¹⁰¹ descrivendo un *modo* di essere anche i passaggi meno marcati dal punto di vista della

⁹² = T vv. 23-24, ma ST43 [...] da fioca [...], probabilmente errore di stampa.

⁹³ Giachery sottolinea la bellezza «pittorica» di questa «raffinata e ardita analogia che suggerisce un’accensione coloristica, una trasparenza lievemente accesa», dove «l’intima febbre» trasmette «una segreta inquietudine» (GIACHERY 1993, p. 57); Luigi Paglia ne invece deduce una complessa intersezione di procedimenti retorici: «doppia sinestesia tattile-visivo-auditiva indotta dall’aggettivo “fioca”, in bilico tra la vista e l’udito, e dai tue termini “tattili” “levigato” e [...] “febbre” [...] tra i quali scocca anche la scintilla dell’ossimoro» (PAGLIA 2005, pp. 547-548); “febbre” resta dunque un sostantivo indecidibile, che nasce dall’evanescenza fantastica e quasi onirica della ‘visione’ della lirica.

⁹⁴ PETRUCCIANI 1955, p. 176.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ È interessante osservare le soluzioni dell’autotraduzione:

CO27_F Une fièvre sourde polissait les mains du berger

VH39 Une fièvre sourde polissait comme verre les mains du berger

Nella prosa lirica di CO27_F, la trasfigurazione analogica è inserita nella narrazione: la figura si concentra nell’aggettivazione (“sourde”), e soprattutto nella metafora verbale che suggerisce un’implicita analogia con il vetro. Mentre CL54 traduce ‘letteralmente’ come sua abitudine, sorprende la soluzione allegresca di VH39, con l’introduzione del connettivo “comme”.

⁹⁷ Rimando ancora a BERTINETTO 1979.

⁹⁸ In qualità avverbio il ‘come’ risulta al 22° posto nelle liste di frequenza, terzo dopo “non” (11°) e “più”, (14°), mentre in qualità di congiunzione risulta al 49° posto (cfr. SAVOCA 1993, pp. 117-118 e p. 311).

⁹⁹ Una difficoltà sottolineata dagli stessi curatori delle concordanze: «è più che certo però che in queste zone di confine [cioè di lemmi che possono avere funzioni grammaticali diverse] esiste un margine ineliminabile di opinabilità e di ambiguità di cui, in sede di interpretazione dei dati, va tenuto debito conto» (*ivi*, p. XVIII).

¹⁰⁰ Cfr. BERTINETTO 1979.

¹⁰¹ = T vv.1-2, ma cfr. NRF28 «Que le monde avant l’homme / devait paraître doux»; è interessante osservare la cancellazione dell’idea dell’apparenza (“paraître”), di fatto in contrasto ‘logico’ con l’assenza di un Soggetto della contemplazione prospettata nei versi.

proposta di identificazione aprono una prospettiva sull'oggetto lirico che non è riducibile a semplice registrazione, in quanto cerca una connotazione che assume diversi gradi di intensità e investimento semantico. Evocativo l'accostamento, preparato dalla metafora verbale e dal contesto di oasi favolosa, in *Fase*, D16: «approdava / come una colomba»,¹⁰² come anche il passaggio di *Senza più peso*, UN34: «Le mani come foglie / S'incantano nell'aria ...».¹⁰³ Nello stesso testo troviamo però un'analogia più impegnativa dal punto di vista delle immagini coinvolte, UN34: «Per un Iddio che rida come un bimbo».¹⁰⁴

È frequente infatti incontrare il connettivo analogico in luoghi in cui è percepibile, soprattutto nelle scelte lessicali, una certa tensione 'speculativa'. La zona che offre il maggior numero di esempi è certamente quella conclusiva del *Sentimento*, in particolare le sezioni *La Morte meditata* e *L'Amore*, dove le similitudini s'impegnano a rendere dicibile lo spazio non colmabile tra il Soggetto e la forma inafferrabile del fantasma, il Tu, come per esempio nel *Canto quinto*, cDi: «Le tue mani si fanno come un soffio / D'inviolabili lontananze / Inafferrabili come le immagini»,¹⁰⁵ o in *Canto*, GP32: «E ora per sempre / Starai lontana come in uno specchio?».¹⁰⁶

Lo sfruttamento dell'analogia come luogo di una sentenza concisa è in realtà una strategia 'discorsiva' di lunga durata, sebbene subisca diverse riformulazioni stilistiche. È innegabile per esempio la funzione 'gnomica' dei versi conclusivi di *Malinconia*, all'insegna di una retorica dell'effetto non inusuale nell'attenta costruzione dei testi ungarettiani. La lirica manifesta una robusta struttura argomentativa, che trova apice nella lunga apposizione sul "mondo":

cM₁₆ Mondo
giro volubile di razzi
alla spasimante passione
attonimento di mill'occhi
in una gita
di pupille amorose

In una gita evanescente
come la vita che se ne va
col sonno
e domani riprinchia
e se incontra la morte
dorme soltanto
più a lungo¹⁰⁷

La separazione strofica individua due passaggi argomentativi, un primo strutturato come metafora appositiva, e un secondo che, riprendendo la parola chiave del "giro", allunga il respiro testuale in una similitudine che si chiude sentenziosamente. Oltre alla tecnica che permette al testo di svincolarsi dalla rigida forma di una similitudine appositiva, dal punto di vista semantico è essenziale la fuga che, in un gioco di rispecchiamenti senza fondo, conduce dal "mondo" alla morte, all'interno di un'analogia continuata non in successive giustapposizioni, ma in versi che presentano un'aspirazione

¹⁰² = T vv. 8-9; cfr. *Roman cinéma*, VI: «et le navire aride / comme une colombe s'approvoise / aux jasmins / de ses jardins» (A19 = T, VI, vv. 4-7, V09, p. 402).

¹⁰³ = T vv. 7-8.

¹⁰⁴ = T v. 1.

¹⁰⁵ Poi IL31 [...] / D'inviolabili lontananze, [...] ST33v [...] / D'inviolabili lontananze / Inafferrabili come le immagini, ST33N [...] / Inafferrabili come le idee, ST36 [...] / D'inviolabili lontananze, = T vv. 7-9.

¹⁰⁶ Poi cU1>GP32 α Starai per sempre / Ora lontana come in uno specchio? corr. in Ora starai per sempre / lontana come in uno specchio? β Starai per sempre come in uno specchio / Ora lontana ST33v O tu lontana come in uno specchio ... ST36 Cara, lontana come in uno specchio ... = T v.12; ma cfr. anche *O notte*, cS₂₀: «La morte sperde le lontananze / come l'oceano specchia le luci celesti» (poi cS *la morte sperde le lontananze* cF1 la notte [...] cF2>BSN30 la morte [...] SN30 la notte [...] ST33v Ma la notte sperde le lontananze. = T v. 14.

¹⁰⁷ Poi P16 Mondo /Giro [...] A19 Mondo // Giro [...] cU Mondo // Attonimento [...] In una gita che se ne va in fumo / come la vita [...] A31 Mondo // Attonimento / in una gita folle // In una gita che se ne va in fumo / col sonno / e se incontra la morte / è il dormire più vero = T vv. 14-21.

argomentativa. Nel movimento degli ultimi versi, già in cM₁₆ è possibile evidenziare lo straniamento del paragone non tanto sul piano semantico quanto nella stessa disposizione degli elementi: il ‘grado zero’ dell’immagine è vertiginosamente assorbito dal già detto, poiché la “gita evanescente” è variazione della “gita di pupille”, apposizione questa fortemente metaforica del “mondo”. Ma ciò che determina la contorsione analogica è la posizione in testa attribuita all’elemento semanticamente in fuga, la “gita”, rispetto all’attesa forma ‘la vita è come’, che è invece rovesciata in qualità di comparante all’insegna di un’analogia ‘evanescenza’. Questa stessa fuga circolare rilancia il piano semantico: il paragone esplicito non si arresta, proseguendo in quella che, oltre ad amplificare ‘quantitativamente’ il comparante rispetto al comparato, è anche la sede della *pointe* sentenziosa. Il concatenamento analogico iniziato nella “gita folle” conduce al “sonno”, interruzione momentanea della corsa vitale, transitando infine verso l’enunciazione del destino umano della morte, esito naturale del ‘ragionamento’ condotto per via analogica.¹⁰⁸

Dunque il pensiero analogico suggella spesso dei passaggi ‘speculativi’, vale a dire luoghi in cui il testo s’impegna a definire una condizione dell’esistere sviluppandosi in soluzioni quasi argomentative e dall’evidente tensione conoscitiva, fino a raggiungere la forma di veri e propri «paragoni concettuali».¹⁰⁹ Una delle spie della tonalità ‘discorsiva’ di questi luoghi è per esempio la forma allocutoria, come in *O notte*:

cSo₂₀ fratello oceano
 la vita del poeta è trapunta
 come te a sera
 di nidi d’illusioni

 ma t’invidio l’immobile maestà
 che ti culla¹¹⁰

a cui possiamo accostare l’analogia in *D’agosto*, sia per il tema che per la struttura dei versi, che propongono una similitudine cui segue immediatamente l’avversativa che introduce una differenza:

CO25 Come l’altomare / Monotona stagione, / Ma senza solitudine¹¹¹

Il correlativo iconico dell’analogia è da ricercare nella trasfigurazione, operata da una sineddoche grottesca, della piazza romana percorsa dagli “stinchetti abbagliati”¹¹², immagine che prepara lo scenario di una monotonia indistinta che non dà pace perché silenziosa quanto inquietante partecipazione al

¹⁰⁸ Questa concatenazione, che assume dunque la costrizione di una necessità, è fortemente veicolata dallo pseudo-anagramma che non solo ripete i nuclei significanti, ma scioglie in monadi l’aggettivo. Diversa la strategia di A31: oltre alla scelta di isolare il ‘tema’ (“mondo”), nelle correzioni dell’edizione possiamo infatti osservare la graduale rarefazione della struttura della similitudine. Nelle precedenti stesure, l’analogia si sviluppa su tre elementi, la “gita”, la vita e il sonno, e i cardini che permettono lo spostamento semantico sono il senso circolare della “gita” e il gioco dei significanti: il lavoro sull’immagine è teso dunque a separare i due elementi della ‘gita’ e della ‘vita’, per riunirli, grazie all’azione metaforica, nell’“evanescenza”. In A31 la similitudine abbandona la forma dell’argomentazione per agire all’interno dei significanti: la sostituzione tra ‘gita’ e ‘vita’ avviene *in absentia*, senza il ‘come’, sfruttando il piano paradigmatico del linguaggio. Da questo punto di vista, nel passo possiamo cogliere un rinvio fonico endogeno alla *langue* ungarettiana, in quanto attrazione e commutazione fonica dei versi di *Mattutino e notturno*: «afa / di una folla / dannata / di pupille», cR<RAC18 = T vv. 8-11 (il riscontro è puntualmente descritto in OSSOLA 1975, pp. 102-103).

¹⁰⁹ Cfr MENGALDO 2005.

¹¹⁰ Poi S23b oceanici silenzi / astrali nidi d’illusione / o notte SN30 [...] notte. ST33v Oceanici silenzi / Astrali nidi d’illusione / O notte. ST43 [...] illusione // O notte. = T vv. 15-17; in cS i versi sono corretti senza raggiungere una forma stabile: in particolare, il manoscritto porta “oceanici silenzi” riscritto più volte e abbinato all’invocazione della notte (cfr. ST88, p. 8 e n.); i versi, cassati, sono poi sviluppati in S23b come in apparato.

¹¹¹ Poi cU ST33v Come altomare / Monotona stagione, / Ma senza solitudine *riser* Monotona stagione / <come> simile all’altomare, / Ma senza solitudine *riser* Simile all’altomare, / Ma senza solitudine, / Monotona stagione ST33v Monotono altomare / ma senza solitudine, = T vv. 2-3.

¹¹² Poi CO25 In piazza Santa Croce lastricata / d’orbite spolpe, il palio corrono / stinchetti abbagliati cU<ST33v Lastricata d’azzurre orbite <spoglie> <spolpe> *riser* <Spolpi> Il lastricato spolpi in <azzurre> orbite, ST33v Spolpi le selci sino a ombra di fosse, ST36 Sino ad orbite ombrate spolpi selci, = T v. 6.

movimento distruttore dell'estate.

Anche il testo allegresco di *Destino*, e con importanti implicazioni dal punto di vista lessicale, è un esempio interessante di questa retorica:

cPa₁₆ Uomini
creature terrene
volte al travaglio della terra
come una qualsiasi fibra terrena
perché ci lamentiamo noi¹¹³

Lo stile quasi moralistico trova forma, oltre che nell'allocuzione, nell'insistenza lessicale su specifiche parole chiave, come nella stessa chiarezza didascalica con cui emerge lo statuto paradossale dello strumento della similitudine, che anzi è qui usata per mettere in risalto, a fronte di una somiglianza enunciata, una lacerante differenza, e dunque un desiderio non appagato: una tensione che però non emerge *malgrado* il testo, ma anzi ne è all'origine. Il "travaglio" è "della terra", e l'uomo, in quanto 'terrestre', non può fare a meno di esserne parte. L'appartenenza ai movimenti naturali è interpretata con una similitudine vegetale, frequentissima nelle zone figurali de *L'Allegria*; se però il centro della similitudine è l'uguale *modo* di essere di uomo e 'natura', cioè del 'creato', l'analogia non afferma un'identità quanto piuttosto il desiderio di *essere come* una "fibra". La somiglianza dunque manifesta una non-identità: l'io partecipa al "travaglio" del naturale, ma *non è* una "fibra", ed è da questo punto di scissura che l'interrogazione attinge la sua carica disperata.

Con la topologia vegetale di *Destino* tocchiamo uno dei nuclei costanti dell'indagine ungarettiana sul mondo, come abbiamo ampiamente osservato attraversando le figure del Soggetto nel precedente paragrafo. Ma anche nei luoghi in cui non è l'identità né l'interrogazione esistenziale del Soggetto il 'tema' figurale, il mondo naturale permette un continuo scivolamento tra registrazione oggettiva e 'intenzionalità' dello spettatore, che però non è ancora deformazione soggettiva. All'insegna della domanda sul *modo* di essere, l'analogia scoperta si fa strumento di una descrizione intenzionata del paesaggio, dove in gioco non è più la capacità visionaria o la trasfigurazione metaforica del Soggetto, ma la proposta di un accostamento all'interno del mondo dei fenomeni dell'apparenza.

Per esempio è interessante sottolineare la frequenza di attrazioni metonimiche in corrispondenza di similitudini che approdano non a una semplice descrizione analogica, ma a un'interpretazione del paesaggio, e soprattutto dei suoi mutamenti.¹¹⁴

A riguardo abbiamo già ampiamente commentato alcuni versi di *Levante*, dov'è stato possibile osservare due procedimenti assimilabili alla logica barocca che s'introduce nella figurazione di Ungaretti, vale a dire il vortice analogico, che tende a creare delle strutture circolari nel pensiero della similitudine e dove l'analogia tra i due elementi ne rivendica l'indicibile reversibilità, e la topica dello scambio tra acqua e cielo, raggiunta anche grazia all'ambiguità sintattica nella disposizione degli elementi (il "gonfio" che rimanda *sia* al petto *sia* al mare).

¹¹³ Poi P16 Volti al travaglio / come una qualsiasi / fibra creata / perché ci lamentiamo noi? S23 ...] perché ci lamentiamo noi A31 Volti al travaglio // come una qualsiasi // fibra creata // perché ci lamentiamo noi A36 *riduce gli a capo* A42 ...] perché ci lamentiamo noi? = T.

¹¹⁴ Il problema poetico è quello della rappresentazione di uno spazio di tempo o di una durata, questione espressiva centrale nell'arte d'inizio Novecento. Rimandando al capitolo IV per la discussione dell'importanza della retorica del simile *nel* tempo, mi sembra significativo citare almeno un passo dei numerosi luoghi in cui Ungaretti s'interroga sul legame tra paesaggio e tempo, ricostruendo a posteriori l'origine di determinate esperienze liriche: «come mi appariva il paesaggio in quelle prime poesie. Era colto nell'attimo, in un attimo che poi si protraeva in me in un modo infinito. E la poesia stessa [...] ricorreva a modi brevissimi. Si trattava di cogliere l'attimo». A questa retorica del *carpe diem* 'impressionista' l'autore oppone le soluzioni stilistiche del *Sentimento*: «più tardi, quando sarò arrivato al *Sentimento del Tempo*, il paesaggio acquisterà ai miei occhi una profondità storica e quindi anche le mie ricerche di espressione necessariamente ricorreranno ad un profondità storica» (UNGARETTI, *Ungaretti commenta Ungaretti*, cit., p. 820; è interessante osservare come nel procedere nell'argomentazione Ungaretti trascorra da un livello propriamente tecnico a uno interpretativo, trainato dalla 'dicotomia' tra "attimo" e "storia").

Per osservare la differenza tra due *stili* di descrizione possiamo ora considerare due passaggi di *Ogni grigio*, entrambi diretti alla trascrizione del mutare della luce al tramonto. Nel primo è interessante osservare la ricerca tra diverse possibilità retoriche per nominare il ‘sole’:

<p>CO25</p> <p>Un brigantino biondo di stella in stella s’accomiata, e s’acciglia sott’una pergola.</p>	<p>cU>CO25</p> <p>Quando come una prora bionda, <il giorno> l’ultimo chiaro</p> <p><i>s’interrompe e riscrive:</i></p> <p><Mentre,> Quando l’ultimo chiaro, prora bionda di stella in stella s’accomiata, e s’acciglia sott’una pergola.</p>
---	---

<p>FL27</p> <p>Una prora bionda di stella In stella s’accomiata E s’acciglia a una pergola.</p>	<p>ST33v</p> <p>Come una prora bionda Di stella in stella il sole s’accomiata E s’acciglia sotto una pergola¹¹⁵</p>
---	--

Possiamo provare a sintetizzare come segue le figure in gioco in queste varianti:

- CO25 metafora (“brigantino biondo”)
- cU>CO25 similitudine: comparante + sineddoche (“come una prora bionda, il giorno”)
- riscr* similitudine: comparante + perifrasi metaforica (“come una prora bionda, l’ultimo chiaro”)
- riscr* perifrasi metaforica + apposizione metaforica (“l’ultimo chiaro, prora bionda”)
- FL27 metafora (“prora bionda”)
- ST33v similitudine: comparante + comparato (“come una prora bionda [...] il sole”)

Oltre alla metafora verbale già commentata,¹¹⁶ interessante è la possibile ambiguità aperta dall’inarcatura di FL27, che sembra costruire una preposizione metaforica (‘prora bionda *di* stella’). I versi successivi sono invece dedicati all’apparire della notte, con una bellissima similitudine dinamica che ne descrive il ‘movimento’;¹¹⁷ anche qui le varianti agiscono scomponendo e ricomponendo gli elementi figurali:

<p>CO25</p> <p>Nel cavo della mano, come una fronte stanca, s’è ridotta la notte</p>	<p>ST33v</p> <p>E, come fronte stanca Dentro una mano, Appare notte.</p>	<p>ST36</p> <p>Come una fronte stanca È riapparsa notte Nel cavo d’una mano ...¹¹⁸</p>
--	--	---

Il bacino di referenza è l’immagine della stanchezza, nell’icona del gesto di un uomo che si regge la fronte con la mano;¹¹⁹ l’analogia definisce così una particolare modo di essere della notte, descritta

¹¹⁵ Poi ST36 ...] sotto la pergola ... = T vv. 4-6.

¹¹⁶ Cfr. capitolo.

¹¹⁷ Sul ‘calare della notte’, si vedano *Chiaroscuro e Gingno infra*.

¹¹⁸ = T vv. 7-9 (ma segue a CO25 anche FL27 ...] mano [...]stanca[...]).

¹¹⁹ Mario Petrucciani ha richiamato i versi di *Genova* di Dino Campana: «la grù sul porto nel cavo de la notte serena» (cfr. MARIO PETRUCCIANI, *Due manoscritti, un problema. Ungaretti e Campana. Sentimento del segreto, sentimento della notte*, [1980], in PETRUCCIANI 1993, pp. 85-115, pp. 101-102. Ma si vedano anche i versi di Victor Hugo: «Il ne restait de moi qu’une soif de connaître, / Une aspiration vers ce qui pourrait être, / Une bouche voulant boire un peu d’eau qui fuit, / Fût-ce du creux de la main fatale de la nuit» (*Dieu, fragments de Voix*, cit. in BÉGUIN 2003, p. 509).

attraverso l'immagine di un gesto concreto e umanissimo. Forte è qui l'infrazione logica, poiché l'usuale analogia giorno/volto umano è invertita: il cielo è *come* un volto, e non viceversa. Impossibile è proporre una perifrasi della figura: sebbene sia possibile intercettare sottotesto la metafora morfologica della 'curvatura' del cielo, il "cavo della mano" è perfettamente al centro tra la "fronte" e la "notte". ST33_v attenua la posizione ancipite della 'mano', inquadrando in un inciso la similitudine, sempre densa ma non interferente con il quadro. ST36 torna alla soluzione iniziale, e cioè all'interazione tra i diversi piani.

Rispetto a CO25, troviamo qui una terza possibilità di paragone, poiché il comparato, la "notte", è incassato nel movimento del comparante.¹²⁰ Qual è dunque la differenza tra i due passaggi? Entrambi comportano un'umanizzazione del cielo. Ma nella similitudine della "prora" la metafora ha la funzione di riportare il movimento naturale all'uomo, attraverso verbi come 'accomiatate', 'accigliarsi', descrivendo dunque l'oggetto poetico attraverso categorie antropomorfe. Nella seconda, costruita con l'attrazione del comparante rispetto al predicato e al comparato, l'uomo è uno 'specchio' della natura, e nello stesso tempo la natura, nelle forme del passaggio del tempo, è metafora della vita dell'uomo. Qui l'oggetto, il dato fenomenico, è interpretato all'interno di una precisa posizione ontologica, cioè di un determinato pensiero del rapporto tra Soggetto mondo.

Ma ancora, è il mondo vegetale il bacino immaginifico più indagato, rimanendo un punto sensibile a partire dai primi testi fino alla sezione finale del *Sentimento*: per esempio, ancora nel *Canto quinto* la metonimia regge l'identificazione donna (Morte) / stagione, cDi: «Sei la donna che passa / Come una foglia / E lasci agli alberi un fuoco d'autunno.»¹²¹

Ma uno degli esempi più significativi di questa tendenza è il testo di *Prato*, già citato nel paragrafo sull'attrazione metonimica:

cR<Rac18	cU	A36
La terra s'è velata di tenera leggerezza come una sposa novella offre allibita alla sua creatura il pudore sorridente di madre	La terra s'è velata di tenera leggerezza <come allibita> ¹²² <una sposa> come una sposa novella offre allibita alla sua creatura il pudore sorridente di madre	La terra s'è velata di tenera leggerezza Come una sposa novella offre allibita alla sua creatura il pudore sorridente di madre ¹²³

Rispetto al titolo, che rimanda ancora alla tipologia tema-svolgimento che caratterizza i testi di trasfigurazione, ma rispetto ai quali la lirica permette di misurare la profonda differenza retorica e interpretativa, i versi s'impegnano in una descrizione interpretante, anzi *modalizzante*, del sopraggiungere della primavera. A parte le incertezze dell'autografo una sola variante interessa i versi: uno spazio

¹²⁰ Proviamo a schematizzare i rapporti: la forma non marcata dell'analogia sarebbe la seguente: *la notte (A) è come una fronte (B) nel cavo di una mano (X^B, vale a dire centro analogico appartenente alla semantica di B) = A come BX^B

Da cui:

CO25 A = X^B come B (nella disposizione dei versi X^B come B = A)
 ST33_v A = come BX^B (nella disposizione dei versi come BX^B = A)
 ST36 AX^B come B (nella disposizione dei versi come B = AX^B)

¹²¹ Poi ST33_v ...] foglia // E lasci [... = T vv. 14-16.

¹²² «Sul margine destro, l'indicazione *spazio* a sua volta cancellata» (A82, p. 23 n.).

¹²³ = T.

bianco, teso a separare i due momenti della visione, due differenti *stili* interpretativi dell'oggetto.¹²⁴ Il bianco è lo spazio dell'azione riflessiva del Soggetto verso il paesaggio, è lo spazio, in altre parole, del *gesto analogico*. Il testo enuncia due tempi: quello della 'registrazione', cioè della descrizione metaforica, e quello dell'interpretazione poetica attraverso una similitudine; questi diversi luoghi dialogano grazie alla polisemia figurale del "velo", da cui nasce la ridescrizione del prato: la metafora descrittiva del "velarsi" come coprirsi è riattraversata e riscoperta nell'immagine della similitudine, che a sua volta diviene il centro della ridescrizione del prato, cioè dell'epifania primaverile. Il *come* non introduce una comparazione descrittiva/modale, ma apre una possibilità di senso, derivante dallo sguardo analogico: il paesaggio subisce una trasfigurazione in altro, spia della ricerca di una più profonda interpretazione del significato esistenziale di quell'esperienza di contemplazione. Rispetto a testi quali *Dal viale di valle*, *Rose in fiamme* o *Sogno*^A, l'atto poetico non si ferma a riformulare l'immagine con gli strumenti retorici quali corrispondenze sinestetiche o metamorfosi foniche del materiale verbale, ma compie un atto interpretativo forte. E infatti, a differenza della pura registrazione, qui il Soggetto può includersi nel testo, trovando uno spazio di partecipazione depersonalizzato e non inchiodato alla postura prospettica.

Anche il contesto 'bucolico' de *L'Isola* si offre come esempio significativo del rapporto uomo/natura, qui declinato nella figura del "pastore" circondato da manifestazioni fantastiche e naturali che più che alla corrispondenza mirano a un quadro di compresenza dei due 'mondi', che non risulta però marcato in senso idilliaco:¹²⁵

cF1_{Ap} Giunse a un prato ove
L'ombra s'addensava negli occhi
delle vergini come,
calando la sera, appiè dell'ulivo.

CO27_F Il parvint à une prairie; l'ombre se pressait aux yeux des vierges, comme elle se
presse, verse le soir, aux pieds des oliviers.

ST33_V [Errando,] giunse a un prato ove
L'ombra negli occhi s'addensava
Delle vergini come
Sera appiè degli ulivi,¹²⁶

In cF1_{Ap} la descrizione dell'ombra si avvale del circolo analogico 'barocco', cioè di un movimento non lineare delle associazioni metaforiche, complicato dalla tensione in iperbatò della versificazione: l'ombra è nel prato o negli occhi delle vergini? Dove si situa l'"ulivo" rispetto al "prato" in cui giunge il "pastore"/poeta? In questi casi, il connettore 'come' subisce un'attrazione per ipallage, e le ombre sono sia degli "occhi" che *nel* "prato". Se l'autotraduzione rimarca la duplicità dei piani, escludendo grazie all'inciso l'ambiguità analogica, il testo di ST33_V, dove alla contorsione sintattica si aggiunge la catena fonica sulla labiovelare, con un netto taglio riconfigura la metafora che può essere ricondotta a una semplice proporzione; ma la "sera" ai piedi degli ulivi, che nella figura è il comparante delle "ombre", è in realtà una perifrasi metonimica, 'causa' delle stesse "ombre". La 'descrizione' del paesaggio è

¹²⁴ Forse suggerita dall'autotraduzione in LG19, che dispone la lirica su due versi con la consueta soluzione tipografica (poi 'normalizzata' in A19):

LG19	la terre	s'est voilée	de tendres
	légèretés		
	comme une épouse	offre étonné	
	à sa créature	la pudeur	souriante
	d'être mère		

¹²⁵ Atmosfera generata soprattutto dagli aggettivi nell'*incipit*: cF1_{Ap}: «A una proda ove sera era perenne / di anziane selve assortite,» = T vv.1-2.

¹²⁶ Poi ST36 [...] ulivi; = T vv. 13-16 (ma prima cF3<11.29 [...]ulivo);

motivata dunque dalla riproduzione di questo magico risponderci degli elementi del quadro, non logicamente ordinabili in quanto coappartenenti, *modo* di essere, questo, prerogativa di un mondo situato in un *altrove* – l'Isola, appunto.

Simile la strategia descrittiva nell'*Inno alla morte*:

CO25 è l'ultima volta che miro
(appiè del botro, d'irruenti
acque sontuoso, d'antri
funesto) la scia di luce
che pari alla tortora lamentosa
sull'erba svagata si turba.¹²⁷

All'interno dell'identificazione che guida il testo, la "scia di luce" è la traccia della presenza del sole/amore:¹²⁸ è dunque un segno allegorico, ciò che agli occhi del Soggetto rende possibile il rimando metafisico. La similitudine è esplicita, ma complicata dalle intersezioni di più livelli e dall'attrazione metonimica, per cui nel quadro descritto la "tortora", comparante rispetto alla 'scia', è estratta dalla scena entro cui si situa il poeta. Il participio "svagata" introduce poi l'ambiguità, legandosi, nel pensiero analogico, sia alla "tortora" che alla "scia".¹²⁹ Il tessuto fonico è ugualmente parte della strategia dell'ambiguità: oltre alla costruzione particolarmente ricca ("ToRToRa"; "Sull'eRBA Svagata / Si TuRBA"), è possibile rinvenire il gioco del significante assente, dove il 'tubare' della "tortora", *topos* poetico di lunga durata, è interpretato come un lamento, come un suono che appunto "turba".

La sfumatura modale della descrizione di un oggetto lirico raggiunge forme di densa sintesi simbolica qualora la percezione si associ a un desiderio, come appare esplicitamente in *Italia*, soprattutto grazie alla scelta del verbo che fa del paragone una «pseudo-similitudine iperbolica».¹³⁰

P16 E in questa uniforme
di tuo soldato
mi riposo
come fosse la culla
di mio padre¹³¹

L'elemento più interessante della figura non risiede tanto nella pregnanza della simbologia 'paterna', abbastanza inconsueta rispetto al mito materno della culla/bara,¹³² ma nella forma della figura; il *modo di*

¹²⁷ Poi cF>_{bSN30} (in fondo al botro, [... SN30: ...]la scia della luce / [... ST33v (Appiè del botro, [...]) la scia di luce / [... = T vv. 1-9, capoversi maiuscoli in ST33v.

¹²⁸ L'immagine è resa ancora più pregnante in SN30, con la «scia della luce» che, rispetto alla preposizione semplice, indica un'appartenenza.

¹²⁹ Una costruzione dell'equazione analogica molto frequente in Ungaretti, schematizzabile come A = BC, dove C è riferibile contemporaneamente ad A e B, ma in una forma per cui l'analogia sembra monca, in quanto la sua 'motivazione' è data dal comune *modo* di apparire (=C) che rende simili o sovrapponibili A e B.

¹³⁰ Cfr. MENGALDO 2005.

¹³¹ = T vv. 11-15.

¹³² Si vedano per esempio *La notte bella* e *Universo*. Collocato nelle ultime battute del *Porto Sepolto*, libro costruito in buona parte sulla simbologia materna dell'acqua come ha mostrato Oreste Macri (cfr. MACRI 1988), *Italia* sembra indicare come conclusione – certo provvisoria – dell'itinerario poetico l'approdo al polo paterno, in quell'"uniforme" che è immediata icona dell'appartenenza a una patria. Lemma che significativamente riemergerà in relazione alla questione della 'lingua' («Non sono cose che si spiegano, la lingua m'era un legame che mi portava fino alla culla dei miei nella lontananza dei tempi», NOTE69, p. 742), la "culla / di mio padre" è dunque la ricerca dell'origine del padre, e il riposo può avvenire in quanto l'identità dell'"uniforme" ha permesso al nomade di costruirsi e posizionarsi all'interno di una genealogia paterna. L'"uniforme" è l'origine, e l'io può 'riposare' in essa perché essa è un'altra "culla", dove osserviamo la consueta attrazione del predicato verso il comparante. In una lettura biografica della poesia e dei simboli ungarettiani, l'appello alla "culla di mio padre" e dunque l'inserimento di quella figura assente anche dalla memoria, quasi 'rimossa', che è il padre prematuramente morto in corrispondenza del riconoscimento del ruolo di poeta, sarebbe un elemento da discutere, a prescindere dall'istanza retorico-politica che questo riferimento 'virile' potrebbe suggerire. Il testo mostra come la ricerca di identità trovi una pausa, un 'riposo' nella dimensione paterna che, nella teoria psicanalitica, è la legge; la prevalenza della simbologia materna nel

essere dell'“uniforme” è infatti negato dalla struttura desiderativa: la similitudine è enunciata come tale, l'uniforme *non* è la “culla / di mio padre”. È lo sguardo del Soggetto che vorrebbe modificare il dato - e in questo senso è un “come” ‘modalizzante’ –, intervenendo sull'oggetto reale, cioè su “questa” uniforme, che però, proprio in quanto *reale*, resiste.

In questi due ultimi testi, emerge un'ulteriore declinazione della dialettica tra descrizione e percezione: la scelta del verbo nell'*Inno alla morte* (“pare”) e il rilancio al condizionale di *Italia* sono infatti forme figurali esplicite che non celano il pensiero analogico e desiderante che le muove. Lo spostamento rimane sempre interno alle forme di soggettivismo percettivo, ma ciò che ne emerge è molto diverso.

Osserviamo per esempio la similitudine in *Ultimo quarto*:

VG33 E sull'unico albero
Come in un fermo fumo,
Con tutto il suo sgolarsi di cristallo
Un usignolo?¹³³

Accostata alla metafora preposizionale, la descrizione, all'interno del costrutto della similitudine, è interamente assorbita dalla resa dell'impressione analogica della voce poetica, che propone, nel paragone, la propria ‘visione’ del reale, qui con una sfumatura ossimorica rispetto alla mobile evanescenza di altri passaggi ‘fumosi’ ungarettiani.¹³⁴ Nel testo, dunque, la presenza del Soggetto è incisiva, determinante e tematizzata all'interno della decifrazione del paesaggio. Ma a mio giudizio, più che nei luoghi di forzatura del reale – secondo modi più o meno ‘espressionisti’ - al punto di massima incidenza della prospettiva del soggetto nelle descrizioni, sono le forme perifrastiche del paragone, vale a dire similitudini nelle quali l'analogia non sorretta dal connettivo ‘come’, è proposta attraverso varie forme di «comparazione sfumata»,¹³⁵ che esplicitano a diversi gradi la percezione analogica del Soggetto.¹³⁶ Abbiamo già incontrato per esempio il «sobborgo che pare» di *In memoria*,¹³⁷ sottolineata dalla presentificazione ottenuta con i dimostrativi, la perifrasi sostiene anche l'*incipit* de *I fiumi*:

cPa₁₆ Mi tengo a quest'albero mutilato
abbandonato in questo vallone
che <se> ha il languore
d'un circo senza pubblico¹³⁸

primo Ungaretti potrebbe essere dunque letta, in questa prospettiva, come una resistenza al principio d'identità in quanto identificazione, di quella distanza cioè che consente di potersi individuare in un Io *distinto*. In un'altra prospettiva, l'assenza del padre quale nucleo generativo della poetica ungarettiana è l'interpretazione di Lucia Andreano, la quale scrive: «la scoperta del nulla, il sentimento della morte, dell'assenza, della precarietà dell'essere, sono legati a quella prima mancanza, alla morte del padre» (ANDREANO 1994, p. 29).

¹³³ Poi ST33v E fra arse foglie come in fermo fumo [... = T vv. 9-11, con evidente ricerca della suggestione fonica nell'allitterazione.

¹³⁴ Come per esempio in *Nasce forse*, ma si veda anche *Pari a sé*, ST33v «Nell'estrema notte / Va nel fumo a fondo il mare.» (poi ST43 Nell'estrema notte / Va in fumo a fondo il mare. = T vv.5-6).

¹³⁵ Cfr. MENGALDO 2005.

¹³⁶ Si può qui richiamare la distinzione della funzione della copula nel giudizio ordinario e in quello tipologico descritta da Ezio Melandri, rispetto alla forma “a è A”, dove ‘A’ è l'idea e ‘a’ la cosa concreta: «nel giudizio ordinario la copula asserisce semplicemente l'esistenza (o meglio, la sussistenza) di detta relazione. Nel giudizio tipologico la copula assolve una funzione logica più complessa. Per questo, anziché dire “a è A”, si preferisce una locuzione più analitica, come “a rende-l'idea di A” (“imita”, “partecipa di”, “esemplifica” etc.). Mentre la semplice copula può esprimere anche l'identità, la somiglianza o in generale una relazione simmetrica fra a e A, le circonlocuzioni hanno in comune il rilievo dell'asimmetria del rapporto. Le cose si assimilano alle idee, ma non le idee alle cose. Per converso, le idee non di danno a vedere che attraverso le imperfette, incomplete e approssimative esemplificazioni» (MELANDRI 1968, p. 879). Emerge anche in questa prospettiva la rilevanza del problema della *reversibilità*, in quanto se “a” imita o partecipa a “A”, è esclusa ogni reciprocità: «In senso platonico, “a è A” esclude “A è a” e implica invece “A non è a”» (*ivi*, p. 879 n.).

¹³⁷ Poi A31 [...] che pare / sempre / in una / giornata / di una decomposta / fiera A36 [...] sempre / in una giornata / di una / decomposta fiera = T vv. 28-34.

¹³⁸ Poi P16 [...] abbandonato in questa dolina / che ha il languore / di un circo / prima e dopo lo spettacolo = T vv. 1-5.

Rispetto alla possibile scelta iniziale di “sembra” che come suggerisce Maggi Romano¹³⁹ s'intravede nell'autografo, la figura sottolinea l'atto percettivo analogico del Soggetto in situazione. Diverse infatti possono essere le combinazioni perifrastiche esplorate anche all'interno di uno stesso testo, come per esempio nella comparazione che in *Sirene* associa alla dimensione immaginifica dell'inganno «l'alternò respiro dell'ondeggiamento marino»¹⁴⁰

- NP23 Pari a quel mare, procelloso e blando, / che l'isola insidiosa porge e cela,
 SO28 A quel mare somigli / Che offre e nasconde / L'isola favolosa.
 SN30 Pari a quel mare, procelloso e blando, / che l'isola insidiosa porge e cela,
 CP32 Ugualè al mare che, irrequieto, blando, / Da lungi porga e celi / Un'isola, fatale,¹⁴¹

Ancora più esplicito il movimento in *Caino*, dove la figura non è impermeabile al contesto biblico all'origine del tema della lirica:

- cF2 Terrori, slanci,
 Rantolo di foreste, quella mano
 Che spezza come nulla vecchie querci,
 Sei fatto a immagine del cuore.¹⁴²

Ma l'apice di questa tendenza soggettivante si trova nei luoghi in cui il movimento della somiglianza, sottolineato dal giro perifrastico, s'innesta in proposizioni che mettono in primo piano la voce del Soggetto, il quale attribuisce a se stesso la trasfigurazione analogica. Un esempio nel testo di *In dormiveglia*:

- P16 Mi pare
 che un affannato
 nugolo di scalpellini
 batta il lastricato¹⁴³

Un esempio ancora da *I fiumi*, in particolare dagli ultimi, celebri, versi, dove significativamente la forma perifrastica sostituisce una precedente identificazione analogica:

cPa ₁₆	P16
la mia vita [...] Ora non è che una corolla di tenebre	ora ch'è notte che la mia vita mi pare una corolla di tenebre ¹⁴⁴

Ritroviamo sorprendentemente la “corolla” anche nell'ultimo testo che vorrei discutere, cioè *Ricordo d'Affrica*ST, la cui strofa finale è interamente attraversata dalla riflessione si potrebbe dire meta – analogica, volta cioè all'indagine della possibilità da parte del Soggetto di percepire analogie e

¹³⁹ Cfr. MAGGI ROMANO 1990, p. 292.

¹⁴⁰ PAGLIA 2009, p. 35.

¹⁴¹ Poi ES32 [...]irrequieto e blando [...] Un'isola fatale, ST33v Ugualè al mare, che irrequieto e blando/ [...] ST36 Ugualè a un mare che [...] = T vv. 8-10.

¹⁴² = T vv. 6-9. Per quanto concerne il testo francese, di cui cF2 è profonda riscrittura, possiamo richiamare due luoghi preparatori all'origine di quest'analogia tra il cuore e Caino (rovesciata rispetto alla direzione 'logica' che andrebbe da Caino al cuore, con quest'ultimo, sinèdoche per definire il poeta, a immagine del fratricida): cP11: «Ses dents / Ont la lumière éphémère / Qui nous perce le cœur (poi cP13 tes dents / Ont la lueru brève / Qui perce nos cœurs, e in cF2: «Hai i denti della luce breve / che punge i nostri giorni.» = T vv. 4-5); cP13: «Est-ce moi, Caïn, / ce cœur dévoré?», riscritto in cF2 come a testo.

¹⁴³ = T vv. 9-12.

¹⁴⁴ = T vv. 66-69.

somiglianze:

<p>CN24</p> <p>Il mare m'è una linea evanescente, e un nappo di miele che più non gusto, per non morire di sete, mi pare la valle, e Diana com'una collana d'opali, e su un seno nemmeno palpita.</p>	<p>CO25</p> <p>Come una polla l'odo germinare, il rapace mare, e ora com'un nappo di miele m'appare, che più non gusto per non morire assetato (spietato limio!) e a notte una corolla pare d'opale, e nemmeno su un seno palpita.</p>
---	--

<p>cF2</p> <p>{Il mare m'è una linea evanescente, <i>riser ...</i>] linea vaporosa}</p> <p>{e un nappo di miele che più non gusto <i>riser ...</i>] di miele, non più gustato}</p> <p>per non morire di sete, mi pare</p> <p>{la valle, e Diana com'una collana <i>riser la piana [...]</i>}</p> <p>d'opali, e sopra l'invisibile</p> <p>seno,¹⁴⁵ nemmeno palpita.</p>

<p>ST33_v</p> <p>È solo linea vaporosa il mare Che un giorno germogliò rapace, E nappo d'un miele, non più gustato Per non morire di sete, mi pare La piana e Diana più Nemmeno d'invisibile, Non palpita.</p>	<p>FLI33</p> <p>È solo linea vaporosa, il mare Che un giorno germogliò rapace, E nappo d'un miele, non più gustato Per non morire di sete, mi pare La piana e Diana come opalescenze E più, nemmeno sopra l'invisibile, Non palpita.</p>	<p>ST36</p> <p>È solo linea vaporosa il mare Che un giorno germogliò rapace, E nappo d'un miele, non più gustato Per non morire di sete, mi pare La piana, e Diana più Nemmeno d'invisibile¹⁴⁶ Non palpita.</p>
--	--	--

<p>cDR</p> <p>È solo linea vaporosa il mare Che un giorno germogliò rapace, E nappo d'un miele, non più gustato Per non morire di sete, mi pare La piana, e a un seno casto Diana vezzo {D'opali, ma non palpitar<i>riser</i> D'opali, ma nemmeno d'invisibile Nemmeno d'invisibile Non palpita...}</p>	<p>ST43</p> <p>È solo linea vaporosa il mare Che un giorno germogliò rapace, E nappo d'un miele, non più gustato Per non morire di sete, mi pare La piana, e a un seno casto Diana vezzo D'opali, ma nemmeno d'invisibile Non palpita.¹⁴⁷</p>
---	--

Mi sembra significativo chiudere questa parte del percorso su di un testo che tematizza non la somiglianza, ma la sopraggiunta assenza del 'demone' analogico. Oltre a una diversificata ricorrenza dei moduli perifrastici ("m'è"; "pare", per poi, a partire da ST33_v, affidare la reggenza del movimento al solo "mi pare"), è importante sottolineare le scelte degli aggettivi, ruotanti attorno al tema della forma ("evanescente" "vaporosa" "invisibile"), come anche l'iterazione delle forme di diminuzione e

¹⁴⁵ Virgola poi omessa in SN30.

¹⁴⁶ Virgola già eliminata in ST33_N.

¹⁴⁷ = T_{vv}. 16-22.

negazione: “più non gusto”, “non più gustato”, “non morire”, “è solo”, fino alle variazioni sugli ultimi versi e all’iperbolico “più nemmeno d’invisibile / non palpita” di ST33_v.

Oltre alle considerazioni di natura prettamente stilistica, ritengo che il dato più interessante emerso dall’attraversamento di queste figure sia il diverso modularsi del soggettivismo descrittivo, che si muove dalla registrazione giustapposta e slegata del fenomeno, all’insegna di un’astrazione erede di poetiche avanguardiste, fino alla ridescrizione del paesaggio come luogo verso cui tende il desiderio di corrispondenza e di dialogo, di una comune appartenenza a un *modo* di essere. Questo dato mi sembra cruciale: le possibilità rispetto a ciò che è di fronte, ovvero rispetto al ‘resto’, sono diverse. La registrazione trasfigurante è interamente affidata alla potenzialità ricreatrice della parola poetica, alle associazioni analogiche e musicali che sconvolgono il paesaggio; la trascrizione di una sensazione invece, vale a dire la resa del paesaggio e della qualità della visione che ha il Soggetto, fa della voce poetica non più uno specchio, una “lastra” trasparente, ma neppure un caleidoscopio in cui l’immagine viene magicamente riflessa in frammenti brillanti. Ciò che è tematizzato è un *modo* di guardare al paesaggio e alla natura che circonda, prima di tutto, il rapporto del Soggetto con ciò che lo circonda. In questo senso, il Soggetto è *parte integrale dell’oggetto* che esiste solo in quanto visto dal Soggetto stesso; per questo, il paesaggio è intriso di desiderio. Ma anche in questo rapporto, come abbiamo visto in *Sonnolenza*, il non – io, cioè l’Altro, *resiste* ai tentativi di riduzione a oggetto del desiderio tentati da parte del Soggetto: non c’è dunque semplice adeguazione, ma continuo riposizionamento di colui che guarda, e, dall’altra ‘parte’, differenti risposte da ciò che è sì preso dallo sguardo ma non corrisponde mai alla forma del ‘buco’, cioè alla forma che colmerebbe integralmente il desiderio del Soggetto. In questo sottrarsi dell’oggetto emerge dunque una differenza, che riguarda però in primo luogo il Soggetto stesso: nell’oggetto, in “questo” oggetto in particolare, il Soggetto riflette – cioè cerca l’immagine e la possibilità di un senso – il modo di essere. Nelle forme di correlazione tra Io e mondo, l’analogia è il luogo sì delle somiglianze, ma soprattutto differenze ‘rivelatrici’, di quell’adeguazione cercata e più spesso negata che dirige la ricerca del Soggetto verso luoghi o attimi di rivelazione. Se dunque, come scrive Giachery, l’itinerario della poesia di Ungaretti è «anche una storia di incontri con paesaggio», e cioè con una «realtà d’esistenza in cui si è immersi», con luoghi e momenti che spesso si fanno «segni e messaggi di un senso ulteriore che li trascende»,¹⁴⁸ il Soggetto che è in gioco in questa esperienza è, come ha scritto Debenedetti nel brano già citato, un personaggio sempre «estraniato»:

È estromesso, non già come strumento di registrazione, ma come interprete, come mediatore, come colui che sperimentando in sé quegli accadimenti, ne identifica i rapporti sentimentali e morali con l’uomo, che insomma ne indica il senso¹⁴⁹

«Ne indica il senso»: una estroiezione che, avendo origine da un punto mobile e diviso come il Soggetto, può benissimo incontrare lo scacco, cioè la non corrispondenza.¹⁵⁰ Il mio percorso proseguirà in questa direzione, cercando di individuare nelle figure ungarettiane zone di correlazione, ovvero tracce della frizione che sommuove il crinale tra rappresentazione ed esperienza, partecipazione e alterità, quei luoghi, dunque, appartenenti all’Immaginario che articolano l’incontro – mancato? – tra Io e mondo, tra l’insistente domanda di *un* senso e i diversi *stili* di risposta del reale.

¹⁴⁸ GIACHERY 1988, p. 26.

¹⁴⁹ DEBENEDETTI 1988, p. 69.

¹⁵⁰ A meno di riferirsi a singoli momenti poetici, non mi sembra si possa affermare che in questa poesia ci sia «l’illusione di una accessibilità immediata della ‘cosa’» (LISA 2007, p. 44).

3. 3 «In relazione, o in contrasto, o in identità»

Manifestamente l'uomo è qualcosa di essente. Come tale appartiene, allo stesso modo della pietra, dell'albero, dell'aquila al tutto dell'essere. Appartenere significa qui ancora: essere inserito nell'essere secondo un ordine. Ma il segno distintivo dell'uomo consiste in questo, che egli, come essenza pensante, aperto dall'essere, è posto di fronte ad esso, resta riferito all'essere e così gli corrisponde. L'uomo è propriamente questo rapporto di corrispondenza, ed è soltanto questo

Martin Heidegger, *Identità e differenza*

«Fuori e dentro formano una dialettica lacerante e la geometria evidente di tale dialettica ci acceca non appena la facciamo svolgere nel campo delle metafore». ¹ L'*incipit* del capitolo che Gaston Bachelard dedica a *La dialettica del fuori e dentro* condensa in un periodo di drammatica puntualità il prisma di problemi che sarà materia di questo paragrafo, dedicato all'indagine delle forme di correlazione tra Soggetto e oggetto, a quella zona retorica cioè che s'impegna a definire i modi di esistenza, incontro e appello tra l'interiorità soggettiva e il mondo fenomenico. È evidente che considerare le figure che declinano questo rapporto significa ricollocarsi, seppure in una prospettiva principalmente retorica, all'interno del dibattito sull'«armonia», già ampiamente discusso nell'introduzione. È di fatto questo lo spazio in cui il discorso sulla corrispondenza e lo *stile* figurale analogico s'intersecano, essendo la parola, nel suo tessere rapporti, istituire connessioni o rilevare assenze, testimone di una continua oscillazione tra ciò che è indicibile e ciò che è desiderato, e dunque *manca*. Leo Spitzer ha lungamente meditato sull'«idea semantica» dell'armonia nelle lingue romanze, partendo dalla parola tedesca *Stimmung* e sottolineandone l'intraducibilità:

Manca [...] nelle principali lingue europee un termine che esprima l'unità dei sentimenti avvertiti da un uomo faccia a faccia con ciò che lo circonda [...] e fondi il dato oggettivo (fattuale) e quello soggettivo (psicologico) in un'unità armoniosa²

All'«unità indissolubile» concessa alla lingua 'romantica' le altre lingue rispondono con un «fondamentale dualismo»³ che fa della *consonantia* un postulato indicibile. Ma se l'essere in accordo (*gestimmt sein*) non può formalizzarsi in una singola parola, in che modo la lingua tenterà di *dire* la *consonantia*, come anche la mancanza di accordo? Per esempio, lo stesso Spitzer ha contrapposto «il dualismo della similitudine ciceroniana» alla «fusione della metafora», strumento retorico non solo della linea del Simbolismo, ma anche di quella «poetica cristiana della trasformazione caleidoscopica dei simboli», corollario dell'interpretazione trascendentale del mondo cui sempre Spitzer riconduce le esperienze di Góngora, Proust e Valéry, costruendo così una genealogia 'barocca' della metafora⁴. A mio giudizio, in vista di un'indagine retorica che non sia solo distinzione tra procedimenti ascrivibili a diverse poetiche 'storiche', è possibile sfruttare queste figure per comprendere innanzitutto le diverse forme di questa 'nuova' – rispetto alla postura romantico e simbolica – corrispondenza, distinguendo preliminarmente degli *stili* di relazione. Anche qualora si limiti a 'riflettere', il mondo può a sua volta rispondere in diversi *modi* alla domanda del Soggetto, offrendo, per esempio, un oggetto-emblema, o facendosi lui stesso correlativo oggettivo, mitico, o trascendentale rispetto al Soggetto, il quale, a sua volta, può conoscere differenti *modi* di guardare al mondo, determinati da altrettanti differenti modi di essere *separati* o *uniti* a.⁵ Le domande che vorrei portare avanti sono dunque le seguenti: quali sono le

¹ BACHELARD 1984, p. 233.

² SPITZER 2006, p. 7.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ivi*, p. 26.

⁵ Lo scontro tra la tendenza a trovare una formula critica generale entro la quale ricondurre l'arco esperienziale delle 'stagioni' ungarettiani, e invece la diversità delle posture del Soggetto e del suo rapporto con il mondo, è una costante nella

forme analogiche che intersecano il costituirsi della soggettività lirica e l'interpretazione del mondo nella poesia di Ungaretti? Che ruolo ha l'indagine 'oggettuale', fenomenica, nella ridefinizione di poetica che distingue il primo dal secondo libro?

Sebbene spesso il paesaggio appaia «monotono, povero»,⁶ i testi ungarettiani non si sottraggono a quel movimento di ricerca di senso e recupero della 'traccia' su cui si misura nella poesia modernista lo scacco rispetto alla centralità soggettiva della lirica romantica e anche simbolista. Rispetto alla linea 'oggettuale' della lirica italiana è evidente che il correlativo ungarettiano risulti meno intagliato nel reale, sia per la costante depersonalizzazione delle 'cose', sia per il registro lessicale fondamentalmente 'alto' di questa poesia, che si ritrae da contaminazione vocabolaristiche 'precise'⁷ esplorando piuttosto una nominabilità problematica.⁸ Ma anche gli scarni e 'deserti', spesso *indeterminati*, luoghi attraversati offrono allo sguardo degli oggetti, un 'contesto' aperto a differenti modi di relazione con il Soggetto lirico.

Il potenziale euristico dell'oggetto è per esempio la spinta della chiusa analogica del testo di *Noia*:

La15	A19
29 Com'è immobile l'aria	10 Com'è immobile l'aria
30 Anche questa notte passerà	11 La litania ai numeri degli usci serrati
31 Passerà	12 che seguo per accompagnarmi
32 Questa vita in giro	13 Anche questa notte passerà
33 titubante ombra dei fili tramviari	14 Questa vita in giro
34 sulla siccità del nebuloso asfalto	15 titubante ombra dei fili tramviari
35 Luna gioviale	16 sull'umido asfalto
36 perché s'è scomodata	17 Guardo i faccioni dei brumisti tentennare ⁹
37 Guardo i faccioni dei brumisti tentennare	

Il centro d'interesse risiede nella metafora appositiva dell'"ombra" riferita alla "vita in giro". In LA15 la figura è sintatticamente circoscritta da indicatori di connessione ambigui, come la congiunzione "anche" che attirando l'immagine dell'aria 'immobile', si scontra semanticamente con la ripetuta idea del 'passaggio'. L'anafora del predicato esplica la transazione metaforica che trova nel trascorrere del tempo il *topos* analogico giorno/vita, vivificato nella contrapposizione con l'"immobilità" che rende non partecipe al 'passaggio' il contesto, e nella variazione sulla 'notte' rispetto al prevedibile 'tramonto'. Un'ambiguità sintattica più sottile è l'ancipite posizione dell'aggettivo "titubante", riferibile sia alla

bibliografica critica ungarettiana. I rilievi più acuti a mio giudizio rimangono quelli che tentano di interpretare proprio questa oscillazione, insomma di tematizzare la discontinuità, piuttosto che trascenderla in un'unica 'spiegazione'. Oltre alle 'sistoli' e 'diastoli' dell'io di Cambon, feconda è anche la proposta di Mario Barenghi, che vede nella compresenza dei «due procedimenti stilistici» di simbolo e analogia ne *L'Allegria* il precipitato formale dell'«implicita (e forse non del tutto consapevole) dialettica fra due diverse attitudini che l'io poetico assume nei confronti della realtà: l'una intesa ad accentuare il carattere contingente e determinato della situazione attuale, l'altra ad eluderlo.» (BARENGHI 1999, p. 107)

⁶ BO, *Dimora della poesia*, cit., p. 122.

⁷ Scrive ancora Carlo Bo: «l'ossessione del reale in lui quasi non esiste, la stessa volontà d'attenersi a delle compiute definizioni degli oggetti dimostra che ha accettato di subire in sé, a suo scapito, il movimento infrenabile d'una nozione» (*ivi*, p. 129).

⁸ In quanto oggetto che «non aveva misura» (UNGARETTI, *Innocenza e memoria*, (II), cit., p. 134), l'oggetto è sì "questo", ma la sua nominazione non lo sottrae all'ambigua temporalità, come anche al sospetto di costitutiva 'refrattarietà', oltre a essere sempre preso nei procedimenti di investimento da parte dell'io. È semplicistico, dunque, affermare che in Ungaretti ci sia «l'illusione di una accessibilità immediata della 'cosa'» (LISA 2007 p. 44).

⁹ Poi cU [*om* vv.10-12] Anche questa notte passerà // Questa vita in giro [...] // Guardo i faccioni dei brumisti / tentennare A31 [...] Questa solitudine in giro / [...] Guardo i testoni di brumisti / nel mezzo sonno / tentennare A36 [...] tranviari [...] A42 [...] Guardo le teste [...] = T.

“vita”, referente ‘logico’ dell’apposizione, sia all’“ombra”. L’analogia è così in realtà continuata: la riflessione sul ‘passaggio’ della notte conduce all’idea della vita, che trova il suo correlativo in un’apposizione descrittiva: la “vita in giro”, del poeta *girovago, nomade e flâneur*, è una “titubante ombra”, una proiezione malferma e ondeggiante; ma l’“ombra” è il profilo, riflesso sull’asfalto, dai fili del tram, emblema del moderno e della vita, appunto, che ‘passa’. A19 riduce la natura argomentativa della figura, ma introducendo i versi degli “usci” e la descrizione della ‘passeggiata’, consente l’aggancio definitivo del ‘passaggio’ come sintesi figurale e descrittiva, dunque, allegorica.¹⁰ Nella costruzione della figura, il paesaggio non subisce la trasfigurazione: “l’ombra dei fili” del tram è *reale*, non è un oggetto spostato, ridescritto, o introiettato dall’io, ma è qualcosa che resiste e rimane a distanza come polo analogico per una similitudine esistenziale. Allo sguardo dell’Io, l’oggetto si è mostrato come luogo di una possibile indagine cognitiva: il *topos* della vita come ombra¹¹ si poggia, dunque, su di un referente concreto, facendosi quasi irriconoscibile in quanto ‘barocca’ riflessione malinconica sulla *fuga temporis*, con una manipolazione aderente però agli emblemi della modernità; rispetto alle forme di rivitalizzazione dei *topoi*, la strategia è dunque quella di ripercorre il luogo comune muovendosi all’interno di esso. Nel successivo movimento del testo però, lo sguardo del Soggetto non si limita a ‘riflettere’, ma cerca e trova un ‘correlativo’ ulteriore del contrasto tra la mobilità della “vita” e l’“aria”: sono i “brumisti”, che hanno *nel nome* la stessa nebbia, icona del ‘confuso’ che fa ondeggiare i contorni delle cose. Perfetta nella circolarità la scelta del verbo “tentennare” che risponde all’“ombra titubante”, e alla locuzione “in giro”; questo è il punto ‘forte’ dell’analogia, della figura che ‘sposta’ e ridescrive: il verbo, che in cU<A31 avrà una posizione rimarcata e isolata, è l’unico momento del testo che resiste alle successive correzioni, che invece agiscono come una vera riscrittura all’insegna di una diversa esigenza espressiva, passando da un testo fortemente improntato sull’esperienza del singolo, che vive e racconta in prima persona la passeggiata, alle immagini giustapposte di un accadere che trova sintesi nel verbo «esplosivo» “guardo”.¹²

Da un punto di vista quantitativo, è il *Sentimento* il libro delle “ombre”, sia come *leitmotiv* delle pittoriche registrazioni chiaroscurali dei passaggi di luce, sia come correlativo archetipico della vita dell’uomo: ancora una volta troviamo dunque un nucleo immaginativo costante, che se non è possibile definire da sempre ‘barocco’, può essere attraversato osservandone la diversa modulazione stilistica nei due libri.

Muovendoci in questa correlazione ‘evanescente’ per definizione, oltre la «titubante ombra» di *Noia*, *L’allegria* riporta anche l’«ombra / cullata» di *Vanità*¹³ e la perifrasi «è pare un’ombra» nelle varianti di *Levante*,¹⁴ rispondono le ‘ombre’ allegoriche nel *Sentimento* ne *Le stagioni*: «l’ombra si desterà»¹⁵ e in *Ricordo d’affrica*ST «un’infinita ombra rimane»,¹⁶ e le due analogie sovrapponibili di *Alla noia*: «Quale fonte timida a un’ombra» e *Caino* «come una fonte nell’ombra». ¹⁷ Ma è *Ombra* il testo su cui misurare la rifunzionalizzazione del *topos* e trovare la risposta a distanza alla passeggiata cittadina di *Noia*: rispetto

¹⁰ Il confronto tra LA15 e A19 permette di misurare chiaramente il passaggio a una diversa modalità espressiva. Rispetto all’immediata contrapposizione tra “aria immobile” e ‘passaggio’, la soluzione di A19 sfrutta una successione di gradazioni analogiche, che, in un *climax* di astrazione, a partire dalla stessa “immobilità” tocca il passare della notte e il ‘muoversi’ della vita; la costruzione analogica perde dunque la chiarezza quasi argomentativa di LA15, ma permette di far reagire il contesto situazionale con la metafora: nella passeggiata, l’aria, il paesaggio, è “immobile” come è rigido, *refrattario*, l’asfalto umido che riflette il movimento delle ‘ombre’. Interessante inoltre la variante sull’aggettivo dell’“asfalto”, che riduce il tasso di metaforicità, scegliendo un’opzione lessicale descrittiva rispetto al “nebuloso” che, in LA15, si contrapponeva immediatamente alla “siccità” (e si veda sempre in LA15, il «selciato umido di riflessi» de *Le suppliche*).

¹¹ Basti ricordare l’atto V di *Macbeth*: «Life’s but a walking shadow».

¹² SANGUINETI 1970, p. 111. Anche nell’immagine dei brumisti si nota infatti un processo di spersonalizzazione rispetto al tono connotativo di LA15: in un primo momento i “faccioni”, quasi spia della visione frontale, sono sostituiti dai “testoni”, mentre successivamente è eliminato il suffisso accrescitivo, altra spia dell’interpretazione dello sguardo poetico; seguirà poi in A42 il consueto lavoro attorno alla tramatura fonica, diretto all’accentuazione delle assonanze (“TESTE”; “brumiSTI”; “TEnTEnnare”).

¹³ cPa = T vv. 12-13.

¹⁴ cU1, correzione sul precedente «un’ombra d’uomo», poi A36 *om.*

¹⁵ cS<23 = T v. 26, a parte le varianti grafiche (corsivi e maiuscole).

¹⁶ CN24, poi cF3<SN30 e un infinito velluto rimane; per le varianti successive, cfr. *infra*.

¹⁷ Rispettivamente in S23 e cF2, ma cfr. *supra*.

all'additare della realtà da parte del *flâneur*, che si fa guidare dai segni confusi della reificazione del moderno, incontriamo qui un correlativo esplicito ma del tutto *altro* rispetto a un Soggetto, che è arretrato dalla precedente posizione di 'personaggio', che, come scrive Debenedetti, è «estromesso»: ¹⁸

<p><i>Aura</i></p> <p>cF1_{Ap}</p> <p>Uomo che spera senza pace, appiè del monte scalzo, c'è un arboreto stanco.</p>	<p>CO27</p> <p>Uomo che spera senza pace, appiè del monte scalzo c'è un'ombra stanca.¹⁹</p>
--	--

<p><i>Ombra</i></p> <p>FL27²⁰</p> <p>Uomo che spera senza pace, Stanca ombra entro il chiarore polveroso, Tremula appiè del monte scalzo, Tramonerà a giorni l'ultimo caldo, Vagherai indistinta.</p>	<p>ST33_v</p> <p>Uomo che spera senza pace, Stanca ombra nella luce polverosa, L'ultimo caldo se ne andrà a momenti E vagherai indistinto!²¹</p>
--	---

L'«ombra» è qui apposizione metaforica dell'uomo all'interno di quell'allontanamento in terza persona che designa la costruzione dell'*alter ego*, come avviene anche per la «lastra / di deserto» in *Distacco*²² o il «nomade adunco» di *Dolina notturna*.²³ L'allocuzione di *Ombra* s'inserisce dunque nella ricerca di una correlazione a distanza, o meglio di un correlativo come *altro* che qui, significativamente, s'identifica in un nulla «indistinto». Nella riattivazione della catacresi lo scambio umano/natura si innesta principalmente sull'aggettivazione: il «monte scalzo» e l'«arboreto stanco» figurano, anche per la semantica 'ascensionale' aperta in *Aura* dai versi precedenti («il monte / che in grembo gli saliva»),²⁴ l'immagine del viandante pellegrino, uomo che «spera senza pace». Per la consueta ricomposizione dei significanti, all'«ARBOreto» si sostituisce la nostra «OmBRA»: a questo punto la lirica si scinde, e all'interno dell'appello vocativo in FL27 l'apposizione si fa movimento unico del testo. La differenza tra le due soluzioni è sostanziale: in CO27 l'ombra è 'vista, indicata all'«uomo» come possibile oggetto-emblema da cui estrarre un senso; in FL27 l'ombra è apposizione connotata dalla semantica dell'evanescenza (è «tremula»), prefigurandone così il dissolvimento. Significativo è dunque lo svolgimento della sparizione dell'ombra/uomo nel momento dell'avvento notturno, dove le metamorfosi della luce sono segni, tracce di senso che riguardano la vita umana; la metafora ha una lunga tradizione,²⁵ ma è modulata grazie alla duplicità in un certo senso meta-analogica del verbo, 'tramontare', sfruttato sia nel senso letterale sia in quello figurato. In FL27 dunque il destino dell'uomo è reduplicato e allegorizzato nell'«ombra»; in ST33_v la 'chiave allegorica' viene elusa, come anche lo sdoppiamento nell'«ombra» precedentemente retto dalla forma al femminile: è l'uomo «indistinto», e

¹⁸ DEBENEDETTI 1988, p. 69.

¹⁹ Ma la virgola dopo «scalzo» abolita già in cF2 <27. Poi Poi ST33_v Un albereto stanco / ai piedi stringe la salita. ST36 Ai piedi stringe la salita / Un albereto stanco.¹⁹ = T vv. 5-6. Cfr. anche CO27_F Homme qui espère sans paix / Au pied de la montagne nue / Une ombre lasse attend.

²⁰ Ricordo che CO27 è pubblicazione dell'estate del 1927, mentre FL27 è di ottobre.

²¹ Poi ST36 [...] E vagherai indistinto... = T.

²² cM₁₆, poi A31 un'anima / deserta = T vv. 3-4.

²³ cM<AD18, poi S23 nomade / adunco = T vv.6-7

²⁴ cF1_{Ap}, poi ST33_v e il monte / Salirgli in grembo, ST36 E il monte che gli sale in grembo = T vv. 3.

²⁵ Tradizione di cui il referente più vicino alla corda ungarettiana è da ravvisare nella poetica barocca; come sottolinea Baroncini infatti, la lirica «racchiude in pochi versi l'essenza dell'immaginario funebre barocco» (BARONCINI 2008, p. 101).

L'identificazione si nasconde nella posizione incassata della figura.

Già in questi due testi è possibile considerare alcune delle diverse posizioni e relazioni tra il Soggetto, la voce lirica e il contesto. Se sulla contestualizzazione 'oggettiva' della lirica ungarrettiana, costruita da marcatori quali la deissi, i cronotopi, la diatesi verbale fino ai vocativi, si è concentrata l'attenzione di una buona parte della critica, quello che vorrei sottolineare è come lo stile determini non solo differenti *forme* di additamento del reale, ma differenti modi di relazione con esso che descrivono altrettanti luoghi di costruzione – e messa in discussione – dell'identità soggettiva, che scopre di desiderare dal mondo un correlativo che dissolva proprio i contorni.

Nell'itinerario del soggetto dell'*Allegrìa, Natale* segna un'importante tappa, da intendere fuori di metafora come letterale bisogno di 'sosta':

cS ₁₆	cPa ₁₇	cM<AD ₁₈
Non ho voglia di tuffarmi in un gomitolo di strade <non ho voglia di passato non ho voglia di rimorsi non ho voglia di domani non ho voglia di incubi>	Non ho voglia di tuffarmi in un gomitolo di strade	Non ho voglia di tuffarmi in un gomitolo di strade
Ho tanta stanchezza sulle spalle	Ho tanta stanchezza sulle spalle	Ho tanta stanchezza sulle spalle
Lasciatemi così come una cosa posata in un angolo e dimenticata	Lasciatemi così come una cosa posata in un angolo e dimenticata	Lasciatemi così come una cosa posata in un angolo e dimenticata
Qui non si sente altro che il caldo buono	E sto con le quattro capriole di fumo del focolare	Qui non si sente altro che il caldo buono
E sto con le quattro capriole di fumo del focolare		E sto con le quattro capriole di fumo del focolare ²⁶

La relazione tra Soggetto e mondo si innesta inizialmente nel "gomitolo di strade", rappresentazione espressionistica di «un mondo indeterminato e aperto, con le sue connotazioni di estraneità e di minaccia»²⁷ che l'io afferma di volere allontanare. Ciò che è da rilevare è come al posto di questo

²⁶ Poi S23 *elimina maiuscola a inizio strofa*

A31 [...] dimenticata / qui A36 [...] posata / in un [...] Sto e reintroduce

maiuscola a inizio strofe, = T.

²⁷ GUGLIELMI 1989, pp. 24-25.

«oggetto rifiutato» subentri in chiusura di testo, un diverso «oggetto di desiderio»,²⁸ iscritto nella forma analogica in relazione alla “cosa” della terza strofa. Il *modo* in cui il Soggetto *vuole essere* è infatti definito dalla similitudine; ma il desiderio si dirige verso una non-partecipazione, verso un’esclusione totale dall’umano e un’evaporazione della determinazione dell’io: la “cosa” è infatti è ciò che resiste all’individuazione e all’astrazione di qualità caratterizzanti²⁹. Da questa posizione di desiderio si approda alla ‘stasi’ dell’ultima strofa, costruita con un’inconsueta dizione verbale; all’attesa similitudine ‘sono come le quattro capriole’ si sostituisce un’affermazione che riconduce a uno stilema ben determinato nella ‘grammatica’ allegresca, dove la prima persona del verbo ‘stare’ definisce una posizione esistenziale, che dalla contingenza trova un’illuminazione gnoseologica sul modo di essere dell’uomo.³⁰ Se in *Natale* l’identificazione indica un destino comune, una partecipazione dell’io alla condizione dell’oggetto, più sopra esplicitamente individuato nella “cosa”, le “capriole del focolare” sono il correlativo del desiderio dell’io di essere indeterminato, di abbandonarsi nello sfumato del non esistente. La ricerca di questo correlativo cui aderire rivolgendovi il proprio desiderio di non-essere (“come una cosa”), si conclude – provvisoriamente – nel “fumo”, in ciò che non ha né risalto e contorno, che resiste, dunque, a qualsiasi forma individualizzante.³¹

Nell’edizione Vallecchi a *Natale* seguiva *Dormire*, creando così un dittico sulla cui importanza avremo modo di soffermarci più avanti. Per il momento, vorrei sottolineare la costruzione esplicita di una correlazione con un ‘dato’, il “paese”, all’insegna del desiderio di “dormire”, dove però la similitudine, come abbiamo visto accadere per esempio in *Distacca*, marca proprio la non-coincidenza e la distanza con il *modo* di essere dell’oggetto:

cP1	cM1<AD18	A19	A31
<i>Desiderio</i>	<i>Tranquillità</i>	<i>Dormire</i> ³²	<i>Dormire</i>
Vorrei somigliare a questo paese steso nel suo camice di neve come in una grande tranquillità di sonno	Vorrei somigliare a questo paese steso nel suo camice di neve	Vorrei somigliare a questo paese adagiato nel suo camice di neve	Vorrei imitare questo paese adagiato nel suo camice di neve

È interessante confrontare questo ‘desiderio’ con un testo dove trova spazio ancora il tema del desiderio del sonno e la cui genesi interseca cronologicamente quella di *Dormire*; si tratta di *Alla Noia*, lirica pubblicata nell’edizione spezzina nella sezione *Elegie e Madrigali*:

PT23 Quale fonte timida a un’ombra / anziana di ulivi mi addorma³³

²⁸ *Ivi*, p. 24.

²⁹ Le varianti mostrano come la gradazione dell’analogia sia attentamente calibrata dalla sillabazione del versi. Così commenta le correzioni Ossola: «il risultato è così l’oblio del senso nella sillabazione, l’inflattersi dell’attesa nel vuoto di una similitudine immersa nel silenzio, nell’indeterminazione» (OSSOLA 1975, p. 263).

³⁰ Tra gli esempi più significativi certamente *Soldati*, cR<RAC18 «Si sta / come d’autunno» (poi cDR Si sta come d’autunno *riser* Si sta / Come d’autunno *riser* Si sta come / d’autunno = T vv.1-2).

³¹ Come afferma Guglielmi «la richiesta di una sospensione, di una tregua, di una obliterazione del mondo ha luogo nell’orizzonte del mondo» (GUGLIELMI 1989, p. 25); ma è proprio questa presenza non aggirabile dell’altro che mostra all’io l’oggetto di desiderio come irraggiungibile, ovvero quella sparizione del sé che non può mai chiudersi proprio perché il soggetto è sempre di fronte a un ‘voi’. Mettendo in relazione il testo con *Distacca*, sempre Guglielmi afferma che «tutta la poesia è un frammento di linguaggio allocutorio» (*ibidem*): dunque un percorso di (de)soggettivazione sottoposto a uno sguardo. Per questo il poeta vuole essere “dimenticato”, poiché solo nell’assenza del rapporto intersoggettivo può accedere alla dimensione del non definito, a quell’ evanescenza individuata – con un’immagine che rievoca il palazzeschi Perelà - nelle “capriole di fumo”.

³² Ma con questo titolo già in AD18, che però mantiene il participio “steso” come cM1<AD18.

La struttura desiderativa della similitudine è mossa dai congiuntivi e complicata dalle inversioni logiche e sintattiche che rendono oscuro il vettore analogico. Il Soggetto sembra invocare una possibilità di ‘sonno’ simile a quello della “fonte”, accostandosi dunque ancora una volta al mondo ‘naturale’ visto come depositario di un modo d’essere che ‘pacifica’ la ricerca dell’io. La differenza con *Dormire* è evidente: al ‘correlativo’ *via negationis* che sorregge l’invidia di un’identificazione mancata, si sostituisce una partecipazione a un moto che innerva il mondo e che è vissuto interamente sotto la marca del ‘desiderio’

La soluzione interpretativa della figura è in realtà recuperabile da un verso di *Caino*, trasferimento della tessera figurale di *Alla noia* con la mediazione dell’avantesto francese:³⁴

cF2 Come una fonte nell’ombra, dormire !
 cF3_{<bIL32} Rivolo nell’ombra, dormire!
 IL32 Come una fonte nell’ombra, dormire!³⁵

Certamente la variante più interessante è la lezione di cF3_{<bIL32}, che eliminando la marca analogica propone più che un’apposizione una similitudine ‘troncata’, ovvero una mutazione improvvisa, non mediata, voce diretta dal desiderio.

Un testo essenziale per valutare non solo le diverse tecniche espressive che interessano il «monotono» paesaggio allegresco, ma le mutazioni che la correlazione con un ‘oggetto’ naturale attraversa nella durata lirica della *Vita d’un uomo* è *Sono una creatura*, lirica che da sola basterebbe a esemplificare la maggior parte delle questioni critiche del percorso qui affrontato. Emblema di una poesia dell’«essere-in-situazione», nel suo svolgersi unitario in arco analogico Barenghi ha visto la «confezione in vitro di un “correlativo oggettivo”»,³⁶ di quelle cose che, prosegue il critico, «adeguatamente individuate e nominato, consentiranno la decisiva agnizione lirica»³⁷. Quanto però questa «agnizione» sia una meno felice risoluzione del «connubio» fra «poetica della parola e poetica dell’oggetto»³⁸ affermato da Barenghi, è il dato che vorrei fare emergere nelle seguenti riflessioni.

P16 Come questa pietra
 del S. Michele
 così fredda
 così dura
 così prosciugata

³³ Poi LS29 ...] addorma, cU>LS29 ...] ulivi mi colga il sonno, bSN30 ...] ulivi mi addorma, cF>bSN30 ...] ulivi mi <colga il sonno> prenda il sonno, SN30 ...] ulivi mi colga il sonno, ST33v Quale fonte timida a un’ombra / Anziana di ulivi / Di nuovo mi addormenti, ST36 Quale fonte timida / ad un’ombra anziana di ulivi / Di nuovo mi addormenti... cDR ...] di ulivi / Torni a assopirmi... ST43 Quale fonte timida a un’ombra / Anziana di ulivi / Ritorni a assopirmi... = T vv. 17-19.

³⁴ Trascrivo le tre successive stesure dell’immagine iniziale:

cP1	cP2	cP3:
Que ne puis-je m’endormir A l’ombre ancienne d’un olivier Comme une ombre craintive.	Que ne puis-je m’endormir, A l’ombre ancienne d’un olivier Comme une source craintive	A l’ombre ancienne de l’olivier, Comme une source craintive, Que ne puis – je m’endormir?

Le varianti raggiungono una soluzione più intuitiva rispetto all’iniziale ripetizione dell’«ombra», operando poi il consueto scombinamento degli attanti sintattici. Per riscontri ravvicinati tra il testo francese e *Alla Noia*, cfr. ST88, pp. LXIII e 242 n., e REBAY 1972, pp. 286-287.

³⁵ = T v. 16.

³⁶ BARENGHI 1999, p. 114.

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ *Ibidem.*

così refrattaria
così totalmente
disanimata
come questa pietra
è il mio pianto
che non si vede³⁹

Certamente il 'sasso' è uno degli 'oggetti' più emblematici nell'immaginario ungarettiano: diversi critici hanno sottolineato l'attrazione per questa icona naturale dell'assenza di vita e dell'immobilità, correlativo offerto dal paesaggio devitalizzato della guerra a un Soggetto che sperimenta la disumanizzazione prima di tutto su di sé.⁴⁰ *Sono una creatura* può essere dunque considerato come archetipo di uno *stile* di attrazione della referenza all'interno dei movimenti di riconoscimento e compenetrazione tra Soggetto e mondo.⁴¹ Abbiamo già ampiamente discusso la tensione metonimica nella lirica, ma ciò che mi sembra di notevole interesse è il 'contesto' in cui opera l'assimilazione tra comparante e comparato, e in particolare lo straniamento operato dalla ridondanza e dal ritaglio degli epiteti del comparante che dilata e al contempo cela la retorica inerente al testo. Questa si regge su due principali elementi: il primo, già osservato, è quello della ridondanza, che non riguarda solo le espansioni 'essenziali',⁴² ma anche il titolo e la clausola conclusiva, forse troppo entrata nell'orecchio per poterne ancora percepire l'assunto quasi 'banale'. A questa si accompagna una seconda retorica, che caratterizza invece i rapporti tra le varie strutture del testo all'insegna dell'insuperabile e costitutiva struttura ossimorica del rapporto tra Io e mondo. Anche in questa lirica la similitudine, nonostante l'avvenuta assimilazione dei due elementi, parla di un insuperabile distacco, concentrandone l'enunciazione proprio nella strategia di avvicinamento ridonante della similitudine. Secondo Barenghi, il quale individua nel « dar voce ad un moto dell'animo, a un modo di essere della coscienza di fronte alla realtà» il fine espressivo dell'intera *Allegria*, in *Sono una creatura* il sentimento individuale invoca come testimone la realtà proiettandosi su di essa, ma pur «chiamandola a fungere da proprio tramite comunicativo, non ne cancella i contorni, non pretende di ridurla al ruolo di mera cassa armonica, ma ne esalta proprio il carattere determinato, immergendosi interamente nell'*hic et nunc*».⁴³ Se però il presupposto di questo movimento è «il riconoscimento dell'autonomia e della rilevanza del reale, presente e concreto, rispetto al desiderio di fuga»,⁴⁴ credo rilevante altresì notare come il reale sia, in quanto circoscritto, ritagliato, assolutamente 'così' distinto, emblema di una incomunicabilità, di un dialogo impossibile, di una resistenza alla compenetrazione che sembrerebbe smentire proprio quella coappartenenza al mondo che, non si dovrebbe dimenticare, dà il titolo al nostro testo. È necessario soffermarsi sul modo in cui si impone questa rivendicazione dell'Io, appunto nel titolo, zona al di qua del movimento del testo e in una forma d'affermazione così rigorosa, a sua volta ridondante, da insinuare quantomeno il sospetto di un non detto problematico. Almeno un elemento: se io *sono* una creatura, cos'è che *non sono*? La risposta è che l'Io *non è affatto* la pietra del San Michele, pietra che il suo sguardo può circoscrivere, ritagliare nel reale, ma senza potere in essa trovare un interlocutore, una

³⁹ Poi SA19 [...] vede. A19 [...] vede A36 [...] disanimata // Come questa pietra [... = T vv.1-11.

⁴⁰ Diversi e numerosi i possibili riscontri sul tema dell'"impietramento"; nel *Sentimento* si veda almeno *Statua*: CO27 O gioventù impietrata, / o statua persa nell'abisso umano..., poi CO27F Ô jeunesse de pierre, / Statue de l'abîme humaine...

VG33 O gioventù impietrata, / O statua, o statua dell'abisso umano ST33v Gioventù impietrata, / O statua [... = T vv. 1-2); l'immagine si coagula poi nel "grido di pietra" del *Dolore* (cfr. *Tutto ho perduto*, vv. 12-14: «La vita non mi è più, / arrestata in fondo alla gola, / Che una roccia di gridi»; *Mio fiume anche tu*, vv. 36-41: «Ora che nelle fosse / Con fantasia ritorta / E mani spudorate / Dalle fattezze umane l'uomo lacera / L'immagine divina / E pietà in grido si contrae in pietra»), *topos* lirico non estraneo alle incursioni di critica pittorica secentesca del poeta (e si vedano i numerosi riscontri riportati da Daniela Baroncini soprattutto in riferimento ai quadri caravaggeschi, in BARONCINI 2008, p. 59 e sgg.). Ma basterebbe ricordare il testo con cui il poeta si congeda - «Forse questa è la mia ultima poesia» scrive nella dedica a Luciano Rebay (cit. in V09, p.1147) - dal titolo, appunto, *L'impietrito e il velluto* (in *Nuove*, V09, p. 366).

⁴¹ In questa prospettiva mi sembra significativo confrontare la tecnica ungarettiana con alcuni versi di Camillo Sbarbaro, «A queste vie simmetriche e deserte / a queste case mute sono simile. / Partecipo alla loro indifferenza, / alla loro immobilità. / Mi pare / d'esser sordo ed opaco come loro, / d'esser fatto di pietra come loro.» (*Esco dalla lussuria* vv. 14-20, da *Pianissimo*)

⁴² Cfr. GENOT 1972, p. 64.

⁴³ BARENGHI 1999, pp. 98-99.

⁴⁴ *Ivi*, p. 99.

«cassa armonica» per riprendere la bell'immagine di Barenghi, mentre sarebbe proprio questa l'«armonia» ricercata dall'io. Lo scontro con il reale non potrebbe essere più drammatico, perché il mondo non può mostrarsi più freddo, duro, prosciugato, refrattario a *rispondere* al pianto, e fare in modo, come 'emblema' e appunto correlativo, che questo pianto diventi 'visibile'⁴⁵. Il testo si configura dunque come un altro dei possibili paradigmi in cui si muove il rapporto Io/mondo, dove però non è il desiderio di *essere come* a innervare la descrizione del mondo e la posizione del Soggetto, bensì un tentativo di interpretazione del sé centrato sulla contestualizzazione, che trova nel deitico, come più volte sottolineato, il punto di massima concentrazione.

La problematica «pietra / del San Michele» è certo il luogo più noto e sporgente della topica petrosa dell'opera ungarettiana, ma già in sé declina il motivo d'interesse principale per questa sezione dell'immaginario: l'emblema del «sasso» infatti non è depositario di un univoco valore simbolico, ma è un oggetto altamente e paradossalmente mobile, che nel variare dell'ispirazione poetica risponde a esigenze espressive e semantiche molto diverse tra loro. Se non c'è dubbio nella minaccia della reificazione rappresentata dai «due sassi», «mera oggettualità refrattaria di *cose* esterne»⁴⁶, presso cui il poeta si ferma a 'languire' nell'*incipit* di *Monotonia*.⁴⁷

Un caso significativo per questa direzione di ricerca è il rapporto tra *Perché?*, pubblicata in P16, e *Soldato*, lirica riemersa dalla corrispondenza con Giovanni Prezolini.⁴⁸ Volendo considerare *Soldato* un

⁴⁵ A mio giudizio infatti nel testo non è lamentata l'«impossibilità della *narratio*», così che questa sarebbe «ossimoricamente smentita dalla possibilità di un'identificazione analogica nell'oggetto» (VANORIO 2006, p. 392), quanto piuttosto una non-rispondenza, che, come in altri luoghi del testo, prende la forma di una sinestesia visiva. In parte opposta alla mia conclusione quella di Bàrberi Squarotti, il quale se vede la funzione assorbente dell'io accentuarsi nella prolessi del «come» e nella ripetizione degli aggettivi, non ne deduce una distanza ma anzi, lo strumento affinché si raggiunga «quella mutua integrazione che porta l'oggetto a penetrare e a essere parte del soggetto» (BÀRBERI SQUAROTTI 1958, p. 110). Ma la stessa tensione metonimica che abbiamo discusso in precedenza produce una struttura comparativa dove la predicazione si riduce a un'assimilazione impossibile, ossimorica, che schiaccia il «cuore» nella «pietra», segnando, proprio nel «non-adequamento semantico degli oggetti raffrontati» quel «non adempimento» dell'analogia che, per Agosti, sottolinea «l'emergenza» del comparante (AGOSTI 1982, p. 30), ancora cioè la sua 'refrattarietà'.

⁴⁶ CAMBON 1976, p. 54.

⁴⁷ cM₁₆, «Fermato / a due sassi / languisco» = T vv. 1-2.

⁴⁸ Cfr. LPZ00 p. 39 e riproduzione (tavola 4), leggibile anche nella sezione *Altre poesie ritrovate*, V09, p. 434. È necessario considerare brevemente una questione filologica di difficile risoluzione che concerne il rapporto tra i testi. Nella lettera, scritta come segnala la curatrice entro il 10 gennaio 1917, a *Soldato* segue un'altra lirica inedita, *Notte*, e una breve nota: «Ho trovato queste due vecchie poesie, che, avendole smarrite quando ho raccolto il mio libro, sono ancora inedite; per gratitudine a te e alla tua famiglia, te le mando come ricordo.» (LPZ00, p. 40). La retorica della modestia, che, assieme all'orgogliosa consapevolezza, caratterizza gli scambi epistolari del primo Ungaretti, non deve essere presa alla lettera: che il poeta avesse in mente qualcosa per questi testi è testimoniato dalla lettera successiva scritta entro il 22 gennaio, dove si legge: «ti ringrazio per le buone parole; se quello che hai di mio ti pare degno, fanne quel che credi.» Ma oltre alla consueta prudenza nei confronti di queste testimonianze, dovute, ripetiamo, alla posizione 'promozionale' del poeta che appena un mese prima ha dato alle stampe il *Porto*, i dubbi sui testi derivano principalmente dalla ricostruzione cronologica. *Perché?* e *Soldato* portano in calce «San Michele il 14 agosto 1916»: andrebbero dunque a posizionarsi tra *In dormiveglia* (6 agosto) e *I fiumi* (16 agosto). I dati testuali che legano gli inediti ai due testi pubblicati sono lapalissiani: *Soldato* è riconducibile non solo alla semantica di *Perché?*, come vedremo nella nostra analisi, ma anche a *In dormiveglia* di cui anzi sembra quasi una prima stesura non solo a livello tematico, e cioè per la contestualizzazione esplicitamente 'guerresca' delle lunghe attese in trincea, ma anche per precisi riscontri lessicali (si veda la «vita battuta / come una strada / <improvvisata> / di guerra»). Ancora più 'sospetto' il registro stilistico di *Notte*, la cui apertura si rapporta in maniera sorprendente al testo de *I fiumi*: «Il ragazzo / che nelle vene ha i fiumi / di tante umanità diverse». Dal confronto il testo inedito e antecedente a *I fiumi* ne esce non molto positivamente, e anzi, autorizza delle perplessità da punto di vista retorico: è plausibile che il 14 agosto Ungaretti infatti scriva una lirica dove il fiume è inserito in una metafora banale e senza elaborazione stilistica (del tipo 'vene di fiumi'), e dopo soli due giorni trasformi quel medesimo materiale in una costruzione mitopoietica dal valore fondativo di tutto il libro? Ungaretti è certamente un poeta rapido, anzi rapidissimo - secondo quella «necessità di dire rapidamente» (*Le prime mie poesie...*, [1933], in SI74, pp. 267-270, p. 268) più volte ribadita a posteriori - ma accostata a *I fiumi* il testo di *Notte* sembra appartenere a un'altra fase compositiva. A questo punto si potrebbe ipotizzare che questa riproposizione in seconda lettera dei testi sia un abile falso d'autore: la pubblicazione - evidentemente caldeggiata dall'autore come dimostra la seconda lettera - di due nuovi frammenti del «tascapane» avrebbe certo avuto risonanza. Inoltre, proprio il caso di *Perché?* è testimone di come questa pratica di falsificazione non sia estranea alle strategie dell'autore: l'assenza di data con cui si presenta la lirica a partire da A31 è un'eccezione così lampante nella scansione per cronotopi della raccolta da non poter passare inosservata: il laconico «Carsia Giulia 1916» sostituisce la data «23 novembre 1916» e che accompagnava la lirica nelle edizioni precedenti,

testo autonomo più che l'avantesto di *Perché?*, è proprio sull'immagine del "sasso" che è possibile misurare una differente manipolazione stilistica e retorica della figura.

cPR₁₆ Sono impoverito
la povertà dei sassi
sui quali mi butto
quando viene il momento
d'aspettare

Non ho più nulla
da dare
che questa durezza
di vita battuta
come una strada
<improvvisata> <di guerra>
di guerra

Il movimento di attrazione tra Io e paesaggio è tale che la voce poetica è in grado di definirsi solo in quanto divenuta altro da sé ("durezza") ma, al contempo, non rinuncia a cercare una fuga alla reificazione, e cioè degli spazi di affermazione: la perdita dell'identità non è qui vissuta come annullamento dionisiaco e partecipazione all'armonia, ma marca di una diminuzione dell'esistere che deve essere, se non ostacolata, controbilanciata. Osserviamo la strategia retorica in atto nella prima strofa: l'aggettivo che regge l'affermarsi del soggetto è, con una giustapposizione asindetica,⁴⁹ reduplicato nel 'correlativo' dei sassi, fungendo così da mediatore senza che la pertinenza si sbilanci verso l'uno o l'altro degli attanti, data anche la ridotta forza straniante dell'espressione "povertà dei sassi". Ciò che è interessante notare è l'oscillazione tra 'io' e paesaggio costruita grazie alla forma analogica della figura: se infatti la proiezione della connotazione 'umana' nel paesaggio è solo un'interpretazione poiché il movimento, l'attrazione, è in realtà dai sassi all'io, l'enunciazione in prima persona e il moto descritto dall'io, che 'si butta verso', controbilancia l'attrazione annullante. La seconda strofa riprende e tematizza il rischio di essere risucchiato in un paesaggio che è "refrattario" all'umano, e che lo espropria dall'essere: "non ho più nulla da dare", solo la "durezza". Nella similitudine che chiude il testo però ancora una volta la formalizzazione dell'analogia apre uno spazio di azione: la durezza della vita è "battuta / come una strada / di guerra". Il paesaggio in cui l'io si sta freddamente annullando, si trova in posizione di comparante ma allontanato, dalla forma indefinita dell'articolo. L'attrazione del comparante, che qui investe il predicato ("battuta") se comporta la constatazione che non c'è altro spazio per dirsi che quello della guerra, situa questo stesso contesto in un secondo piano rispetto al dirsi del Soggetto. Anche qui dunque sembra agire un compromesso, o meglio aprirsi una zona di resistenza dove si assiste ad una lotta tra il Soggetto - e la vita - e ciò che

edizioni, ricordiamo, non costruite sul criterio cronologico. Dunque, nell'ordinamento 'diaristico' del *Porto* nel '31, *Perché?* si sarebbe trovato in posizione di chiusura del libretto, scalzando *Italia* e, soprattutto, *Commiato*. Da qui, la scelta di non precisare la data compositiva, evitando lo spostamento del testo (risulta dunque imprecisa la segnalazione di Niccolò Scaffai il quale, ribadendo l'importanza dell'annotazione in calce del cronotopo sul piano macrotestuale, scrive: «Giova anche notare come i rifacimenti a cui il poeta sottopose i propri testi e raccolte lasciarono immutate proprio quelle datazioni che evidentemente rappresentano, anche agli occhi dell'autore, la traccia della condizione storica dalla quale i testi emergono», SCAFFAI 2005, p. 77 n.). Infine, un ultimo elemento interessante dei due inediti: considerando unitariamente le due liriche testimoniate dalle lettere a Prezzolini, ci si trova di fronte alla compresenza di due isotopie, cioè il correlativo del 'sasso' e l'identità mobile del "fiume", isotopie contrapposte simbolicamente (durezza e immobilità vs trasparenza e mobilità) e che trovano forma iconica nel verso de *I fiumi* "L'Isonzo correndo / mi levigava / come un suo sasso" (cPa₁₆, poi P16 ..] scorrendo [... = T vv. 13-15) dove l'analogia, qui con attrazione del comparante, permette di enunciare l'indicibile, la persistenza nell'eterno fluire, cioè la somiglianza nella differenza. Su questi aspetti mi permetto di rimandare a TARDANI 2016d.

⁴⁹ Il passo ricorda il movimento di visione/narrazione giustapposta in *Noia*, A19 «Com'è immobile l'aria / La litania ai numeri degli usci serrati / che seguo per accompagnarvi // Anche questa notte passerà // Questa vita in giro / titubante ombra dei fili tramviari / sull'umido asfalto // Guardo i faccioni dei brumisti tentennare» poi cU *om.* ma cfr. *Noia* in *Poesie Disperse*, V09, p. 426 = T vv. 10-17.

pretende di assumere il ruolo di correlativo oggettivo senza però lasciare residui, assimilando e rispecchiando interamente l'uomo. Sintetizziamo: nel testo di *Soldato* il rapporto tra Soggetto e oggetto, cioè tra l'io e i sassi, è quello di una identificazione nella quale il Soggetto cerca di affermare quantomeno uno spazio di autonomia, così che, se il risultato è la pietrificazione dell'io, il Soggetto trova comunque modo di dirsi. La durezza che rimane all'io è dunque una durezza che può avere voce: la similitudine rivela al Soggetto una verità su ciò che resta della sua esistenza, ma permette comunque un dialogo; i sassi sono così un emblema parziale, cioè un oggetto su cui l'io ancora può misurare la distanza e l'affinità.

Nella lirica *Perché?* la similitudine topica tra il “sasso” e il Soggetto che occupa la terza strofa subisce delle varianti che ristrutturano completamente la figura:

<p>P16</p> <p>Ma sono come questi sassi parlanti nella fionda del tempo come la scaglia del sasso battuto dell'improvvisata strada di guerra</p>	<p>A36</p> <p>Ma io non sono nella fionda del tempo che la scaglia dei sassi parlanti dell'improvvisata strada di guerra</p>
--	--

In P16 i versi propongono due strutture comparative; se la seconda appare come un'identificazione che non esplicita il *tertium*, ma trova nel fascio di similarità e differenze il medio che avvicina e tiene lontano gli elementi, la prima si presenta come una relazione di somiglianza sospesa, poiché il centro dell'analogia è rimandato in terza sede, spiegando solo in un secondo momento il rapporto dei termini: il soggetto è nella “fionda del tempo” allo stesso modo in cui lo sono i “sassi parlanti”. Il rapporto tra le due similitudini è facilmente definibile: il comparante della prima è l'oggetto che sta di fronte, il non – io, “questo”; il movimento, dunque, prende avvio da questa frontalità scoprendo un'analogia che apre al soggetto una verità, esplorata nella seconda similitudine. In realtà lo statuto della prima similitudine non è così lineare: l'inversione tra *medium* e comparante infatti può non essere una semplice complicazione stilistica a posteriori. Il *medium*, cioè il predicato, è la “fionda del tempo”: nell'immagine di serra calda il tempo è “come una fionda”. Come si può comprendere questa associazione analogica? La metafora che investe e rivela la funzione del tempo è di fatto compresa solo in relazione all'analogia io/sasso. “essere nella fionda del tempo”, vuol dire essere nel tempo *come* un sasso è lanciato da una fionda. La figura si rivela così una similitudine a quattro termini dove ciò che rimane celato è il valore del rapporto. Lungi da spiegare il paragone tra io e sasso, la metafora chiede di essere indagata: in che modo il sasso è nella fionda? L'analogia concettosa ritaglia l'immagine del sasso quale strumento della fionda, ciò grazie a cui essa compie la propria funzione; dunque, il Soggetto è nel tempo come strumento - della natura - usato e gettato via.⁵⁰ Il “sasso” non è qui un emblema, cioè un oggetto che, ritagliato nel mondo dallo sguardo del Soggetto, annuncia con la sua presenza una verità di cui è portatore. È l'analogia che qui trova il simile, è la metafora che crea la somiglianza, adempiendo alla funzione euristica che in qualche modo sfrutta, appoggiandosi alla presenza di “questo” oggetto. Sulla scintilla analogica s'innesta la seconda similitudine, dove l'oggetto si fa correlativo dell'io: il Soggetto si identifica, è la scaglia del sasso, frammento all'interno di un teatro (“la strada di guerra”) che travolge il proprio esistere. La variante di A36 è davvero inconsueta, sia per l'altezza tarda, sia per la forte rielaborazione della dizione allegresca. È evidente il motivo dell'interesse del ‘secondo’ Ungaretti per il testo: qui il centro dell'indagine è quello del rapporto tra Tempo e esistenza, e in particolare della percezione – non ancora il “sentimento” – del Tempo. Osserviamo i movimenti in relazione alla “fionda”, che ora si trova al centro della figura. Innanzitutto, la prospettiva è mutata, non abbiamo più la posizione dell'*essere di fronte a*: il correlativo, nei modi del “questo”, è scomparso. Ma soprattutto sorprende il rovesciamento dell'affermazione: la voce che definisce il Soggetto non solo è ora all'insegna della diminuzione, ma il ritardo della

⁵⁰ Cfr. *Dolina notturna*, cM<AD18: «L'interminabile / tempo / mi adopera / come un fruscio» (poi S23...) mi adopera / come un / fruscio [... = Tvv. 12-16.

completiva fa sì che ben più forza abbia la negazione totale, “io non sono”, rispetto al polo d’identificazione. La doppia similitudine del sasso, dunque, cede il posto a una figura di negazione, dove l’identificazione metaforica si concentra nella negazione della pienezza, che, si noti, avviene sia sul piano della forma “non sono [...] che”, sia nel contenuto, vale a dire nell’immagine della “scaglia”.⁵¹ Abbiamo potuto osservare differenti modulazioni del rapporto con l’oggetto all’interno di strutture analogiche: a partire dall’“emblema” di cPr₁₇, in P16 lo statuto di correlativo oggettivo è scoperto solo dopo che il “sasso” supera la prova dell’analogia, cioè della misurazione di una comunanza permettendo all’io di vedersi nella “scaglia”; in A36, infine, l’oggetto non è più di fronte ma evocato per illuminare una verità esistenziale. Pur negando la propria pienezza, e dunque ribadendo la frammentarietà del suo essere al mondo, il Soggetto non è più preso da quel rischio di assorbimento vicino alla fascinazione in opera in cPr₁₇. Diverso insomma è l’appello all’oggetto: presenza che mina l’autonomia dell’io ma che ne condivide il modo di esistere, polo di interrogazione del Soggetto che cerca in questo la verità del suo essere, e infine, stampella figurale. Si misura in questa variante il diverso modularsi del pensiero analogico in rapporto alla costruzione del Soggetto: la somiglianza trovata e creata dalle figure in P16 cede all’enunciazione non più di un compromesso tra somiglianza e differenza, come nelle forme ibride e contrattuali, ma alla dicibilità del puro negativo, dove l’identità dell’io è visibile solo per successive sottrazioni.⁵²

La ‘metamorfosi’ del “sasso” - il bisticcio è suggestivo - trova un’ulteriore tappa in *Dannazione*ST, testo che permette di riconsiderare una delle forme analogiche commentate nel precedente paragrafo.

cF Come il sasso aspro del vulcano,
 Come il logoro sasso del torrente,
 Sola e nuda, come la notte,
 Anima da fionda e da terrori,
 Perché ancora non ti raccoglie
 Il braccio fermo del Signore?⁵³

⁵¹ Lecito è domandarsi di fronte a quale tipo di variante ci troviamo, e cioè: qual è il rapporto tra le due affermazioni, “io sono come” e “io non sono che?”. Si tratta di un rovesciamento semantico, e dunque il testo dice un’altra cosa rispetto alla prima versione, oppure si tratta di una sostituzione sinonimica, e cioè di uno *stile* diverso per dire però la medesima cosa? Può essere di suggerimento richiamare un caso riportato da Empson nei suoi *Sette tipi di ambiguità*: si tratta di un distico di Alexander Pope, ritenuto dalla critica una *summa* della poetica e della biografia del poeta: «Expatriate free o’er all thi scene of Man; / A mighty make! But not without a plan» (*Essay on Man*, I, 5-6). Riporto il commento di Empson: «Coloro che considerano giusta l’osservazione critica sopra riferita troveranno curioso il fatto che Pope avesse scritto originariamente: «A mighty maze of walks without a plan» e poi aveva introdotto la modifica in seguito all’osservazione fatta da suoi amici che l’opinione espressa era in contrasto con la sua fede religiosa. [...] Io vorrei sostenere che non si tratta di un tiro fatto al critico, perché le due versioni sono quasi uguali; il labirinto (*maze*) è concepito come qualcosa che, contemporaneamente, ha e non ha un “piano”, cosicché, qualunque delle due cose si dica non si fa che estendere la nozione già dichiarata nella parola labirinto» (EMPSON 1965, p. 312).

⁵² Per completare la disamina del “sasso” nella retorica del simile, oltre i testi testimoniati dalla lettera a Prezzolini, i versi di *Perché?* chiedono un confronto con l’esito della metamorfosi de *I fiumi*. È sempre Glauco Cambon a vedere nel passo una «chiara antifona negativa alla similitudine de *I fiumi*», proponendo un confronto dove «la riconquista della semplicità e integrità propria all’elemento di natura, con l’attributo correlativo della durezza e dell’inerenza a un’armonia cosmica» del testo archetipico si rovescia qui nel suo opposto (CAMBON 1976, p. 43), cosicché il sasso dell’Isonzo si oppone ai “sassi parlanti”, e la “fionda” - «la cecità distruttiva del destino»- all’«acqua amniotica che riplasma l’io» (*ivi*, p.44). La differenza tra le due figure non potrebbe essere più netta, ma è necessario sottolineare come non si tratti propriamente di un rovesciamento nel senso di contrapposizione tematica. L’immagine infatti è la medesima: il legame tra il sasso e il tempo, ne *I fiumi* simbolizzato dallo scorrere dell’acqua, e in *Perché?* ridescritto nell’immagine di serra calda. Ciò che muta è la diversa posizione del Soggetto rispetto a questa immagine mitica, posizione che si esprime nella similitudine: ne *I fiumi*, l’io è “levigato” come un sasso, dove appunto l’impertinenza del predicato indica l’attrazione dell’io nel essere-come evocato eppure tenuto a distanza; qui invece la similitudine investe l’identità dell’io annientata nell’altro, cioè il “sasso parlato”, e come questo, frantumata, scomposta nei frammenti che sono ciò che il tempo disperde e scaglia, all’insegna dell’assenza di una possibile prospettiva unitaria, nel senso di un’identità permanente, stabile e solida, sulla quale misurare, e forse recuperare, il passaggio del Tempo.

⁵³ Poi cU>IL31...] Perché non ti raccatta / la mano ferma del Signore? *riser* Perché la mano ferma del Signore / non ti raccatta? ST33v ...] Come la notte, sola e nuda, / Anima da fionda e da terrori / Perché non ti raccatta / La mano ferma del Signore? = T vv. 1-6.

La triplice similitudine è apposizione dell'“anima”, centro dell'appello in forma interrogativa che costruisce il movimento della strofa. La figura è abilmente costruita su immagini che si rispondono l'un l'altra, proponendo soprattutto nei recuperi lessicali un attraversamento delle icone figurali di questo campo semantico.⁵⁴ Ma nell'equilibrio dei tasselli metaforici, la similitudine della “notte” introduce un elemento asimmetrico, che risponde sì ai “terrori” ma sfugge al quadro composto dalla coppia finale dei versi, che – estremizzando una delle strategie di risveglio metaforico più interessanti – letteralizza il paragone con il ‘sasso’, costruendo una struttura retorica in bilico tra la metafora continuata e la parabola allegorica.

Inserito in tutt'altra struttura retorica, il ‘sasso’ è anche al centro della lirica *In dormiveglia*: il testo è particolarmente interessante in quanto presenta in successione due differenti *stili* del pensiero analogico; inoltre, la lirica si offre come esplicita indagine sulle possibilità di intervento e trasfigurazione che lo sguardo del Soggetto ha rispetto al reale, tematizzando la stessa somiglianza. La centralità di questa esperienza è enunciata nel primitivo titolo *Immagini di guerra*, mantenuto fino a A19, che grazie alla ricchezza del genitivo definisce la lirica non tanto come descrizione della guerra, ma come tentativo di fantasmagoria che da questa nasce.

P16 Assisto la notte violentata

L'aria è crivellata
come una trina
dalle schioppettate
degli uomini
ritratti nelle trincee
come le lumache nel loro guscio

Mi pare
che un affannato
nugolo di scalpellini
batta il lastricato
di pietra lava
delle mie strade
e io l'ascolti
non vedendo
in dormiveglia⁵⁵

La centralità dello sguardo del Soggetto è affermata nel primo verso, dove l'ambigua semantica del verbo ‘assistere’ - «punto centrale al quale ogni altro elemento della strofe descrittivo – evocativa che segue è subordinato»⁵⁶ - potrebbe da sola offrire lo spunto per una ricca riflessione sullo sguardo come partecipazione, poiché la polisemia del verbo svela un corrispondersi e coappartenersi dell'accudire, dell'essere presente e – appunto - del guardare. È così subito ribadita la natura dell'“immagine” di

⁵⁴ Oltre alla “fionda” di *Perché?*, e la “pietra” “fredda”, “dura”, “prosciugata”, “refrattaria” e “disanimata” di *Sono una creatura*, e ovviamente il mitologema de *I fiumi*, si veda anche l'“anima” “ben sola e ben nuda” di *Peso*. Il “sasso”, ripetiamo, è un catalizzatore della poesia ungarettiana, portatore di una densità che si storicizza nella *Vita d'un uomo* in luoghi ben riconoscibili: l'interpretazione ‘tematica’, dunque, non può limitarsi a una descrizione diretta alla ‘simbologia’ della *langue*, poetica e no, poiché il rischio è di ridurre un dato denso alle sue connotazioni ‘superficiali’. Questo riguarda non solo l'immagine del “sasso”, ma la stessa struttura retorica di cui è attante. Avulsa dal contesto, cioè dalla sperimentazione retorica percorsa a partire quantomeno dal testo di *Agonia*, l'interpretazione che risulta è riduttiva. Per esempio, Marcello Strazzeri vede nelle tre similitudini « lo sforzo costante di sempre maggiore adeguazione espressiva [...] in cui il *come*, in ultima analisi, altro non è che il mezzo per porre in stretto rapporto, con un susseguirsi di immagini vigorose e calzanti, due termini lontani» (STRAZZERI 1981, p. 110), riportando così il testo a una sorta di poetica dell'«immaginazione senza fili» finita nelle mani di un regista ‘speculativo’.

⁵⁵ Poi TG 18 [...] di pietra di lava / e io l'ascolti [...] SA19 [...] nella trincea [...] guscio. [...] lava / delle mie strade / e io [...] A19 *come* P16 S23 *om vv. 2-8* cU *reintegra i vv. 2-8 come* P16 A36 [...] ed io l'ascolti [...] = T.

⁵⁶ BÀRBERI SQUAROTTI 1958, p. 108.

guerra, e la centralità del rapporto tra visione, prospettiva, e l'oggetto. In questo *guardare come partecipazione che accudisce e che non rimane separata*, si manifesta il tentativo analogico dell'io, che si snoda in due differenti strategie. Nella prima strofa, due similitudini esplicite si offrono come descrizioni interpretanti del reale, insistendo sulla "notte" come materia ferita, "violentata" nel suo silenzio dagli uomini-lumaca. Un quadro dove emerge l'assurda separatezza dell'uomo dal naturale nella disumanizzazione bellica, anche grazie alle interazioni foniche che trascrivono sonoramente le "schioppettate" dei proiettili. Ma la vera 'immagine' interviene solo nella terza strofa, introdotta dalla forma di tematizzazione del movimento analogico "mi pare" che apre uno spazio diverso da quello in cui si muovevano i due "come" precedenti. Ossola ha qui parlato di «sinestesia timbrica», che, attraverso l'associazione fonica desta queste «immagini di sogno»: ⁵⁷ difatti l'origine di questo salto verso un altrove, sia nel tempo che nello spazio, è reso possibile da un'analogia che interessa la dimensione sonora, che si fa dunque, ancora una volta, elemento costitutivo del ricordo ⁵⁸. Il referente è il quadro precedente, con le due similitudini di natura descrittiva: il reale, dunque, viene posto in analogia attraverso un'operazione mentale esplicita del Soggetto, incentrata sul suono. ⁵⁹ Il centro del testo è insomma la dialettica, o meglio la tensione sintetizzata già dall'ambiguo "assistere", e che si scinde in due possibilità: un partecipare che è trasfigurazione e intervento sul reale al fine di interpretarlo, e la seconda strofa, cioè la fuga analogica che permette al Soggetto di posizionarsi altrove. ⁶⁰ La duplice possibilità si dipana da una stessa immagine che è *di fronte* al Soggetto, immagine che non viene omessa: le "schioppettate", che emergono dal buio e dal silenzio, impongono una interpretazione, vale a dire una collocazione in un contesto non più perturbante. In questo s'impegnano entrambe le retoriche in atto nel testo, la prima ricostruendo gli elementi che compongono il quadro della scena, la seconda facendo intervenire l'immaginario del Soggetto per strappare al suono il suo potenziale distruttivo. Ma a quale prezzo? "non vedendo": il verso enuncia paradossalmente l'ultima tappa dello sguardo; la ricchezza polisemica dell'assistere si è difatti configurata prima come interpretazione che partecipando può interpretare ma non modificare, e poi come sogno analogico che, ridescrivendo il reale, impone una cecità, l'opposto della visione. I due strumenti analogici sono qui contrapposti: l'io non vede ma ascolta: il reale, insomma, si impone così drammaticamente da permettere alla facoltà poetica di trasfigurarli solo a prezzo di "non vedere". ⁶¹ Il testo s'interroga dunque sulla possibilità d'interazione tra Soggetto e oggetto, all'interno del rapporto tra oggetto e visione; il Soggetto sembra oscillare tra la domanda di partecipazione, e dunque di senso, che la poesia può apportare al mondo, "assistendo", appunto, la notte, e un sottrarsi a questa implicazione: la più marcata presenza dell'Io si ha proprio in quel "mi pare" che enuncia a un tempo l'introiezione del reale, all'interno del sogno analogico, e la rinuncia a un intervento interpretante. ⁶² La differenza tra le due strofe, che potrebbero costituire dei

⁵⁷ «immagini di sogno destinate, per associazione fonica dei significanti, come per sinestesia timbrica, dai ritmi violenti del presente di guerra» (OSSOLA 1994, p. 191).

⁵⁸ Si vedano in particolare *Silenzio e Levante*.

⁵⁹ Si potrebbe individuare anche qui una rivitalizzazione di una metaforicità sopita, il recupero cioè per il participio "crivellata" dell'iniziale valore di 'forata' legato alla semantica edile, ottenuta accostando i due significati metaforico e letterale (gli "scalpellini") nella similitudine.

⁶⁰ Interessante in questa prospettiva la variante di TG18, l'eliminazione cioè della specificazione "delle mie strade": il tentativo è quello di evitare l'autobiografismo, riducendo la presenza del Soggetto a semplice polo percettivo (visivo e uditivo); la cassatura esclude però un elemento centrale in quello iato drammatico tra partecipazione e impotenza che percorre il componimento.

⁶¹ Si comprende dunque la strategia dell'omissione di S23: anche qui infatti il carattere problematico del libro comporta il taglio del 'residuo', cioè del materiale che più ostacola il successo della facoltà poetica del Soggetto. S23 cassa interamente la seconda strofa, dove lo sguardo è coinvolto nel completamento dell'immagine per ricostruirne il senso e limarne così la carica perturbante, mentre il Soggetto – non agente – cerca di comprendere i dati attraverso l'analogia. Quella di S23 è insomma una rimozione: al primo verso segue direttamente l'interiorizzazione analogica, e la materia è interamente trasfigurata e rarefatta.

⁶² L'ambigua postura del Soggetto, che ripetiamo, è tutta già vissuta nel gioco semantico di "assistere", è posta in evidenza anche da Glauco Cambon, il quale sottolinea come già nel verbo rimanga «il senso di testimonianza passiva» poiché «l'io poetico qui porta appunto la sua testimonianza di poeta, che prendendo atto della realtà la trasforma senza intervenire materialmente» (CAMBON 1976, pp. 73-74). In questa prospettiva, il riscatto metaforico (Cambon parla di una vera vendetta del poeta: «L'armonia cosmica è stata violata dagli uomini, e il poeta si vendica restaurandola nel suo cosmo verbale» *ivi*, p. 74), che rovescia «l'insensata distruzione in un'immagine di attività costruttiva, familiare» (*ibidem*; ma si veda in

testi autonomi per la differenza di stile analogico e strategico in esse in opera, trova sintesi nel dato reale, il suono degli spari, e nella posizione dell'io ("assisto"), giocando dunque la sua proposta ancora nel rapporto tra la voce del Soggetto e il mondo.⁶³

In dormiveglia si situa in uno dei luoghi di più intensa meditazione sulle possibilità d'intervento del Soggetto nel mondo, e per quanto concerne la contraddizione dello sguardo, nell'oscillazione tra lo stare di fronte all'oggetto – e dunque esserne separato all'insegna di una in fondo comune 'refrattarietà' –, e la metamorfosi fantasmatica che elude la distanza e cerca un significato dell'oggetto decontestualizzandolo. Charles Taylor ha riconosciuto nell'individuazione del «proprio punto di vista» una delle «radici» dell'io nella modernità⁶⁴: arretrando rispetto all'ampiezza delle strutture retoriche, è possibile considerare uno stilema di lunga durata alla luce di questa problematica, dell'introiezione cioè della prospettiva del Soggetto nella figura: si tratta dei costrutti metaforici, dal grado più o meno accentuato di descrittività, che definiscono il rapporto con il cielo che, nella disamina dei 'correlativi' della poesia, ha certamente un ruolo determinante. In una valutazione puramente quantitativa, la marca stilistica intorno alla topica celeste è la costruzione in genitivo, che nell'ambiguità che ne contraddistingue la locuzione, risulta ancora una volta il centro analogico della figura, procurando uno scarto linguistico straniante che allontana l'immagine dal semplice registro della descrizione. Dal punto di vista semantico, la maggior parte di queste metafore descrivono una situazione per lo più negativa, di opposizione, tra lo sguardo del Soggetto e il cielo, spesso rimodulata da procedimenti variantistici. Ritengo che il testo di *Levante* offra a questo riguardo la possibilità di sintetizzare i principali nodi critici del *topos*:

La15 Un lieve sprofondo di flutti / al lontano ingombro del cielo
cF<IL31 La linea / vaporosa muore / al lontano cerchio del cielo⁶⁵

La perifrasi metaforica descrive l'orizzonte come un "ingombro", sostantivo che alla semantica dell'ostacolo unisce l'idea del peso, e che caratterizza il rapporto con il cielo in tutto il testo di LA15.⁶⁶ Nell'immagine, all'aggettivo 'ingombrante' si sostituisce il sostantivo, che scalza la centralità del "cielo" ponendo così in primo piano la soggettività percettiva. L'attenuazione della natura soggettivista della figura nella variante di cF<IL31 è solo apparente: esplorando con più attenzione la semantica della curvatura (presente anche in LA15 nella «riverenza del cielo», v. 68 poi omesso da A19), emerge come

questa prospettiva anche *Pellegrinaggio* dove il poeta, scrive sempre Cambon, «ha saputo trasformare la realtà che lo aveva aggredito aggredendola a sua volta», *ivi* p. 42), si rivela appunto un intervento effimero, implicato nel mondo interiore dell'io che può ridescrivere il reale solo rinnegandolo, "non vedendo". Se dunque ha ragione Bàrberi Squarotti ha parlare di linguaggio che «si fa sempre meno designativo» a fronte di un accentuarsi della «forza organizzatrice» del Soggetto, mi sembra eccessivamente sbilanciato verso una soluzione positiva – tralasciando gli indicatori riduttivi ("mi pare", "non vedendo", e anche lo stesso titolo, *Dormiveglia*) individuarne l'origine nella «fede nella nominabilità degli oggetti, nell'esplicabilità della natura» (BÀRBERI SQUAROTTI 1958, p. 109); similmente, ma arrivando a diversa conclusione, la posizione di Barenghi, il quale insiste sullo sforzo di mantenimento del reale a scapito delle metamorfosi tentate dal desiderio: «Il sentimento individuale, proiettandosi sulla realtà e chiamandola a fungere da proprio tramite comunicativo, non ne cancella i contorni, non pretende di ridurla al ruolo di mera cassa armonica, ma ne esalta il proprio carattere determinato, immergendosi interamente nell'*hic et nunc*. Presupposto fondamentale di simile operazione è il riconoscimento dell'autonomia e della rilevanza del reale, presente e concreto, rispetto al desiderio di fuga nel sogno o nell'ebbrezza dei sensi» (BARENGHI 1999, p. 99).

⁶³ Non mi sembra dunque convincente la lettura di Sinicropi, il quale, commentando la tendenza delle due «isotopie» a sincretizzarsi, descrive i due piani «di sostanza figurativa totalmente alieni l'uno dall'altro nei loro elementi costitutivi»; infatti la sostanza figurativa distante ha un'origine comune, così che il movimento sincretico delle due isotopie non deve essere visto come un fine, bensì come l'origine. D'altronde lo stesso Sinicropi riconosce come «l'intenzione sincretistica viene rivelata nel primo verso – di valore ancipite – attraverso la mediazione dell'impressione di violenza perpetuata contro la notte [...] sulla quale poggiano ambedue le isotopie» (SINICROPI 2005, p. 426).

⁶⁴ «Essere un io significa inevitabilmente esistere entro uno spazio di questioni morali che hanno a che fare con l'identità e con ciò che dobbiamo essere. Essere un io vuol dire saper individuare il proprio punto di vista in questo spazio, occuparlo, essere una prospettiva al suo interno» (TAYLOR 1993, p. 150, ma cfr. anche p. 245 e sgg.).

⁶⁵ = T vv. 1-3, ma cU2 Vaporosa una linea muore / al lontano cerchio del cielo.

⁶⁶ Cfr. v. 41: «Ora che si accalca prostrato il firmamento» (poi A19 om); v. 40: «e procedo col cielo addosso» (poi A19 E [... cU om]).

la correzione intervenga sulla stessa retoricità della metafora, accentuandone cioè il valore di operazione analogica condotta dall'uomo verso il paesaggio. Il "cerchio del cielo", insomma, non è una perifrasi neutra: perduto il suo valore 'emotivo', introietta un forte valore *prospettico*: l'orizzonte è per l'uomo, morfologicamente, un cerchio, a causa della posizione che impedisce la visione dell'illimitato costringendo così a una continua chiusura. Dalla serra calda di LA15 la locuzione metaforica si sposta così a definire la posizione del Soggetto *di fronte a*, acquisendo un valore epistemologico.

Mentre la seppur poco marcata positività della 'chiusura' del cielo in *Noia*, definito quale «unico confine alla desolazione» viene eliminata con la cassatura di A19,⁶⁷ sono sempre connotazioni problematiche a definire questo particolare 'correlativo' oggettivo, come per esempio nella dispersa *Temporale*, CL17: «Sotto questa tenda / di cielo imporruto»,⁶⁸ o come, in relazione all'emotività del Soggetto, la «fioca / campana del cielo» già incontrata di *Solitudine*.⁶⁹ In entrambe le locuzioni prevale la determinazione dell'aggettivo ("questa", "la"), a sottolineare la contestualizzazione esistenziale che fa dell'uomo colui che è al di sotto del "cielo": mentre in *Temporale* il "cielo" è incassato nell'immagine della tenda 'marcita', la connotazione sonora della lirica *Solitudine* 'spiega' o motiva la "campana", mancata 'cassa di risonanza'; allo stesso modo, l'aggettivo "fioca" veicola l'idea di una risposta non udibile, di una correlazione interrotta. Significative anche le scelte aggettivali in *Monotonia*:

cM₁₆ languisco / sotto questa immensa / appannata volta di cielo⁷⁰

Oltre alla resa materica della locuzione in genitivo, la figura segna un passaggio cruciale, di cui spia è la ripetizione tautologica che costruisce l'immagine, che presenta accostati il sostantivo "cielo" e la metafora 'morta' "volta". A mio giudizio, la reduplicazione fa qui emergere proprio la non pertinenza della "volta" come grado zero, facendone la testa non figurale del sintagma. In questa paradossale forma (la volta *fatta* di cielo), l'enunciato sottolinea non solo la matrice metaforica della "volta", ma soprattutto ciò che in essa rimane nascosto, vale a dire la scissione tra parole e 'cose' che emerge dall'interpretazione del mondo attraverso espressioni che hanno origine nello sguardo. La "volta" è infatti emblema della prospettiva del soggetto, poiché metaforizza un aspetto del cielo tale solo in virtù della posizione del Soggetto, al centro di un mondo che egli vede richiudersi su di sé. Nella "volta", dunque, l'analogia si rivela come mascheramento dell'impossibilità del Soggetto di estraniarsi dal proprio sguardo, di sottrarsi a quel «carattere prospettico dell'esistenza» per il quale, secondo il già citato aforisma nietzschiano, «non possiamo girare con lo sguardo il nostro angolo».⁷¹ In questa

⁶⁷ LA15, v. 25. Ma prima, ai vv. 7-9, «Il cielo mette il livido / delle stoviglie di smalto / dei calamai agli occhi degli adolescenti» (versi sempre omessi in A19).

⁶⁸ Poi senza titolo in S23 e ora in *Poesie Disperse*, V09 p. 420.

⁶⁹ cS₁₇, poi A36 [...] la campana fioca / del cielo = T vv. 4-5. Ma si veda anche il perturbante «occhio di stelle» di *In Galleria* (LA15 = T v. 1), così diverso dal rassicurante «cielo aperto, buono come un occhio / di madre che rincuora e benedice» che accompagna i tubercolotici di Corazzini (*Toblack*, I, vv.13-14).

⁷⁰ Poi cU languisco / sotto questa / volta appannata / di cielo = T vv. 2-5.

⁷¹ *La gaia scienza*, f. 374. Si può qui richiamare il concetto di «curvatura» così come delineato da Emmanuel Lévinas nelle conclusioni di *Totalità e infinito*; per Lévinas, la verità dell'essere è l'«essere situato in un campo soggettivo che *deforma* la visione, ma che, proprio così, permette all'esteriorità di dirsi, interamente comando ed autorità. Questa curvatura dello spazio intersoggettivo inflette la distanza in altezza, non falsa l'essere, ma, anzi, rende possibile la sua verità.» (LÉVINAS 1990, p. 299). La «curvatura» è dunque una «rifrazione» operata dal campo soggettivo, è «costituisce il modo stesso in cui si effettua l'esteriorità dell'essere nella sua verità.[...] La natura cosiddetta "oggettiva" degli enti che apparirebbe al di fuori di questa "curvatura dello spazio" – il fenomeno – indicherebbe, al contrario, la perdita della verità metafisica della verità superiore, ne senso letterale del termine» (*ibidem*). La curvatura è anche al centro della discussione portata avanti da Ezio Melandri sul ruolo della semiologia e della soggettività nell'analogia; Melandri propone come metafora concettuale il «piano di simmetria fenomenico» che, come una membrana, divide l'oggettivo dal soggettivo, avvolgendo, «a una certa distanza dal corpo[...] ogni essere senziente» e sulla quale «compaiono e scompaiono» i segni che l'essere deve interpretare. La prospettiva semiologica permette di trascendere la membrana, e appunto renderla 'simmetrica', nelle due direzioni, cioè «verso la costituzione di un oggetto di esperienza» e, «parallelamente, verso la costituzione complementare di un soggetto esperiente». Rispetto a questa complementarità, però, il soggetto si troverà sempre a svolgere una «prestazione in eccesso», dovuta all'iniziale «curvatura concava» del piano bidimensionale semiologico: «Tuttavia il piano di simmetria è curvo, e precisamente concavo. L'oggetto è sempre virtuale e il soggetto è sempre reale. La dissimmetria diventa più evidente se usiamo un'altra immagine, quella di una sfera di vetro semitrasparente con la sorgente di luce posta all'interno e un punto di osservazione coincidente con essa». (MELANDRI 1968, pp. 1017-1018).

direzione di ricerca, il testo più significativo è *A riposo*, dove oltre all'«inclinazione / dell'universo sereno»,⁷² le varianti si concentrano proprio sulla figura “del cielo”:

- P16 L'incanto si tronca a questa volta lieve
 S23 L'incanto si tronca/ a quel lieve ostacolo/ del cielo
 A31 Su alla volta lieve/ l'incanto s'è troncato⁷³

Torneremo più avanti sull'interpretazione dell'“incanto” come possibilità della poesia di maneggiare i veli delle parole sulle cose: da notare almeno la soluzione ancora una volta meno ‘problematica’ di S23, che opta per una ‘serra calda’ specularmente all'“ingombro” di *Levante*, e il ritorno in A31 alla “volta” come chiave metafigurale. Costante immagine nell'*Allegria*, la curvatura celeste trasmigra anche nel secondo libro dell'autore: sorprende per esempio riconoscere il calco, invertito in anastrofe, della perifrasi «orlo del cielo» della dispersa *Bisbigli di singhiozzare*⁷⁴ in *Nascita d'Aurora*, CO25: «Del cielo all'orlo» (= *T v.8*), dunque a ben dieci anni di distanza. Soluzione allegresca anche nella *Fine di Crono*, cF1_{Ap}: «Nel grembo / del firmamento»,⁷⁵ piegata però a diverse esigenze semantiche poiché inserita nel mondo espressivo e figurale del *Sentimento*, così come l'«infanzia di cielo» di *Rosso e azzurro*,⁷⁶ dove il genitivo, oggettivo e soggettivo, rende in un'immagine iconica il tema aurorale.⁷⁷

Vorrei infine tornare a considerare la lirica *Solitudine*, poiché nella figura della “campana” è possibile osservare un'interessante modulazione del tema del correlativo celeste rispetto al movimento analogico. La funzione argomentativa della similitudine è in parte celata dai tagli: dalle testimonianze delle carte è possibile risalire all'iniziale struttura del testo, che vedeva la comparazione rispondere come seconda strofa, sempre all'interno dell'avversativa che già nella cartolina a Marone apre la lirica marcando la presa di parola del Soggetto come in *opposizione a*:

cPi	cM<AD18
Non possiedo più che la crudeltà di parlarmi	Ma le mie urla feriscono come i fulmini la fioca campana del cielo e sprofondano impaurite
Ma le mie <parole> urla fendono come i fulmini	

⁷² P16 = *T vv.* 5-6.

⁷³ = *T vv.* 11-12.

⁷⁴ D16, v.14 (cfr. *Poesie Disperse*, V09, p. 412).

⁷⁵ Poi ST36 *L'ora impaurita*/ In grembo al firmamento = *T v.2*, ma si veda anche CO27_F *Au sein du ciel*.

⁷⁶ ST33_v = *T v.3*, ma cfr. NRF28 *votre enfant ce matin / tient à la main la plus belle / rose rêvée*, dove l'infanzia è personalizzata nell'“enfant” e non ha dunque l'ambiguità della preposizione metaforica (mentre VH39 ‘traduce’ «enfance de ciel»).

⁷⁷ Per il tema dell'aurora come simbolo dell'innocenza, si veda almeno ZINGONE 1996b, p. 220 e sgg. Ciò che emerge come desiderato è qui un'infanzia dei sensi, cioè della visione, sempre all'interno della “mira” verso la “prima immagine”, centro della poetica della memoria («il sentimento del tempo – la memoria – chiede di svelare “un'infanzia di cielo”» *ivi*, p. 221) nella declinazione operante in questa fase di stesura delle liriche del *Sentimento*. Sulla necessità di distinguere diverse “poetiche della memoria” hanno insistito sia Ernesto Livorni (cfr. per esempio LIVORNI 2005) che Mario Petrucciani (cfr. MARIO PETRUCCIANI, *Della memoria: il prodigio dell'effimero*, in PETRUCCIANI 1974, e PETRUCCIANI 1985, *passim*). L'esito del *topos* può essere ravvisato nella celebre immagine della cupola michelangiolesca di *Folli i miei passi*: «Per desolato fremito ale dava / A un'urbe come una semenza arcana, / Perpetuava in sé il certo cielo, cupola / febbrilmente superstita» (*vv.* 32-35, V09, p. 264), dove l'apposizione, forma che coagula il «rapporto iconico cielo-cupola» (CAMBON 1976, p. 173), rinserta il legame tra la piccolezza della prospettiva umana e l'immensità naturale, redimendolo all'insegna della riflessione tra misura e dismisura. Riporto il commento ai versi di Glauco Cambon, le cui osservazioni, pur riferendosi a quest'immagine più tarda, sono illuminanti anche per gli esempi qui discussi: «[Michelangelo] imponeva la misura umana allo spazio disponibile, e così facendo, anziché mortificare la vita le garantiva una continuità nella forma [...], interiorizzava il cielo, teneva viva nel suo spirito solitario l'idea platonica, e appunto per questo la incarnava in forma spaziale duratura, traduceva l'in sé soggettivo nell'In Sé oggettivo [...]. La forma chiusa, la cupola, con la sua sfericità allude alla forma aperta, al cielo intero, ed è quindi misura viva, forma-idea, incarnazione simbolica dell'armonia cosmica» (*ivi*, pp. 172-173, corsivi miei).

la fioca campana del cielo e sprofondano impaurite ⁷⁸ della mia solitudine	della mia solitudine ⁷⁹
---	------------------------------------

Nella prima stesura la comparazione si inserisce nel discorso del Soggetto, che propone attraverso di essa un'interpretazione della propria voce. Innanzitutto, anche qui ritroviamo l'ambiguità sintattica nei referenti del 'come', e dunque una possibile duplice lettura⁸⁰: le urla "feriscono" *come* i fulmini "feriscono" il cielo, oppure: le urla "feriscono" il cielo *come fossero* fulmini.⁸¹ Se infatti è il secondo senso quello logicamente inserito attraverso la similitudine, ribadito inoltre dall'uso dell'articolo determinativo, la mancata inversione dei termini mantiene ambiguo il senso. Inoltre, è solo mantenendo il doppio registro, e dunque realizzando l'immagine delle parole/fulmini nel cielo che si ottiene la caduta dall'alto, lo 'sprofondare' di queste nel 'mare' metaforico. Sebbene la similitudine si collochi sintatticamente in una posizione subordinata, è questo il nucleo iconico da cui si genera la coda lirica e l'illuminazione gnoseologica sulla condizione esistenziale del soggetto. Oltre alla disseminazione del *topos* analogico a livello dei significanti, è da considerare il titolo testimoniato in cPi, *Burrasca*. Il rapporto con il testo è ancora una volta del tipo quadro/didascalia, ma la "burrasca", di fatto, è completamente interna alla similitudine. Dunque non importa il 'referente contestuale': l'occasione lirica è nel movimento figurale, nell'analogia tra le "urla" e la "burrasca" e in ciò che l'accostamento svela. Da un punto di vista semantico, la similitudine non si riduce a una semplice comparazione descrittiva, ma, nel pensiero analogico che propone una somiglianza rispetto ai "fulmini" e alla "campana", rende dicibile il dramma di quel «grido verso il cielo che ricade sull'emittente»⁸²

Il punto più oscuro è però la contrapposizione tra i primi versi e la similitudine: se il "ma" avversativo che la introduce consegna un ruolo argomentativo forte alla comparazione, è necessario comprendere perché questi due enunciati siano in contraddizione. Nella 'lettera' del testo, i fulmini 'tagliano' in due il cielo, cioè lo spezzano, lo incrinano, e questo perché lo stesso "cielo" è attratto in un procedimento figurale: il cielo è una "campana", e i fulmini sono dunque *come* delle crepe. All'ambiguità della posizione del 'come', si aggiunge quella dell'immagine di serra calda, che permette d'intendere il genitivo sia come soggetto che oggettivo: nello scarto linguistico si attua quel salto metaforico che da un'immagine descrittiva passa a un registro ambiguo ed irriducibile ad un' unica immagine concreta. Ma perché le parole sono come dei fulmini? Perché le urla dell'uomo spezzano la campana e impediscono al suono del cielo di risuonare? Le varianti aprono una strada interpretativa interessante: decisivo il taglio operato da cM_{<AD18}: la 'tempesta' non è più anticipata nel titolo, e il "ma" avversativo irrompe nel silenzio pretestuale, contrapponendo al vuoto della "solitudine" le "urla", marcate così da un senso di disperato appello condannato a non essere udito. Eliminata l'autoreferenzialità e la sofferenza del Soggetto della prima strofa 'crepuscolare' di cPi, l'immagine ha ora quasi un sapore romantico, di «sfida prometeica» scrive Quiriconi,⁸³ ma a prevalere è il senso di impotenza delle urla, che affondano in quanto spaventate della solitudine esistenziale dell'io. La solitudine è infatti indagata dal punto di vista dell'impossibilità per il Soggetto di esperire un incontro, un dialogo, di avere una risposta: il soggetto dunque non può far altro che osservare il suo linguaggio che non può essere parola, ma urla, appello e richiamo a un altro che non si palesa, che non risponde. È dunque un Narciso senza Eco, una voce che in mancanza dell'Altro è condannata non tanto a non essere comunicativa, ma a non poter accedere alla dimensione del significato. Da questa prospettiva si comprende l'importanza dell'incertezza di cPi.

⁷⁸ Maggi Romano segnala una possibile precedente lezione "spaurite", cfr. A82, p. 86n.

⁷⁹ Poi AD18 [...] e sprofondano | A19 [...] del cielo // E sprofondano / impaurite A36 [...] come fulmini / la campana fioca / del cielo // Sprofondano / impaurite = T.

⁸⁰ Cfr GENOT 1972.

⁸¹ Per la metafora verbale, si veda la variante di A36 ne *L'Affricano a Parigi*: «I corpi qui si fanno secchi e feriscono come una corda musicale tesissima.»

⁸² PAGLIA 2003, p. 35.

⁸³ QUIRICONI 1972, p. 54.

questo è un “urlo”, perché la parola è diretta a qualcuno, fa riferimento e appello. È in questa direzione che l’immagine di serra calda della “campana / del cielo” acquista la sua pregnanza. L’attrazione verso la figura è data dalla connotazione “sonora” del testo, nella trasposizione cioè delle “urla” nei fulmini: la campana è non solo l’interpretazione della curvatura celeste allo sguardo del soggetto, ma è lo strumento dello spandersi del suono in quanto appello, come chiamata al raduno. È qui la profonda opposizione, aperta dal “ma”: le parole, le urla del soggetto, *non sono* una “campana”. Il cielo è una ‘cassa di risonanza’ infranta: il cielo *dovrebbe* essere ciò che fa risuonare le parole del poeta: il cielo - la condizione esistenziale dell’uomo e il rapporto con il divino, il Sacro - fa sì che le parole del poeta siano una comunicazione, un dono di senso che è risposta alla chiamata del cielo. Ma questo rapporto funzionale tra poesia e cielo è interrotto: le parole ora non vengono più fatte risuonare dal cielo e così fatte sentire al mondo, come un annuncio: le parole ora incrinano il cielo, lo spezzano, lo infrangono, lo rompono.⁸⁴

All’incomunicabilità tra Soggetto e mondo prospettata dalla “campana” infranta di *Solitudine* risponde il movimento di introiezione del paesaggio ed estroiezione dell’interiorità riscontrabile in *Godimento*, declinato, significativamente, nel modulo del ‘come’, che torna a farsi luogo della corrispondenza:

<p>cPa2₁₇</p> <p>[accolgo /] questa giornata che si addolcisce come un frutto nel sole</p>	<p>cM<AD18</p> <p>Accolgo questa giornata come un frutto che si addolcisce nel sole⁸⁵</p>	<p>A36</p> <p>Accolgo questa giornata come il frutto che si addolcisce⁸⁶</p>
--	---	---

Rispetto al mantenersi della funzione ‘modalizzante’ del “come”, le varianti perseguono un indice via via più sottile di ambiguità nei rapporti tra comparante, comparato e predicato. In cPa2₁₇, il sorgere del sole è ridescritto rovesciando l’immagine della ‘maturazione’ che, taciuta come metafora, viene arretrata a similitudine, dove il comparante prende alla lettera il predicato rivelandone il valore conoscitivo. Come in altri casi, l’uso metaforico del verbo è motivato a posteriori dalla similitudine; con la correzione di cM<AD18 la similitudine non è più un paragone tra la giornata e il frutto, ma una descrizione della postura del Soggetto di fronte alla “giornata”, che innesca la rivisitazione etimologica dell’espressione. Ma ora è possibile fare un ulteriore passo in avanti: la strofa segue infatti la descrizione, in toni quasi mistici, della compenetrazione solare («Mi sento la febbre / di questa / piena di luce»⁸⁷). Nella progressione della ‘trasfigurazione’, dunque, il comparato della similitudine, potrebbe

⁸⁴ Il processo genetico della lirica presenta diversi punti di interesse, diretti ad accentuare il valore iconico dell’immagine. In cM<AD18 significativa è la variante verbale: se il precedente ‘fendere’ conduceva alla similitudine secondo i modi dell’attrazione metonimica del comparante, la scelta di ‘ferire’ implica un procedimento di ridescrizione, un’indagine cioè del *topos* delle parole che ‘feriscono’. La sostituzione riduce l’effetto visivo, l’immagine tagliente del “cielo” solcato dalle urla, per accentuare invece il valore d’urto e di dolore, che contrappone il “cielo” ‘fioco’ alla violenza delle urla. In AD18 è eliminato l’ultimo verso, la ripetizione, cioè della “solitudine”: la sospensione di senso genera l’immagine di un effetto d’eco, rinforzando dunque l’immagine della campana/cassa di risonanza. L’attenzione non viene più attratta dal tema della solitudine, ma si sofferma sull’idea delle urla che sprofondano, una materializzazione che trova appunto l’unica forma nell’idea dell’eco. . L’immagine è dunque quella dell’uomo che ascolta la sua eco sprofondare, allontanarsi da sé. In A19, si riconoscono le marche stilistiche dell’Ungaretti di questi anni, come la creazione di un’unica strofa di similitudine e la ripresa successiva, dopo il silenzio strofico, con la congiunzione, che aggiunge un’ulteriore immagine, quasi sospesa, costruendo inoltre una durata interna al testo, con un prima e un dopo (si veda per esempio *A riposo*). Lo stacco permette inoltre un forte rallentamento nella lettura degli ultimi due versi, costruiti su due lunghi vocaboli fonicamente densi. Infine, A36: oltre alla perdita della posizione ambigua del ‘come’ data dall’eliminazione dell’articolo (“come fulmini”), la soppressione della congiunzione continua il lavoro di materializzazione iconica dell’eco e del suo affondare nel vuoto: il verso finale è ora un commento, un’aggiunta sprofondata nel silenzio degli spazi bianchi.

⁸⁵ Correzione su iniziale testo come cPa2₁₇.

⁸⁶ = T_{VV}. 4-6.

⁸⁷ cM, poi A36 Mi sento la febbre / di questa / piena di luce = T_{VV}.1-3.

non essere “la giornata”, ma lo stesso Soggetto, che nell’accogliere è *come* il “frutto”. La figura andrebbe così a inserirsi nella lunga serie di metafore e metamorfosi vegetali che abbiamo visto innervare l’immaginario ungarettiano. Nonostante l’apparente concettosità, è a questo il passaggio ‘logico’ che mi sembra approdare il testo con la successiva variante di A36, dove quella partecipazione al naturale, esperita nel subire il movimento astrale sul creato, nucleo centrale della poetica del *Sentimento del Tempo*, si coagula in un’affermazione di identità sottolineata dall’articolo determinativo. La similitudine, dunque, non sarebbe più lo strumento di identificazione, nel senso di proiezione e rispecchiamento all’insegna di una ricerca d’identità, ma registrazione del consapevole appartenere a un comune modo d’essere che trova perno nella creaturalità temporale dell’esistenza. In questa prospettiva, il frutto « non è più un corrispettivo, ma il corrispettivo per eccellenza»,⁸⁸ isolato quale detentore di un modo d’essere che il Soggetto condivide, e per questo dunque non più oggetto *di fronte*, casualmente individuato dallo sguardo alla ricerca di ‘specchi’; su questo ‘oggetto’ non c’è un’interpretazione naturalista, una descrizione del non – io in quanto supporto della voce del Soggetto. Dunque, questa «astrazione generalizzante»⁸⁹ ha una motivazione gnoseologica, è una variante che mostra in che modo si operi quella rivoluzione di sguardo sul mondo che Debenedetti attribuiva a una certa poesia ermetica, nella quale l’oggetto si sparisce, ma poiché a sottrarsi è il moto d’essere di una coscienza che cercava «di identificarsi, di riconoscersi su attributi o confronti con l’esterno»⁹⁰ E infine, l’ultima strofa:

cPa17	cPa217	AD18	A19
Voglio avere il rimorso di quest’amore stanotte come un latrato nella volta immensa del deserto	Stanotte avrò un rimorso come un latrato nella volta livida del deserto	Stanotte avrò un rimorso come un latrato nella volta del deserto	Stanotte avrò un rimorso come un latrato smarrito nella volta del deserto

S23	A31	A36
Stanotte avrò un rimorso come un latrato	Stanotte avrò un rimorso come un latrato perso in un deserto	Avrò Stanotte un rimorso come un latrato perso nel deserto ⁹¹

Abbiamo già osservato come il recupero della lettera all’interno delle metafore interessi anche questa strofa, in particolari nelle varianti che segnano l’integrazione dei versi nel testo di *Godimento* in corrispondenza di cM_{<AD18}. Ma ciò che ci interessa ora è lo straniamento che si verifica nella costruzione sintattica della figura; “avrò un rimorso come” crea l’attesa di una similitudine che definisca la posizione dell’io, ma la figura, invece, indaga la qualità del “rimorso”. Un’ulteriore frustrazione dell’attesa è nella ‘collocazione’ del “latrato”, che, rispetto all’attesa specificazione “del cielo”, si situa nel “deserto”. L’analogia, dunque, è *prima* del testo: il deserto è *come* il cielo - analogia che permette l’inserimento del sostantivo - chiave “volta” – e per questo, può essere sede dell’eco/latrato, e se il rimorso è nell’io *come* un latrato nella volta del deserto, allora il Soggetto è un deserto. Il paesaggio che

⁸⁸ PETRUCCI 1977, p. 14.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ DEBENEDETTI 1988, p. 104.

⁹¹ = Tvv. 7-12.

specchio del non-io - strategia retorica di riempimento della distanza e della separazione - sembra trovare nell'impersonale "si sta" quella necessaria de-individualizzazione che permette la partecipazione; in secondo luogo, la proposta analogica s'impegna a scardinare la fissità dello sguardo 'frontale' approfondendo le possibilità 'semiotiche' del mondo: l'analogia stabilisce qui un'identità che, in forza anche della costruzione ossimorica dell'immagine, salda l'uomo e le foglie all'interno di una comunanza di destino, ritrovando così in una dimensione metafisica il regno delle somiglianze. Non più dunque un correlativo oggettivo, nel senso di elemento circostanziale definito come "questo", ma un'indagine tra i simboli e gli archetipi figurali del mondo, così che l'abbandono della prima persona e dell'enunciazione deittica si rivelano due tattiche riconducibili alla medesima strategia retorica, approdando di fatto alla dimensione impersonale del Simbolico.

La partecipazione al destino 'comune' trova un altro momento di approdo nella lirica *Si porta*, che già nel titolo rilancia il posizionarsi arretrato della voce poetica, assorbita in quel più ampio movimento di corrispondenza costituito dallo svolgersi della vita *nel* tempo che possiamo ormai definire come correlazione simbolica, ovvero una ritrovata analogia universale visibile nel paesaggio grazie alla successione delle stagioni che, modificando le forme nel tempo, offre al poeta il 'naturale' oggetto analogico.

A questo punto del nostro percorso è inevitabile confrontarsi con quei testi che aprono la sezione *Elegie e Madrigali*, sezione che costituisce la cerniera tra i mondi espressivi dell'*Allegria* e del *Sentimento*. È significativo, se non determinante, che questa zona di subduzione sia occupata da liriche incentrate sul paesaggio, modulando in un vistoso cambio di registro diversi gradi dell'interazione Soggetto – oggetto, mostrando così come alla frattura retorica risponda una mutazione sul piano ontologico della posizione dell'Io rispetto al non – io.

Il testo che apre il *Sentimento del Tempo* consente un'immediata misura delle diverse corde espressive e figurali che giustificano e costruiscono il 'secondo tempo' ungarettiano. Il dato centrale per il nostro discorso risiede principalmente nel ridefinirsi, attraverso i processi correttori, dell'analogia 'archetipica' del *Sentimento*, vale a dire quel «succedersi delle stagioni che rappresentano le eterne metafore delle tappe della vita umana»,⁹⁴ e della retorica che d'ora in avanti costituirà la principale strategia figurale della poesia ungarettiana, e cioè l'estrazione dall'immagine di un significato dialettico tesa all'esplorazione delle possibilità gnoseologiche insite nella natura e nelle sue manifestazioni, una natura che viene costantemente interrogata e 'manipolata' come correlativo del Soggetto. Se il mondo si fa segno in quanto attraversato da significati mitici – e si potrebbe dunque parlare di correlativo mitico - l'immagine, la visione o l'invenzione poetica diventa un apologo da decifrare. In questa indagine diretta alla natura, il non – io può essere uno specchio che dell'umano riflette sia ciò che manca (il desiderio) sia ciò che è verità, ed è in questa dialettica che il poeta 'chiama' come testimone il mondo, nominandolo nelle forme dell'apposizione metaforica che spesso - inserita in analogie continuate - concentra in un breve vocativo il centro di domanda del Soggetto.

I primi otto versi di *O notte* dispiegano un'analogia continuata che ha la funzione di 'introdurre' alla successiva 'lamentazione' del poeta:

cSo20 dall'ansia ampia dell'alba
 svelata arboratura

 secco tormento di allibiti abbandoni

 foglie sorelle foglie
 ascolto il tuo lamento

 risalgo la strada
 predata dai venti

⁹⁴ PAGLIA 2009, p. 24.

autunni mortali dolcezze⁹⁵

La strategia figurale risiede nella presentazione di un'immagine (l'apparire degli alberi spogli all'orizzonte), e l'esplorazione della visione tesa a estrarne un'interpretazione analogica. Rispetto al concetto al centro dell'invocazione seguente, e cioè l'emblema esistenziale dell'autunno, la figura è qui diffusa attraverso un movimento metonimico che, operando come attivazione di un'isotopia semantica aperta dall'immagine 'originale' della "svelata alberatura", attiva metaforicamente – e fonicamente⁹⁶ - gli altri elementi.⁹⁷ Il substrato analogico è dunque la connessione tra l'albero e la vita dell'uomo, non solo per la temporalità dell'esistenza, ma anche per la metafora archetipica del 'viaggio', che dall'immagine della nave si sposta nei versi successivi alla "strada / predata dai venti" e alla 'risalita' dell'io nella memoria. Osserviamo ora l'invocazione, dove le varianti mostrano di procedere secondo differenti strategie figurali:

cSo ₂₀		cS _{<23}	
o gioventù calda stagione	9	o gioventù	10
non mi hai lasciato che ricordi	10	è appena l'ora del distacco	11
secche foglie	11	e già dilegui	12
[...]		[...]	
remotissime età	17	<età remota> età remota	18

cF1 ₃₀	
o gioventù	9
<l'ora è appena passata del distacco> passata è appena l'ora del distacco	10
<già sei un'età remota> <e già mi sei remota> e già sono deserto	11
[...]	

⁹⁵ Poi cS [...] autunni / moribonde dolcezze [...] cF1 [...] lamento // salgo la strada predata dai venti [...] SN30 [...] svelata alberatura [...] SO28 dall'ansia ampia dell'alba / gli alberi salgono / già seminudi // abbandoni fatali / secco tormento [...] ST33v Dall'ampia ansia dell'alba / Svelata alberatura. // Dolorosi risvegli. // Foglie, sorelle foglie, / Vi ascolto nel lamento. // Autunni, / Moribonde dolcezze. F33 [...] alberatura. // Svegliati con dolore, // Autunni, / Moribonde dolcezze. // Foglie, sorelle foglie, / V'ascolto nel lamento. [...] ST36 *come* ST33v = T vv. 1-7.

⁹⁶ Nella prima strofa, fortemente innervata di legami fonici, osserviamo il consueto accostamento della vocale aperta con l'aurora e la disseminazione fonica dell'alba stessa, in particolare nell'"arboratura", scelta preziosa che insistendo sulla vibrante risuona poi nel "tormento". Luigi Paglia ha voluto vedere in questa allitterazione del fonema /a/ «il correlativo fonico dell'inquieto e vibrante affiorare e propagarsi della luce che appare come il simbolo dell'apertura conoscitiva dell'io» (PAGLIA 2009, p. 24).

⁹⁷ L'esempio più evidente riguarda i primi versi, dove i nessi aggettivo – sostantivo si caricano di ulteriori significazioni, all'insegna di una doppia leggibilità come descrizione e connotazione interpretativa: il "tormento", per esempio, è "secco" in quanto appartenente agli alberi, ma anche aspro, amaro, senza possibilità di dare altri frutti. Ma più interessante ancora l'analogia descrittiva del v.2, il paragone cioè tra gli alberi secchi e una nave con le vele abbassate, costruito sulla metaforicità insita del linguaggio, e dunque leggibile come una riattivazione di cataresi. In questa prospettiva, è interessante riportare il commento dell'autore a proposito del v. 11 della *Canzone*, "dissepolte arborescenze": «è un'immagine che ricorre già nella poesia *O notte* che apre il *Sentimento del Tempo*: «Dall'ampia ansia dell'alba / svelata alberatura», una poesia del 1919. Gli alberi aerano sepolti nello stesso annientamento dove erano spariti giorno e notte. Le arborescenze non sono ancora gli alberi, né i simboli degli alberi, sono forme larvali, ancora larvali, tra tomba e resurrezione» (NOTE69, [La Terra Promessa. Terza Lezione sulla *Canzone*], p. 787). Riconosce il 'mitologema' fonico in *O Notte* anche Petrucciani il quale segnala tra parentesi: «Dove va notato che in *alberatura* c'era anche *l'alba*» (PETRUCCIANI, *Dell'aurora. Dante nel laboratorio brasiliano di Ungaretti*, cit., p. 212). Simile polivalenza interpretativa vale anche per il "distacco" e l'aggettivo "folta" introdotti da cS<23, come per il verso, davvero emblematico, costruito ancora una volta sul quadro allegorico della foglia grazie alla scelta del predicato verbale: cSo₂₀: «da morte sperde le lontananze» (poi cF1 la notte sperde le lontananze cF2>SN30 la morte sperde le lontananze SN30 la notte sperde [...] ST33v Ma la notte sperde le lontananze. = T v. 14).

età remota	16
------------	----

cF2 _{>bSN30}		ST33 _v	
o gioventù	9	O gioventù	8
passata è appena l'ora del distacco	10	Passata è appena l'ora del distacco.	9
e già <mi sei remota> sono deserto.	11		
[...]		[Cieli alti della gioventù, Libero slancio.]	10 11
età remota	16	E già sono deserto.	12
		[<i>Orr.</i> età remota] ⁹⁸	

In cSo₂₀ troviamo l'apposizione analogica esplicita, che riassume in forma sintetica la similitudine-guida: nel passaggio dell'estate/gioventù, ciò che rimane sono le foglie-ricordo, elementi un tempo intrisi di vita ma che ora, con i loro colori sbiaditi, si fanno testimoni di una distanza invalicabile, del Passato in quanto perduto. La successiva cS_{<23} persegue l'isotopia contestuale, non esplicitando l'analogia con l'apposizione ma recuperando il campo semantico allegorico, grazie al quale il "distacco", preceduto dalle "foglie" e dal vento autunnale, si carica di un forte valore analogico, rinforzato dalla successiva scelta aggettivale "folta". Come già osservato, in cF1 l'attenzione si riporta sull'Io: le correzioni rivelano l'origine dello scatto interpretativo e il graduale inserimento della posizione della voce lirica prima come 'prospettiva' di riferimento, nel dativo di vantaggio "mi sei remota", e poi con l'identificazione nel "deserto". A questo punto, completa è la ridescrizione e interiorizzazione nella storia poetica del libro dell'immagine 'stagione della gioventù', sulla quale agirà infine l'edizione del '33, posponendo l'identificazione svincolandola dal 'rimpianto' del passato, e collocandola integralmente in un presente che 'accade' nel bianco strofico, correlativo grafico della 'lacuna' temporale. Ma ciò che non deve essere trascurato nell'interpretazione in quanto segnale di un nuovo sguardo di correlazione tra la natura e l'uomo, è come la 'stagionalità' non sia una semplice metafora, ma un dato oggettivo che interroga il Soggetto, Soggetto che, nell'accostarsi analogicamente, scopre ancora la *differenza*, cioè la mancanza del ritorno che stigmatizza il destino lineare dell'uomo.⁹⁹ Dunque, se la similitudine con le "foglie" sottolinea lo «stesso destino tragico della morte e della caduta che le accumuna all'umanità»,¹⁰⁰ la marca della stagionalità contiene elementi ancora più perturbanti: come nell'*Allegria*, la correlazione torna a costituire un nodo problematico non perché tentativo ormai destituito dalla possibilità di aprire un senso, come sarà per le allegorie vuote dell'ultimo Montale nella lettura di Luperini,¹⁰¹ ma in quanto spazio primario di ricerca per un Soggetto 'mancante' ma non arreso al silenzio, di fronte a un reale che pur mantenendosi nella distanza pretende, ancora, un senso.

La scoperta della stagionalità come spazio di un possibile dialogo all'interno di una distanza costitutiva, ontologica, dovuta a quell'accesso al 'ritorno' che all'uomo è negato è al centro di *Paesaggio*; su questa postura esistenziale si muove la parola poetica, ora messa alla prova di fronte alle metamorfosi del giorno: in questa prospettiva, la lirica può essere letta come la possibilità figurativa di descrizione del mutare delle apparenze, osservate in quattro differenti quadri. Anche in questo testo le varianti sono decisive: prima di osservare il percorso della strofa che più ci interessa, possiamo giustapporre i due punti chiave del processo genetico, vale a dire RD21 e ST33_v, per quanto concerne i primi due quadri descrittivi:

⁹⁸ = T vv. 8-12, Ma in SN30 [...] deserto [...] e in ST36, v. 10: «gioventù.», poi in ST43 «gioventù.».

⁹⁹ Forse una traccia del persistere della *differenza*, esperita non solo al confronto con la gioventù perduta, ma con il ciclico ritorno della primavera nella natura, nel titolo testimoniato in cSo₂₀, *Docilità e invidia* (poi cS <Gioventù> O notte).

¹⁰⁰ PAGLIA 2009, p. 24.

¹⁰¹ Cfr. LUPERINI 2012.

RD21	SDTV33
MATTINA	MATTINA
Ha in capo un diadema di freschi pensieri e tutta risplende dell'acqua fiorita	Ha una corona di freschi pensieri. splende nell'acqua fiorita.
Ondeggia sull'acqua flessuosa il carnato primaverile delle ninfe rinate	
MERIGGIO	MERIGGIO
Oggi che s'illuminano di ombre flebili le distanti montagne	Le montagne si sono ridotte a deboli fumi e l'invadente deserto formicola d'impazienze e il sonno turba, e si turbano anche le statue.
e s'empie il deserto di desolante mistero	
prendono sonno le statue nella folta estate.	

Dalle varianti, oltre alla riduzione sintetica del primo quadro,¹⁰² emerge una maggiore attenzione alla prospettiva ottica del Soggetto, che sembra in parte rinunciare alle possibilità connettive - e illusorie - della figuralità, tematizzando narrativamente la metamorfosi. Spie evidenti sono la riduzione dello spazio della descrizione nel primo quadro, abbreviato e sintatticamente contratto in due brevi versi, ma ancora di più l'introduzione di marcatori dell'isotopia del vedere, come il nesso "si sono ridotti", perifrasi della similitudine che sostituisce il descrittivismo precedente all'insegna di una *diminutio* che è variante del modulo, più frequente, 'non è altro che'.¹⁰³ Ma il quadro più impegnativo e su cui misurare una decisiva svolta retorico-stilistica è certamente la SERA:

¹⁰² Quadro depositario di variazioni di motivi di lunga durata, come l'attacco che richiama la lacerbiana *Imbonimento*: «Ha un cesto di rugiada / il ciarlatano del cielo» (LA15 =T, poi in *Poesie Disperse*, V09, p. 425).

¹⁰³ Si veda per esempio *Ricordo d'Affrica*ST; sempre in *Paesaggio* si vedano nel quadro notturno l'introduzione del presentativo "ecco" e l'eliminazione del verso comparativo "come quelle voci l'anima è vaga":

RD21	ST33v
NOTTE	NOTTE
Tutto si è esteso si è attenuato si è confuso	Tutto si è esteso, si è attenuato, si è confuso. Fischi di treni partiti.
Si ascoltano i sibili dei treni partiti	Ecco appare, non essendoci più testimoni, anche il mio vero viso, stanco e deluso.
Come quelle voci l'anima è vaga	
Si rincorrono sogni fatui	
Si dimette la ferocia	
e, giacché non ci sono testimoni, ci appare, di sfuggita, anche il nostro vero viso, stanco e deluso	

(Ma prima S23 inserisce il punto finale a ogni capoverso; poi M43...] si è confuso, [...] partiti, [... M69 come ST33v = T vv.6-8).

- RD21 L'ombra¹⁰⁴ rosata del corpo gentile si modula d'un infinita malinconia nello smeraldo impassibile del mare
- ST33_v Mentre una bella ragazza nuda si vergogna in un mare verde bottiglia, ella non è più che fiamma, brace, nulla e un'ambra. Per un momento, in lei è palese il consumarsi senza fine di tutto.
- cDR¹⁰⁵ Mentre ella infiammandosi s'avvede ch'è nuda, il florido carnato nel mare fattosi verde bottiglia, non è più che madreperla.
Quel magico moto di vergogna nel creato, svela per un momento, e dà ragione dell'umana malinconia, il consumarsi senza fine di tutto.
- ST43 Mentre infiammandosi s'avvede ch'è nuda, il florido carnato nel mare fattosi verde bottiglia, non è più che madreperla.
Quel moto di vergogna delle cose svela per un momento, dando ragione dell'umana malinconia, il consumarsi senza fine di tutto.¹⁰⁶

Più che variante, si ha qui riscrittura e reinterpretazione, a partire dal verbo metaforico “modularsi” che, estendendosi, diventa in ST33_v il centro di una piccola prosa lirica sul tema, appunto, della metamorfosi. Ciò che emerge da questo passaggio è, a mio giudizio, la costruzione di un simbolo, che non è tanto nella scena mitologica della fanciulla al bagno, ma nella possibilità di subire molteplici trasformazioni e nell'incapacità della parola/visione di afferrarne il senso attraverso la figura: *può* essere “fiamma”, metafora morta dell'amore e del desiderio, e *può* essere “brace”, metonimia anch'essa abusata, può assumere diverse forme, cioè significati metaforici, ma queste sono figure, ingannevoli e mancanti di senso. Essa, dunque, è “nulla e un'ambra”, distico che alla tentazione del silenzio associa una similitudine preziosa ma inspiegata. Dunque è proprio in questa metamorfosi ‘senza senso’, puro mutamento senza rivelazione, che la ragazza stessa diventa simbolo del “consumarsi senza fine di tutto”. Già ST36 elimina il richiamo, immediato nel sistema fonico, che identifica “ella” al “nulla”, ma interessante è anche il lavoro di cDR, in particolare per l'immagine della pietrificazione della fanciulla, che dal “carnato” vivo diventa “madreperla”, fossile luminoso ma assente, allegoria dunque ancora una volta della rovina, cui si contrappone l'insistito “non è più che”, sforzo estremo e disperato di trattenere la visione. Infine, la specificazione decisiva di ST43, variante dunque molto tarda: il “moto di vergogna” non è del “creato”, ma delle “cose” stesse. Sono le cose che, vedendosi nude, tentano di coprire l'inganno, *velandosi*, ed è solo nel momento della metamorfosi, solo in quell'attimo, che si fa nuda la verità, si fa nuda la morte; ma mentre “creato” apriva ancora alla possibilità di una comune appartenenza al destino del perire, ora le “cose” sono lontane dall'esistenza creaturale, sono ‘refrattarie’ e rispondono – *rivelandosi* come tracce della morte – alla malinconia dell'uomo.¹⁰⁷

¹⁰⁴ Maggi Romano suggerisce errore di stampa per “ombra” (ST88, p. 15 n.), sebbene, oltre a rientrare in quelle varianti paronomastiche di cui abbiamo dato più esempi, in questo caso “ambra” potrebbe rispondere al contesto mineralogico del successivo “smeraldo”.

¹⁰⁵ Per le correzioni e sostituzioni interne al testimone, cfr ST88, p. 18n.

¹⁰⁶ Ma prima, cS ...] L'ambra rosata [... S23 ...] mare. ST33_N ...] Per un momento in lei ST36 ...] bottiglia, non è più che fiamma, brace, un'ambra. / Per un momento in lei è palese [...; poi ST43= T.

¹⁰⁷ Per la consonanza tematica e lessicale, fin'anche ritmica, si veda questo passo da una delle lezioni ungarettiane su Rembrandt: «Sapeva, sapeva che la verità delle forme non è nel loro deperire quanto nel loro perenne rinnovarsi. Tale egli era. Sino dal primo momento. Al Mauritshuis dell'Aja potreste difatti persuadervene guardando uno dei suoi primi dipinti. È la *Susanna*, ed è del 1637. Il carnato è fiamma restituita amorosamente da acque. Fiamma di disfaccimento? Fiamma fatua? È fiamma» (UNGARETTI, *Dolore di Rembrandt*, [1933], in VL00, pp. 272-279, p. 278). Mi sembra inoltre suggestivo richiamare un passo del IV atto del Faust di Goethe: «su cuscini di nuvole, illuminati dal sole, splendidamente distesa, gigantesca, è vero, una figura di donna, simile a una dea; la vedo! Simile a Giunone, a Leda, a Elena; come maestosamente si muove davanti ai miei occhi! Ah! Si sta giù mutando. Ampia, senza forma, torreggiante, posa là ad oriente, simile a lontane montagne di ghiaccio e riflette, abbagliante, il grave significato dei giorni fuggitivi». In questa metamorfosi fuggente, Elena è ricondotta «alla sua vera natura di simulacro, di *eidolom*» al contempo rivelandosi « come riflesso abbagliante di quell'aspirazione verso l'altro, verso la propria matrice originaria» (SALINA BORELLO 1998, p. 154).

Silenzio in Liguria presenta un diverso stile di partecipazione al paesaggio sia rispetto al rispecchiamento all'interno della retorica della corrispondenza, sia rispetto alla lettura allegorica. L'oggetto naturale è infatti qui attratto in una mutazione che, accentuando tendenze già incontrate, conduce alla sua trasfigurazione in oggetto d'amore e desiderio. L'*incipit* della lirica, che abbiamo più volte citato, è tra i luoghi più tormentati del *Sentimento*, attraversando come tutti i testi appartenenti alla sezione *Elegie e Madrigali* un arco elaborativo che va dai primi anni '20 all'edizione del '43.

cSo1	cS2 (δ)	S23	GP31
La pianura flessuosa dell'acqua tramonta e avvampa in seni improvvisi	La pianura flessuosa dell'acqua tramonta e avvampa in seni improvvisi	La pianura flessuosa dell'acqua tramonta e avvampa in seni improvvisi	Scade flessuosa la pianura d'acqua Nelle sue urne il sole Ancora segreto si bagna; Una carnagione lieve trascorre.
Nell'urne dell'acqua il carnato soave trascorre silente e vi traspare tenue l'aurora	Nelle urne dell'acqua il lieve carnato trascorre e l'astro vi si soffonda e riappare rinato	Nell'urne dell'acqua si soffonda il sole e un lieve carnato trascorre	

Al centro della metamorfosi ancora un'analogia, o meglio uno scambio tra la natura e la donna che costruisce un doppio movimento continuamente rovesciabile. È un'analogia invadente, di cui è possibile scomporre i diversi spostamenti ma non risalire all'iniziale direzione. Abbiamo già visto la struttura in genitivo "pianura dell'acqua", spia di una diversa immersione analogica nelle forme naturali non più solo accostate, come anche le metafore verbali che attribuiscono moti 'solari' all'acqua, all'insegna non di una similitudine ma dell'appartenenza a un unico movimento paesistico, e dunque di una tensione sineddotica che svela una partecipazione con risvolti metamorfici. La trasformazione ulteriore è l'improvviso apparire dei "seni", sostantivo ambiguo che registra un'analogia morfologica con i pendii terracquei, ma soprattutto fa balenare l'identificazione donna/paesaggio. La seconda strofa, al centro degli intensi interventi di cS2,¹⁰⁸ porta al suo centro l'idea del paesaggio come luogo del

¹⁰⁸ A testo solo l'ultima lezione (δ), trascrivo di seguito le precedenti correzioni in tabella:

manifestarsi del tempo, e dunque occasione per coglierne la presenza. L'epifania della mattina riguarda non la semplice apparizione della luce, ma il riflettersi dell'astro sull'acqua, in una sorta di abluzione o battesimo del giorno che crea il "carnato soave"¹⁰⁹. Le immagini di 'ciò che passa' trascolorano in un continuo rimando tra segni del tempo e partecipazione del paesaggio alle mutazioni, all'insegna di una strategia figurale che insegue la compenetrazione tra gli elementi (acqua, cielo, terra). Rispetto a questa prima fase autografa, le successive correzioni mostrano una diversa manipolazione del materiale: già in S23 è attenuato il valore analogico del "carnato", ora frutto dell'apparizione del sole che 'affonda', una rinascita vitale che ribaltando la componente funebre dell'acqua (le "urne")¹¹⁰ attiva il potenziale simbolico, meno marcato rispetto ai precedenti testimoni ma intriso dalla corrispondenza fonica aperta dal 'soffondere', che è profusione della luce solare ma anche, per attrazione del significanti, un galleggiare del sole disperso nella sibiliante, e dalla forza del 'trascorrere' che a sua volta apre alla semantica temporale. La natura non è più un correlativo dell'identità del Soggetto, ma si propone allo sguardo dell'io poetico umanizzandosi, in una sfumata prosopopea che si offre all'interpretazione. Rispetto a S23, la lezione di GP31 dimostra con nettezza il percorso poetico attraversato tra le due pubblicazioni; oltre al genitivo semplice "pianura d'acqua", la dizione sintetica si avvale dell'ambiguità della forma "scadere" e al contempo chiarisce la posizione delle "urne", luoghi nascosti e protetti dallo sguardo dell'uomo che può solo cogliere i segni del passaggio, quel "carnato" che è in ultimo la traccia della luce. È dunque all'insegna della prosopopea che la donna-natura «Apre / la grande / mitezza degli occhi»,¹¹¹ dove ritroviamo il mitologema occhi-luce, conducendo al rapporto - si direbbe quasi all'amplesso - finalmente *confusivo* tra Soggetto e mondo che occupa la penultima strofa:

cS2 α	cS2 β	cS2 γ
Nell'urne dell'acqua un <bianco> lieve carnato trascorre in silenzio [e trasparente vi si soffonda il giorno rinato <i>riscr</i> il giorno che vi si soffonda traspare <rinato> rinato <i>riscr</i> e soffondadovisi il giorno traspare rinato	Nelle urne dell'acqua il lieve carnato trascorre in silenzio [<e soffondandosi> e il giorno <vi appa> traspare rinato <i>riscr</i> e il giorno vi si soffonda traspare rinato <i>riscr</i> e vi si soffonda il sole <e> che traspare rinato	Nelle urne dell'acqua il lieve carnato trascorre in silenzio [e vi si soffonda il sole rinato <i>riscr</i> e vi si soffonda il giorno l'astro <il sole> e riappare rinato <i>riscr</i> e l'astro vi <co> si soffonda e riappare rinato <i>riscr</i> e l'astro vi si soffonda e riappare rinato

Significativo è il continuo ripensamento attorno alla 'nominazione', con le oscillazioni tra "aurora", "giorno", "sole", per raggiungere l'impersonale "astro".

¹⁰⁹ Ancora un'immagine di compenetrazione terracquea, con eco della delicata immagine di *Tramonto*, P16 «Il carnato del cielo» (=T v. 1). Stefano Agosti ha sottolineato la persistenza dell'immagine in relazione al 'carnato' del fauno mallarmeano, definendone il percorso come «ripresa di un motivo, o variazione su un motivo».

¹¹⁰ Cfr. *I fiumi*, cPa₁₆ "urna di vetro d'acqua", poi P16 urna di acqua A31 urna d'acqua = T v. 10.

¹¹¹ cSo₂₂, poi GP31 Ed ella apre improvvisa ai seni / La grande mitezza degli occhi; ST33v ...] occhi. = T vv.5-6.

cSo22 Addento la pesca
sbocciata
balzata dall'anche
leggiadre¹¹²

Come prima i “seni”, le “anche” segnano il passaggio alla metamorfosi del corpo, e lo scambio sempre oscillante tra comparato e comparante: è la natura a offrire all'uomo i simboli per descrivere la bellezza della donna. Allo stesso modo, la descrizione prosegue la metamorfosi del mare/pianura al sorgere del sole, che ‘sboccia’ tra le colline, in un circolo di analogie che non ha punti di appoggio¹¹³ se non quello di ricondurre l'oggetto poetico al desiderio, e viceversa, individuando dunque nel paesaggio il luogo di emergenza dell'io in quanto interpretazione desiderante delle immagini. La corrispondenza, dunque, è al di qua del testo, è interna al Soggetto che proietta la propria interiorità facendone lo strumento interpretativo, la chiave di leggibilità del testo naturale, inseguendo nelle analogie ad alto tasso di rovesciabilità la metafora non della parola ma della forma.

Non è però solo la stagionalità a proporre una correlazione tra Soggetto e mondo; se il tema dell'aurora, già ampiamente considerato, implica il pensiero sulla rinascita, negata all'uomo, nella ‘sera’ il Soggetto cerca l'emblema di quella consunzione ontologica che ha riconosciuto come costitutiva del suo essere al mondo. Il testo che forse offre il passo più interessante in questa dialettica di rispondenze è *Di sera*:

AB33	cU<AB33
Nulla, sospeso il respiro, più dolce Che sentirti che vaga mi consumi Nel sole moribondo L'ultima fiamma d'ombra, terra!	Nulla, sospeso il respiro, più dolce Che <al sentirmi da te consumare> udirti consumarmi Nel sole moribondo L'ultima fiamma d'ombra, terra! ¹¹⁴

Abbiamo già visto come l'elemento essenziale sia qui la resa della partecipazione alla temporalità naturale attraverso una torsione straniante della transitività che, all'interno di una sinestesia ‘morale’ accentuata nella variante “udirti”, si modula nel dativo di vantaggio, la forma cioè di percezione ‘passiva’. Il passo coglie dunque lo svanire dell'oggetto percepito, ossimoricamente la “fiamma d'ombra”, e al contempo suggerisce, proprio nell'incipio sintattico, il parallelo consumarsi del Soggetto rispetto allo sparire della luce. Interessante è confrontare questo quadro morale con il suo antecedente, *Inizio di sera*:

¹¹² Poi cSo22 Addento / la pesca sbocciata / che balza / dall'anche leggere cS addento la pesca sbocciata / dalle anche / ilari Ps22a Addento la pesca sbocciata / dalle anche / ilari Ps22b Addento la pesca sbocciata/ dalle anche / ilari GP31 Dolce sbocciata dalla anche ilari, = T v.8.

Ritroviamo qui la medesima ‘confusività’ percettiva, ma registrata con una diversa strategia stilistica, di *Lucca*, A19: «Non so più se una di queste pesche, che pesano agli alberi, o le tue labbra, ho divorato» (poi S23 Ho divorato le tue labbra, o una di queste pesche che pesano agli alberi? cU Non so più se divoravo una di queste pesche che pesano agli alberi, o le tue labbra SL31 om.) Dato il contesto simbolico e analogico mi sembra che la direzione variantistica che emerge dall'intero percorso della lirica sia da ricercare nella ‘narrazione’ della visione dal punto di vista ritmico, e nel dispiegarsi di emblemi femminili che raccolgono i dati naturali, senza vedere nel diverso posizionarsi dei pronomi l'«eliminazione a livello superficiale del referente personale (la giovane moglie del poeta?)» (PAGLIA 2009, p. 31). Confrontando i testi di cS22 e di GP31 sono evidenti diversi procedimenti di rimodulazione stilistica, ma volendo tentare un'interpretazione univoca direi che il passaggio è dall'insistenza della nominazione o designazione a un oscuramento del nome, da mettere in relazione anche con la variante del titolo, proposta sempre in GP31 e non accettata in ST33v, *Silenzio sul litorale*, che mi sembra registrare in modo particolarmente suggestivo l'irruzione – dal punto di vista dell'ossessione ‘tematica’ e non tanto per quanto concerne gli strumenti stilistici e retorici – dell'assenza.

¹¹³ Seguendo gli scambi tra gli elementi si ha un primo passaggio terra/mare (“pianura d'acqua”), la cui compenetrazione conduce all'interpretazione ‘umana’ del paesaggio (natura/uomo: “il carnato” e le “anche”) e viceversa (uomo/natura: “pesca”).

¹¹⁴ Poi ST33v ...] Nel sole moribondo / L'ultimo fiammeggiare d'ombra, terra! = T vv. 3-6.

CM15 La vita si vuota
in diafana ascesa
di nuvole colme
trapunte di sole¹¹⁵

Nel testo allegresco la strategia retorica è l'allegoria: il paesaggio è uno specchio e, con l'inversione logica già commentata, la correlazione permette di 'spiegare' moralmente la "sera", accostandola esplicitamente alla "vita". Questa oggettività gnomica è assente da *Di sera*, anzi: il Soggetto è il protagonista che interroga la sua esperienza umana e il paesaggio, che diventa il 'tu' depositario di senso, stigmatizzato in un vero 'ascolto'. Questo tema della voce sonora del giorno, accostato alla riflessione sulla consunzione del Soggetto, è anche il centro del gruppo di testi pubblicato sotto il titolo complessivo di *Trois notes* in NRF28,¹¹⁶ e che daranno in ST33_v *Rosso e azzurro*, *Grido* e *Sereno*ST:

<p>NRF28</p> <p><i>Trois notes</i></p> <p>I</p> <p>J'ai attendu votre lever, et vous baignez enfin de rouge et de bleu ma main qui se tend.</p> <p>Ciel, couleurs d'amour, votre enfant ce matin tient à la main la plus belle rose rêvée.</p> <p>II</p> <p>Vieilli sur les routes du soir, je m'étendais sur l'herbe sombre, et je goûtais ce désir sans fin, cri trouble et ailé que retient une lumière, quand elle se meurt.</p> <p>III</p> <p>L'été a tout brûlé, mais le coquelicot retrouve son sang dans l'ombre, et voix de lune est la vois que s'égrène, et la tristesse de l'homme n'est qu'un roseau, l'oreille au guet, mail il est sans crainte es sans pitié.¹¹⁷</p>	<p>ST33_v</p> <p><i>Rosso e azzurro</i></p> <p>Ho atteso che vi alzaste, Colori dell'amore, E ora svelate un'infanzia di cielo.</p> <p>Porge la rosa più bella sognata.¹¹⁸</p> <p><i>Grido</i></p> <p>Giunta la sera Riposavo sopra l'erba monotona, E presi gusto A quella brama senza fine, Grido torbido e alato Che la luce quando muore trattiene.¹¹⁹</p> <p><i>Sereno</i></p> <p>Arso tutto ha l'estate.</p> <p>Ma a un dito d'ombra Ritrova il rosolaccio sangue, E di luna, la voce che si sgrana I canneti propaga.</p> <p>Muore il timore e la pietà.¹²⁰</p>
---	---

¹¹⁵ Poi S23 [...] di nuvole colme | cU come CM15= T.

¹¹⁶ A loro volta determinate dall'indicazione complessiva *Hymnes*. La componente 'innica' del testo è ravvisabile di fatto nello svolgimento in tre momenti, appunto *notes*.

¹¹⁷ Poi cDDR<NRF28 [...] roseau [...] mais le roseau est sans [...]

¹¹⁸ = T.

¹¹⁹ = T; ma prima cF Usato sulle strade della sera, / Mi buttavo sopra l'erba monotona, [...]

AB32 Giunta la sera,

--	--

I tre momenti non colgono solo le mutazioni del cielo, ma collocano il Soggetto in una posizione particolare, che potremmo definire come quella di colui che ascolta, più che guardare. La contemplazione è certamente cromatica nella prima *note*: il rosso e il blu (poi titolo del testo di ST33_v) sono i “colours d’amour”, ma il cielo nascente e con lui l’apparire della luce, “rose rêvée”,¹²¹ è “enfant”, letteralmente ‘senza voce’. L’io lirico è qui in attesa di un risveglio altrettanto letterale, poiché il levarsi è un “alzarsi” (in ST33_v) dal sonno, e mostrare, a colui che aspetta con la “main qui se tend”, una rosa “rêvée”: sognata da chi?¹²² La metaforizzazione del muoversi del cielo all’insegna di categorie interpretative umane prosegue nel secondo movimento, dove l’evento del tramonto, quella “consunzione / serale / del cielo” di *Monotonia*, da “cosa qualunque”¹²³ diventa, come scrive Agosti, una «passione del cielo».¹²⁴ La trama musicale prosegue nella terza *note*, dove l’ascolto del grido che ha catturato il Soggetto si affievolisce,¹²⁵ nel calare della tensione della luce del crepuscolo, anche la tristezza dell’uomo “n’est que...”: l’uomo è qui di nuovo in ascolto, non più con la mano tesa, ma con l’orecchio attento,¹²⁶ così che può chiudersi infine il movimento del “timore” e della “pietà”.¹²⁷

Possiamo ora tentare alcune considerazioni di più ampio respiro: nelle forme di interazione osservate in testi allegreschi quali per esempio *Sonnolenza*, la figura ricopriva l’oggetto – “i monti” – di un’interpretazione umanizzante:

cPa₁₆ Questi dossi di monti
 si sono coricati
 nel buio
 delle valli¹²⁸

Ciò che emerge nella descrizione paesistica è come questa umanizzazione del mondo rimanga un tentativo monologico, che cerca di mascherare l’inquietudine dell’uomo che cerca nella natura una compagnia, un polo di dialogo. Se, come scrive Baroni, la descrizione metaforica nasce dal «bisogno di

¹²⁰ Poi ST33_N [...] propaga / Muore [...] ST36 [...] Ma torni un dito d’ombra, [...] propaga // Muore[...] Me37 [...] sgrana, [...] ST43 [...] sgrana [...] = T.

¹²¹ Cfr. la citazione riportata nella prosa di viaggio *La rosa di Pesto*: « mirabar celerem fugitiva aetate rapinam; / e, dum nascuntur, consenuisse rosas» (UNGARETTI, *La rosa di Pesto*, [1932], in VL00, pp. 154-158, p. 158).

¹²² Torniamo qui a muoverci nell’isotopia “del cielo”, per riscontrare la frequenza incalzante di ‘sogni’ - non solo ‘celesti’ - nel *Sentimento*: Fonte ST33_v: «Il cielo sogna,» (poi ST36 [...] sogna. = T v.7); e cfr. nello stesso testo FL27: «E torna a splendere / E d’occhi semina la fonte.» (poi ST33_v [...] E di pupille semina la fonte. = T vv. 4-5), con *Notte di marzo*, ST33_v «Egli riapre gli occhi incantevoli, / Splende a un’alta finestra», (poi ST36: «Il sogno riapre i suoi occhi incantevoli, / [...] = T vv.4-5); si vedano anche le similitudini ‘desiderate’ nell’*inno alla morte*: CO25 «d’uguale mi farai del sogno», (poi ST33_v L’uguale [...] = T v. 17), e nel *Canto quarto*, cDi: «Lontano sopra un monte / Bruciavo spazio e tempo / Come un tuo messaggero, / Come il sogno, divina morte.», (poi *riser* E sopra un monte / [...] FR31 E sopra un monte / Spazio e tempo bruciavo, / [...] cB E bruciavo sul colle spazio e tempo, / [...] ST33_v Brucio sul colle [...] = T vv. 2-4).

¹²³ Cfr. *Monotonia* A31, vv. 10-16, = T. Per le varianti del passo, cfr *infra*

¹²⁴ AGOSTI 2000, p. 37. È davvero esemplificativo il rovesciarsi della descrizione del testo allegresco: mentre il “consumarsi” e la monotonia si trasferiscono *a parte subiecti*, la brama, ne *L’Allegria* motivo del lupo/agnello di *Attrito*, e cioè segno del soggetto desiderante, diventa “grido” del cielo: dunque non solo «il grido della passione celeste è esattamente l’inverso dell’erba “monotona” sulla quale giace il Soggetto» (*ibidem*), ma le relazioni tra qualità e attanti sono capovolte.

¹²⁵ Anche qui inversione rispetto alla diminuzione dell’Io delle prime redazioni di *Monotonia*, cM₁₆ «e m’affievolivo poi / adagiato sulla mia terra africana / calmata / a un arpeggio / perso per l’aria» (poi cU_{s23} E sulla mia terra africana / calmata / a un arpeggio / perso per l’aria / adagio / poi / mi affievolivo A31 [...] aria / mi rinnovavo. = T vv. 17-21.

¹²⁶ Diversi i possibili riscontri per l’immagine del ‘canneto’ come luogo di risonanza dov’è possibile ascoltare, ‘faunamente, l’eco della voce, mentre come ‘correlativo’ della condizione umana resta archetipico l’aforisma pascaliano «L’homme n’est qu’un roseau, le plus faible de la nature; mais c’est un roseau pensant» (BLAISE PASCAL, *Pensées*, [231], edizione per la *Biblioteca della Pléiade* con testo a fronte a cura di C. Carena, Torino, Einaudi, 2004).

¹²⁷ La chiusa della terza *note* è da porre in relazione con il gruppo degli *Hymnes* pubblicato in NRF28: precedono *Trois notes* infatti l’*Hymne à la Pitié, Prière* e l’*Hymne à la Mort*.

¹²⁸ Poi P16 [...] coricati / nel buio delle valli = T vv. 1-3.

sentirsi coerente con il flusso naturale»¹²⁹ questa stessa rivela, nel pensiero analogico che nel testo si autodenuncia, la verità di una proiezione che è sempre unilaterale: la “sonnolenza” appartiene solo al Soggetto, e la proiezione sul mondo è uno stratagemma.¹³⁰ Gli scambi natura / uomo che definiscono le trasposizioni allegresche ricercano dunque, nelle diverse forme che abbiamo lungamente commentato, un ‘correlativo oggettivo’ che però, partendo il movimento semantico dall’uomo e non dalla natura, conducono infine a una soggettivazione totale dell’oggetto, che però resta a distanza. Anche il paesaggio del *Sentimento* appare certamente antropomorfizzato, attraversato cioè dalla retorica della prosopopea;¹³¹ ma dai movimenti in introiezione ed estroiezione, riconducibili a quella *stimmung* come esperienza esistenziale vissuta o desiderata, sembra sopraggiungere una diversa mutazione dell’oggetto che, non più ritagliato dal reale dallo sguardo determinante del Soggetto, tende a imporsi piuttosto come simulacro più o meno autonomo, ‘fantasma’ da interrogare, ‘tu’, in un passaggio che può essere sintetizzato come abbandono del “questo” per l’“oh” invocativo¹³². Da un punto di vista retorico, dunque, la figura allontana l’oggetto dall’assimilazione alla sensibilità del Soggetto, movimento questo che si accompagna, *a parte subiecti*, dal rigetto del rischio di annullamento ‘panico’ e risucchio nell’indistinto naturale. Se «la funzione intrinseca di ogni relazione di somiglianza è la generazione di uno spazio comune, per quanto ridotto, esiguo e sottile possa essere»,¹³³ la metafora può essere vista come *creazione* - a fronte di un’apparente, ma anche *logica*, incomunicabilità - di un luogo d’incontro tra io e non io, di una distanza, cioè, che mantenendosi tale apre uno spazio dicibile. La ricerca dunque deve domandarsi cos’è che occupi questo spazio, vale a dire *di cosa* il mondo si fa correlativo, qual è il centro analogico di questa corrispondenza. Le figure attraversate, anche nella marcata divaricazione delle soluzioni stilistica, mi sembra convergano a definire il paesaggio, cioè il non – io, come un possibile specchio della posizione del Soggetto, come, dunque, un correlativo esistenziale, sottolineando però la *differenza* del supporto riflettente, che si fa dunque lastra su cui rendere visibile la mancanza che abita il Soggetto. A fronte dello spazio di comunicabilità aperto dall’esperienza romantica e simbolica¹³⁴, la chiave di volta della

¹²⁹ BARONI 2005, p. 26.

¹³⁰ Più evidente, in questa stessa prospettiva, la strategia dei versi immediatamente seguenti, dove la possibile compagnia del “gorgoglio di grilli” è ‘desiderata’ all’interno di una negazione: cPa₁₆ «Non c’è più niente / che un gorgoglio di grilli / che mi raggiunge / lieve» (poi P16 Non c’è più niente / che un gorgoglio / di grilli / che mi raggiunge A36 ...] gorgoglio / di grilli che mi raggiunge = T vv. 4-6).

¹³¹ Sulla retorica della personificazione nella critica romantica, centrali sono la *Prefazione alle Lyrical Ballads* di Wordsworth e le riflessioni di Coleridge in particolare sulla polemica contro l’uso deterioro della figura nella poesia preromantica (cfr. ABRAMS 1976, p. 452 e sgg.).

¹³² Si potrebbe qui rinvenire la marca formale del passaggio a una dimensione metafisica, nel senso proposto dalla fenomenologia dell’Altro in Lévinas. Nella relazione «asimmetrica» con Altri, «la divinità mantiene le distanze» (LÉVINAS 1990, p. 305), situandosi in una «eterogeneità radicale» (*ivi*, p. 302) che sconvolge la logica formale, poiché «La correlazione non è una categoria sufficiente per la trascendenza» (*ivi*, p. 51). L’implicarsi di partecipazione e separazione è, ripetiamo, al centro delle tensioni che abitano il rapporto tra Soggetto e oggetto all’insegna del desiderio di «armonia». In questa direzione, è necessario sottolineare la rilevanza dell’*intuition* bergsoniana non tanto - o non solo - all’interno di una ricognizione dei *maîtres à penser* del poeta, ma come categoria interpretativa che permetta di avvicinarsi a quel movimento integrativo di «armonia» e accordo che muove questa zona della figuratività ungarettiana. Ciò che è interessante considerare sfruttando il pensiero bergsoniano è infatti il rapporto tra la riflessione – necessità questa di ordine *speculativo* – e invece l’intuizione come partecipazione a un assoluto che non è né soggettivo né oggettivo, in quanto si colloca *prima* di questa partizione e dunque non certifica la posizione di ‘spettatore’ da parte del Soggetto. Il disegno proposto torna dunque a rivolgersi al mito di un precedente stato edenico, mostrando, assieme alla definizione dell’intuizione come «sympathie par laquelle on se transporte à l’intérieur d’un objet pour coïncider avec ce qu’il a d’unique et par conséquent d’inexprimable» (BERGSON, *Introduction à la métaphysique* [1903], in Id., *La pensée et le mouvant*), come il problema della filosofia di Bergson sia lo stesso della poetica simbolista: ristabilire il *continuum* della Vita rotto dall’astrazione, come già sottolineava Tancredi de Visan nel 1911 (cfr. DE VISAN 2007, in particolare il capitolo *La philosophie de M. Bergson et le lyrisme contemporain* alle pp. 424-466; Ma il legame tra poetiche e ‘filosofie della vita’ interessa a diversi gradi tutte l’esperienza di inizio Novecento. Si veda ancora sul Simbolismo PETRUCCIANI 1985, mentre per quanto concerne i crepuscolari e il verso libero di Lucini le considerazioni esposte in ANCeschi 1968, p. 209 e sgg.) La questione dunque, riguarda i modi di incontro tra essere e ente: rigettato il dire ‘predicativo’ come ambito di questo incontro, e cioè le forme del giudizio dell’anima ‘spettatrice’, in *Matière et mémoire* Bergson concentra il suo pensiero sul tema del corpo, un corpo «incarnato e in situazione» (RONCHI 2011, p. 105) che è il luogo del disvelarsi dell’ente (e infatti la teoria della conoscenza del filosofo è già sintetizzata nel primo capitolo di *Matière et mémoire*, che reca come titolo *Sulla De la sélection des images pour la représentation. Le rôle du corps*).

¹³³ BOTTIROLI 2011b, p. 194.

¹³⁴ Consapevoli di un’inevitabile semplificazione, si potrebbe tentare di percorrere le poetiche del moderno come risposta

poetica ungarettiana è l'acquisizione del *sentimento del tempo* non solo in quanto accettazione di una dimensione storica, ma come *sentimento della differenza*, e cioè di quella distanza *tra* essere e ente che implica però una dimensione comune, uno spazio che – conclusosi per sempre il regno delle *correspondances* – non può altro che rivelarsi come *trascendente*, in un Altro di cui tuttavia l'immanenza è interamente intrisa. L'«unica sostanza», allora, non è più scoperta dall'uomo «armonizzatore», ma traspare da un mondo che non lascia vuoti, da un paesaggio che anzi è correlativo dell'assenza del vuoto,¹³⁵ e che, al contempo, rilancia in avanti il desiderio del Soggetto di accedere alla risoluzione della propria mancanza a essere. In questa prospettiva, le liriche di Ungaretti conservano una forza ontologica decisiva, in quanto in esse agisce continuamente, approdando solo parzialmente a soste risolutive, la tensione che definisce il costituirsi del Soggetto, cioè da un lato il legame tra individuazione e identità, dall'altro la dialettica che implica la prospettiva dello sguardo e dunque la posizione del Soggetto rispetto all'oggetto, e il rivelarsi al Soggetto del suo destino *differente*, cioè di quella differenza ontologica tra essere e ente che Heidegger vedeva come il grande oblio della metafisica.¹³⁶ Su questi punti di tensione si dispiega la figuralità, intesa come messa in forma di un'esperienza di ricerca e esplorazione dove il mondo partecipa al destino dell'uomo, sia come ciò che è fronte, cioè come non – io contrapposto, sia in quanto correlativo del Soggetto, sia infine come Altro irriducibile. La frattura ontologica «scoperta» nell'*Allegria* e ripensata nel *Sentimento* può allora trovare dicibilità in due retoriche spesso intersecate, entrambe innervate dal movimento di vicinanza/ allontanamento, e cioè dal gioco tra somiglianza e differenza: la retorica della specularità e la retorica della temporalità. Nelle loro diverse modulazioni, dal «fronteggiare» l'oggetto allo scambio tra Soggetto e riflesso, e dalla rievocazione memoriale alla metamorfosi, queste due retoriche *dicono* il problema della permanenza dello *stesso* nel *diverso*, e, al contempo, enunciano la verità dell'impossibile sussistenza dell'in sé, e del tendere di ogni processo di identificazione verso l'Altro.

alla domanda sul rapporto tra Soggetto e oggetto, avendo come luogo testuale di ricerca proprio la metafora. Per la sensibilità romantica, la possibilità dell'armonia e della concordanza è sostenuta dalla fede in un'unica Vita che informa io e non io, una simpatia cioè che permette la comunicazione tra fuori e dentro, e di armonizzare l'oggetto esterno al mondo interiore del Soggetto «mediante un atto espressivo, diretto dall'interno verso l'esterno, il quale realizza e sigilla quest'unità» (DE MAN 1997, p. 42); nella prospettiva romantica dunque, l'idea di metafora si fonda «su di una dialettica tra soggetto e oggetto, dove l'esperienza che si ha dell'oggetto passa come una forma di percezione o di sensazione» (DE MAN 1975, p. 244). Nella transizione verso il simbolismo operata da figure come Maeterlinck e Claudel, cominciano a emergere alcune tensioni che esplodono nella figura di Mallarmé. La «rinuncia simbolistica della natura – oggetto» consumatasi nel *Faune* (GIANFRANCO CONTINI, *Sulla trasformazione dell'Après-midi d'un faune*, [1948], in CONTINI 1970, pp. 53-67, p. 55) e destituzione del Soggetto in *Igitur* sono portate all'estreme conseguenze prima dall'«immagine-evento» futurista, tesa a una «prospettiva partecipativa dello spettatore», posto, come recita il *Manifesto tecnico della pittura futurista* «al centro del quadro» (CRISPOLTI 2010, pp. 65-66), e poi dalla scrittura automatica dei surrealisti, una scrittura che non è «oggettiva» ma generata da un altro soggetto, dall'Inconscio, che però più che come parola dell'Altro assume i tratti di un *Moi* trascendentale, di un substrato o sovrastrato in cui è possibile comunque raggiungere una sintesi (cfr. GABELLONE 1977).

¹³⁵ Per il paesaggio come correlativo dell'assenza di spazio vuoto e dell'unica sostanza, riporto questo passo dalle *Prose di viaggio*: «non può esserci spazio, cioè vuoto, insisterà con te [Senofane] il tuo discepolo Parmenide. Guarderà come me da questa altura e vedrà, per il torbido della giornata, il cielo senza orizzonte confondersi col mare nello stesso grigio infinito, e avrà nuova prova che l'infinito è, come il finito, illusione. E se non può esserci spazio, se non può esserci cioè vuoto, se l'unica sostanza reale tutto occupa, è un inganno dei sensi il non essere; anche la morte è un inganno, come il muoversi, come il mutare» (UNGARETTI, *Elea e la primavera*, [1932], in VL00, pp.143-147, p. 146).

¹³⁶ Con queste riflessioni ci troviamo nuovamente a gravitare nell'orbita di paradigmi di lettura barocchi; in *Fenomenologia e teologia* infatti, nel tentativo di superare l'intenzionalità come determinazione del rapporto Soggetto-mondo, per l'apertura del *Dasein* Heidegger richiama la monade senza finestre di Leibniz. La differenza tra le due posture è chiarita da Deleuze, il quale propone un altro modello epistemologico del rapporto tra soggettività e oggettività, così come declinato appunto nel Seicento barocco, la «piega»: «bisogna mettere il mondo nel soggetto, affinché il soggetto sia per il mondo. Questa torsione costituisce la piega del mondo e dell'anima. E conferisce all'espressione il suo tratto fondamentale: l'anima è l'espressione del mondo (attualità), ma perché il mondo è l'espressione dell'anima (virtualità)» (DELEUZE 1990, p. 39). Irriducibile all'opposizione di interiore ed esteriore come alla fusione degli opposti è anche la nozione di «chiasma» come luogo d'incrocio tra Soggetto e mondo, interiorità ed exteriorità, elaborata da Merleau-Ponty ne *Le visible et l'invisible* per ripensare il modo radicale il dualismo metafisico di corpo e spirito.

CAPITOLO IV

Strategie retoriche

In questa parte del percorso il criterio tipologico che guida l'analisi è assieme semantico e formale, all'insegna di un'idea complessa di retorica che rende inscindibile i due aspetti. L'ipotesi che soggiace alla scansione qui proposta è che le due retoriche individuate siano degli *stili* figurali entro cui poter rileggere le strategie fin'ora percorse, consentendo, grazie alla peculiarità del 'contenuto', di procedere con uno sguardo di secondo grado, orientato in particolare alla stessa funzionalità della retorica. In altre parole, come la *retorica della specularità* e la *retorica della temporalità* definiscono due *forme* della figuratività l'ipotesi è che la stessa figura nella poesia ungarettiana possa essere letta come una *forma* di specularità e/o temporalità.

In questa prospettiva, l'importanza del campo semantico 'speculare' è evidente: l'immagine riflessa appare infatti come il precipitato dello stesso pensiero analogico in un oggetto o situazione fortemente simbolico. Ciò che la costruzione analogica traduce nella disposizione delle parole è infatti intriso del movimento 'riflessivo', inteso sia come rispecchiarsi dell'io nel mondo sia come riflettersi delle cose tra loro.

Non meno centrale il tema del tempo, declinato in innumerevoli maniere: tenendo sempre fisso l'obiettivo del nostro percorso, e cioè la costruzione del Soggetto nella retorica analogica, la ricerca affronterà innanzitutto i luoghi della memoria, osservando le tensioni tra miraggio, visione e ricordo, spostandosi poi verso quelle forme del *movimento* che intaccano l'identità, e cioè la metamorfosi e la ripetizione

4.1 Retorica della specularità

Videmus nunc per speculum in enigmate, tunc autem facie ad faciem

Paolo di Tarso, Cor I, 13, 12

Come *retorica della specularità* considererò dunque la strategia figurale e discorsiva che inerisce alla ricca costellazione immaginifica riconducibile all'idea di *specula*, concetto che possiamo assumere come chiave metafigurale grazie anche alla complessità dell'etimologia e ai numerosi derivati, permettendoci di muoverci secondo direttrici anche molto diverse. Al centro resta ovviamente il problema del vedere, o meglio di ciò che interessa le possibilità del vedere: *specula* dunque innanzitutto come *punto di osservazione*, ma anche come prospettiva e orientamento rispetto allo stesso atto scopico. La linea di diramazione tocca inevitabilmente lo *speculum*, lo specchio, e dunque attraversa il *topos* petrarchesco e poi petrarchista dell'occhio-specchio,¹ come anche l'ambigua attrazione per il riflesso e, non ultimo, l'atto del riconoscimento, quel riconoscimento garantito dallo sguardo che trova nell'*essere come* la forma dicibile. Ma l'immagine riflessa è anche inganno, simulacro, *miraggio*: e da qui si dirama l'altra linea etimologica, quella appunto attorno al *miraggio* e al *miracolo*, congiungendosi o fronteggiandosi nell'*altra* lingua di Ungaretti, dove lo specchio è appunto *miroir*, aprendo, ma in un certo senso richiudendo il cerchio, sulla linea che passa tra *miror* e *mirari* – 'meraviglia', ma anche 'sorpresa' e 'farsi sorprendere mentre *si guarda*' - e che infine interseca la parola che ci condurrà alla seconda retorica, quella 'memoria' che, sempre in francese, si trova legata ancora a qualcosa che rimanda allo specchio, nella quanto mai calzante paronomasia *miroir-memoire*.²

Nel percorso che propongo ho cercato di definire tre diverse forme di specularità, che si

¹ «Matérialisation d'une métaphore, parce qu'une sorte de métonymie s'accomplit dans le glissement du médium linguistique au médium plastique» (VIOLANTE PICON 1998, p. 246).

² Cfr. *ibidem*.

succedono nell'opera ungarettiana senza però costituire una direzione progressiva, trovandosi anzi continuamente intersecate, sebbene sia certo rintracciabile, come già emerso nei precedenti capitoli, il parziale abbandono di alcune strutture stilistico-retoriche per altre soluzioni. La prima 'tappa' della retorica della specularità è lo *stare di fronte*, il *fronteggiarsi* del Soggetto con l'oggetto che definisce lo spazio – percorso dal desiderio visivo – dello sguardo e del "pensiero rappresentativo";³ il secondo momento s'interessa invece dello specchio come superficie riflettente, indagando tra costanti formali e semantiche le forme di *rovesciabilità* dell'immagine e gli effetti del riflesso; infine, inseguendo le figure della specularità liquida, si individuerà una terza forma, che non si limita a proclamare il mondo «reversibile»⁴, ma cerca di approdare a una forma di armonizzazione tra lo stesso e il diverso, forma che indichiamo – provvisoriamente – come coappartenenza. È evidente che la retorica della specularità così come presentata, oltre a interessare anche in modo solo tangenziale quasi tutti i testi del Nostro, trova ancora una volta il suo archetipo ne *I fiumi*. Ma la strategia figurale che stiamo tratteggiando propone anche una riflessione sul pensiero analogico, riconoscendo un'ulteriore doppia valenza a questa zona del percorso: come scrive Abrams, dal punto di vista del testo l'incontro con la semantica dell'ottica, nelle varianti dello 'specchio', del 'riflettore' o 'proiettore', dell'acqua e infine dell'ombra non è mai estraneo a una valenza metapoetica, soprattutto all'interno di un «modo platonico di sentire le cose»;⁵ dal punto di vista dell'interpretazione, il lavoro di Abrams – intitolato, appunto *Lo specchio e la lampada* – ci ricorda come questa zona retorica sia da sempre inerente alla teoria estetica, e dunque legata immancabilmente a un modello concettuale.⁶

Un'indagine preliminare può partire da una ricerca quantitativa sul campo semantico attivo nelle figure e sulle diverse funzioni che lo stesso presenta nel *corpus* poetico:⁷ l'attrazione lessicale per il campo ottico è facilmente rintracciabile dalle concordanze, e comprende descrizioni ("palpebre bistrate")⁸; locuzioni idiomatiche (il «filo delle palpebre»⁹); soluzioni figurali descrittive (l'«occhio / di millunanotte»¹⁰, o l'«occhio di stelle»¹¹, che definisce lo sguardo dell'Altro per antonomasia, cioè il cielo);

³ Com'è noto, il pensiero rappresentativo è al centro delle meditazioni di Heidegger, e della matrice fenomenologica del suo pensiero. Contestando il concetto di fenomeno in Kant, per cui «una cosa, in quanto presente, già è oggetto di rappresentazione» e dunque d'apparire, così come è pensato da Kant, comporta già necessariamente l'esperienza di una opposizione, di uno stare di contro (*Gegen-stehen*), ma anche la soluzione di Descart che pensa al fenomeno «movendo dall'io come soggetto», Heidegger ricerca un «cogliere l'apparire, come essenza dell'esser presente, nell'origine del suo autentico essere»: qui «già si è usciti dalla cerchia della relazione soggetto-oggetto» poiché è emersa «la Differenza di Presenza e di realtà presente» (MARTIN HEIDEGGER, *Da un colloquio nell'ascolto del linguaggio*, in HEIDEGGER 1990, pp.83-125, pp. 111-113). D'altra parte ciò non vuol dire obliare la distanza costitutiva, il 'frammento': «Ma l'esser l'uno di fronte all'altro viene da lontano, cioè da quella lontananza nella quale terra e cielo, il Dio e l'uomo si raggiungono. [...] Nel dominio dell'essere l'uno di fronte all'altro ogni cosa è aperta all'altra, aperta nel suo occultarsi; così l'una cosa si protende verso l'altra, si affida all'altra, e ciascuna resta in tal modo se stessa; l'una cosa sovrasta l'altra come vegliandola, custodendola, avvolgendola d'un velo» diverso dal pensiero calcolante (MARTIN HEIDEGGER, *L'essenza del linguaggio*, in HEIDEGGER 1990, pp. 127-171, p. 166).

⁴ Cfr. GENETTE, *L'universo reversibile*, cit.

⁵ NOTE69, p. 792, e cfr. ABRAMS 1976, p. 61 e sgg.

⁶ «È difficile valutare fino a che punto i problemi e le scoperte caratteristici della teoria estetica siano stati alimentati dal modulo concettuale del riflettore e se esso sia stato efficace esplicitamente oppure solo implicitamente nel determinare il punto focale e i termini dell'analisi critica» (*ivi*, p. 66).

⁷ Sull'interesse di Ungaretti per i fenomeni ottici anche nelle prose saggistiche e di viaggio, cfr. ZINGONE 1996a, p.61 e sgg; in particolare è di notevole rilevanza l'attenzione per la visione e l'ottica in Dante, come dimostra una lettera a Parronchi commentata dalla stessa Zingone, dove sul poeta fiorentino è esemplificata la «genesì» della visione in fasi: due fasi «dell'abbaglio», dove la luce invade gli occhi che hanno guardato la «fonte di una luce troppo forte» a cui segue dunque un «muro d'ombra», cioè un accecamento, e una terza dove «come per squarcio» si ha la «rottura dell'accecamento»: «è l'abbaglio che ormai già può farsi riflesso (impronta) cadendo sugli oggetti [...]: mentre li guardiamo, gli oggetti, ritratta la vista dalla fonte diretta della luce troppo forte, abbaglio indiretto, attutito per benignità, che agli oggetti, rendendoli quasi invisibili, sostituisce come un giardino» (lettera del 18 gennaio 1957, LPR92, pp. 146-147).

⁸ *Sbadiglio*, LA15: «Occhi / di odalische a zozzo coll'ombrellino / calmati dalle palpebre bistrate», poi A19 (*Noia*) om.

⁹ *La Pietà*, NRF28 fil des paupières cF1 filo delle palpebre = T v. 8.

¹⁰ *Fase*, D16, poi A36 [...] di mill'una notte [...] = T vv. 4-5.

¹¹ *In Galleria*, LA15 = T v. 1.

uso della sineddoche espressionista come dettaglio ritagliato perturbante (l'«attonimento di mill'occhi»¹², o gli «occhi / di odalische a zonzo»);¹³ *calembour* (come il «ciglio»- «occhio del lago»¹⁴ di *Lido* e *Lago Luna Alba Notte*);¹⁵ evocazione metaforica (la «leggerezza / delle viste distanti» dei morti nelle prime versioni de *La Pietà*,¹⁶ o la «vista consueta» dei «vecchi» in *Popolo*).¹⁷

Più interessante la presenza di «strumenti» quali il «riflettore» che chiude *Pellegrinaggio*, materializzazione di quell'«illusione» poetica che inquadra l'eroica resistenza dell'«uomo di pena»,¹⁸ atto d'illuminazione – così come indicato dall'ambiguo sostantivo/predicato del titolo precedente, *Rischiato* – che si definisce in relazione al campo della visione, così come altrettanto significativamente emergeva dalla prima stesura della celeberrima *Mattina*, in versi dove emerge già la centralità della pulsione scopica, ovvero del legame tra desiderio e sguardo:

cPi M'illumino
d'immenso
con un breve
moto
di sguardo¹⁹

Ma la postura scopica del Soggetto si può declinare sia verso il mondo, come ne *I fiumi* (cPa₁₆: «e guardo il passaggio quieto / delle nuvole sulla luna»),²⁰ in *Risvegli* (cPa₁₆: «Rincorro le nuvole leggiadre / che si sciolgono piano / cogli occhi attenti»),²¹ o in *Noia* (LA15:«Guardo i faccioni dei brumisti tentennare»),²² sia verso la stessa immagine del sé, come mostrano le varianti di *Sereno*^A:

cRa<RAC18 Mi scorgo / con dolce tristezza / un'immagine passeggera
cU Mi scorgo / un'immagine / passeggera
A31 Mi vedo / immagine / passeggera
A36 Mi riconosco / immagine / passeggera²³

Il vedere come conoscere e ri-conoscere interseca ovviamente la dimensione diacronica del passato e della durata memoriale,²⁴ come nelle riscritture dell'abbandono del paese natale in *Silenziario* (P16: «avevo visto / la mia città sparire») e *1914-1915* (Q33: «Ti vidi, Alessandria, / Friabile sulle tue basi spettrali / Diventarmi ricordo / In un abbraccio sospeso di lumi» = *T* vv. 1-4), dove sempre più evidente è la matrice pulsionale che origina questo sguardo, in quanto legato all'evocazione dell'immagine assente.

¹² *Malinconia*, cM₁₆, poi: cU Attonimento [...] A31 Attonimento / [in una gita folle *ecc.* = *T* v.15

¹³ LA15, *Sbadigliò*, vv. 17-18.

¹⁴ Cfr. DEBENEDETTI 1988, p. 70.

¹⁵ *Lido* CO25 L'algore dissuade l'aspetto/ di gracili arbusti sul ciglio/ d'insidiosi bisbigli. [cU Dissuade / L'aspetto Di gracili arbusti /Sulle ciglia d'insidiosi bisbigli. *Risveg* Dissuade /L'orfano aspetto d'arbusti sul ciglio / d'insidiosi bisbigli.]

ST33v L'anima dissuade l'aspetto / di gracili arbusti sul ciglio/ d'insidiosi bisbigli. = *T* vv. 1-3; *Lago Luna Alba Notte*, cF_{PI} Dissuasio aspetto / Di gracili arbusti sul ciglio/ D'insidiosi bisbigli.... ST33v Gracili arbusti, ciglia / Di celato bisbiglio.... = *T* vv. 1-2.

¹⁶ NRF28 elles ont la légèreté des vues lointaines. cF1 Hanno la leggerezza / Delle viste distanti, poi omesso nella successiva riscrittura.

¹⁷ cU1 i virgulti dell'alta neve / una vista orlano / consueta ai miei vecchi cF [...] neve / orlano ormai taglienti / la vista consueta ai miei vecchi A36 ormai taglienti / i virgulti dell'alta neve orlano / la [...] cDR_{VA} [...] orlano / la vista che <era consueta> ai miei vecchi era consueta A42 [...] orlano / la vista consueta ai mie vecchi = *T* vv. 19-21.

¹⁸ P16: «Un riflettore / di là / mette un mare / nella nebbia» = *T* vv. 15-18, ma prima in cPa₁₆ (*Rischiato*) quel riflettore [...]

¹⁹ Poi cM<AD18 [...] immenso = *T*.

²⁰ Poi P16 e guardo / [...] CL17 e guardo / il passaggio / delle [...] TG18 e guardo / il passaggio quieto / delle [...] = *T* vv. 6-8.

²¹ Poi P16 Rincorro le nuvole / che si sciolgono dolcemente / cogli occhi attenti = *T* vv. 12-14.

²² Poi cU Guardo i faccioni dei brumisti / tentennare A31 Guardo i testoni di brumisti / nel mezzo sonno / tentennare A42 [...] Guardo le teste [...] = *T* vv. 5-7.

²³ = *T* vv. 11-13, ma S23 omette la strofa.

²⁴ Sui «tempi» del conoscere di veda CURI 1995, in particolare pp. 260 sgg, dove vengono considerate le varianti del testo di *Silenziario*.

²⁵ Poi A31 ho visto [...] = *T* vv. 9-10.

Questa pulsione scopica si libera di fatto nelle evocazioni fantasmatiche, come in *Primo amore* (ST33v: «Quando improvvisi vidi zanne viola / In un'ascella che fingeva pace» = T vv. 6-7) o nel miraggio stilnovista di *Aura* (cF2_{Ap}: «miro / spire di voli»),²⁶ ma può anche darsi nella frustrazione, come in *Pari a sé* (cF1_{Ap}: Nella nebbia mattutina / <veggo> vedo solo l'onde nere),²⁷ apparire in pericolo, come nella sinestesia di *Lindoro* (VO16: «il silenzio degli occhi»),²⁸ o essere perduta, lasciando così il posto alla cecità – «*status* perenne ungarettiano» –²⁹, come in *Monotonia* (cM₁₆: «Il groviglio dei sentieri / possiede la mia cecità»),³⁰ nell'evocazione di *Fine di Crono* (cF1_{Ap}: «Oh! cecità! notturna frana ...»),³¹ o nel quadro allegorico di *Agonia* (CM15: «come un cardellino acciecato»),³² per collocarsi poi al centro della poetica della memoria già in *Lontano*, il cui primitivo titolo *Nostalgie* ci restituisce il 'chi' dell'azione (cPa₁₇: «Lontano lontano / come un cieco / m'han portato per mano»),³³ e più esplicitamente nei “ricordi” “ciechi” che emergono tra le varianti de *Le Stagioni*.³⁴

L'occhio o lo sguardo come oggetti lirici possono trovarsi in locuzioni poco probanti di per sé, ma investite di una forte stilizzazione figurale, come nella breve *Convalescenza in gita in legno* (cN<RL17: «Damaschi / di verde / passeggero / sgranati / dagli occhi / pigri»),³⁵ o trovarsi al centro di una precisa costellazione semantica come in *Risvegli*, dove Giancarlo Quiriconi, nella creatura che «sbarra gli occhi»³⁶ ha visto l'eco di un'immagine archetipica per Ungaretti, vale a dire «l'idolo» con gli occhi fatti «con pezzetti di vetro» di *Innocenza e memoria*.³⁷ Varia è anche la negazione della funzione dell'occhio: distratto o incapace di percepire, spesso è attratto nella paradossale sinestesia dell'assenza di voce, come in *Lindoro di deserto* (VO16: «mozza il silenzio degli occhi») ³⁸ dove i poli sensoriali nominati esplicitamente sono in realtà evocati per negazione,³⁹ o in *Malinconia*, dove la sinestesia non è pacifica compresenza e interazione di facoltà, ma quasi competizione, in quanto agli “occhi” è negata la possibilità conoscitiva di guardare il silenzio, cosicché lo sguardo è trasferito al cuore, cioè all’“apprensione”:

cM₁₆ nel silenzio vasto / che gli occhi non guardano / ma un'apprensione⁴⁰

Come oggetto di fascinazione, lo sguardo è al centro dell'apice erotico – di un erotismo tutto speculare – in *Giugno* (A36: «Vedremo / il nostro amore reclinarsi / come sera // Poi vedrò / rasserenato / nell'orizzonte di bitume / delle tue iridi morirmi / le pupille»),⁴¹ ma è anche la causa del desiderio in *Ricordo*

²⁶ Poi SDT33v Rivedo / voli nascere... = T v. 8.

²⁷ Poi ST33v Nell'estrema notte / Va nel fumo a fondo il mare. ST43 ...] / Va in fumo a fondo il mare = T vv. 5-6.

²⁸ = T v. 2.

²⁹ DOLFI 2001, p. 128.

³⁰ = T vv. 6-7, ma S23 om.

³¹ Poi ST33v (Ah, cecità! / Frana delle notti ...) = T vv. 9-10.

³² Poi A31 ...] accecato = T v. 9

³³ Poi cM>AD18 ...] m'hanno [... = T.

³⁴ cS<PT23 Sole ormai e stanche oscillando, / dal notturno meridio, / atri e frali le rimembranze vocano: cDb ...] meridio / atri [... S23 ...] oscillando [... CO25 ...] stanche, oscillando / [...] meridio, / atri e frali, le rimembranze vocano. cF>BSN30 ...] dal <meriggio notturno> notturno meriggio [... cU<GP31 Sole ormai, oscillando stanche / Dal notturno solleone / Fragili e polverose, / Cieche le rimembranze invocano: riser Soli ormai, oscillando stanchi, / Dal meriggio notturno, / Fragili e polverosi, / Ciechi i ricordi invocano: riser Soli ormai, oscillando stanchi, / Dal meriggio notturno, polverosi, / Ciechi i ricordi invocano: GP31 ...] stanchi / Dal fondo sangue, polverosi, / [... cU2 >GP31 Stanchi oscillando [... SDT33v: Dal notturno meriggio, / Ormai soli, oscillando stanchi, / Invocano i ricordi: = T vv. 21-23

³⁵ = T, ora in *Poesie Disperse* (V09, p. 416).

³⁶ P16 = T v. 21.

³⁷ UNGARETTI, *Innocenza e memoria*, (I), cit., p. 130; cfr. QUIRICONI 1993, p. 144.

³⁸ = T v. 2.

³⁹ Su questa figura, Alexandra Zingone rimanda alle pagine sulle parole e il silenzio nella lezione *Temi leopardiani: la solitudine umana*, [1942-1943], in VL00, pp. 801-817, cfr. Zingone 1996b pp. 204 -205. Scrive Ungaretti commentando il verso del Petrarca «e m'è rimasta nel pensier la luce»: «L'unico modo di rompere il silenzio è di chiudere gli occhi» (UNGARETTI, *Il poeta dell'oblio*, cit., p. 415).

⁴⁰ = T vv. 5-6 (ma correzione su precedente «che non guardano gli occhi»); al contrario, l'interazione è possibile per esempio in *Nostalgie*: «In un canto / di ponte / contemplo / l'illimitato silenzio / di una ragazza / tenue»; cfr. *infra* in questo stesso paragrafo.

⁴¹ = T vv. 42-48, per il percorso genetico dei versi, cfr. *supra* 2. 2. 2.

*d'Affrica*ST:

CN24	ove / lascia cadere il guardo arroventa / la brama
cF1b	se guarda arroventa / la brama
cF3a _{<SN30}	arroventa se guarda / la brama
cF3b _{<SN30}	mentre guarda e arroventa bram<a>e
ST33 _v	E se guardava la seguiva / arroventando disgraziate brame
cDR	Ma le seguiva gli occhi nel posarli, / Arroventando disgraziate brame ⁴²

Oltre che per soluzioni stilistiche, le varianti di questo gruppo di versi sono interessanti per la problematicità del nodo tra desiderio e sguardo, dove le sostituzioni, le inversioni e le contorsioni sintattiche cercano di riprodurre, sul piano logico del linguaggio, la circolarità e la simultaneità tra pulsione (la “brama”) e l’occhio che vede / è visto, lavorando su indicatori (“ove”, “se”, “mentre”) e tempi verbali, approdando infine alla soluzione ‘durativa’ del gerundio (“arroventando”). Il testo si situa in realtà in una posizione significativa nella storia del *Sentimento*: è infatti l’unica lirica della sezione *Prime* non precedentemente pubblicata nelle *Elegie e Madrigali* di S23. Nella definizione della cesura tra la prima e la seconda ‘stagione’ lirica, Ungaretti sceglie dunque di apporre a chiusura della zona di transizione un testo che condensa a posteriori l’esperienza del gruppo ‘migrante’ delle *Elegie*. Il lavoro variantistico dei versi appena commentati è in un certo senso il sintomo di una problema che in queste stesse *Elegie* emerge costantemente, e che trova probabilmente la migliore esemplificazione in un mito rispetto al quale *Ricordo d’Affrica*ST sembra congedarsi: «Né miro / più Diana». ⁴³ Dalla specola della rinuncia all’identificazione con Atteone e dunque a partire dall’abbandono di quell’archetipo del vedere ed essere visti che il mito simbolizza, è possibile attraversare brevemente questa zona di testi osservando la persistenza e la tematizzazione della struttura scopica.

Rispetto al prevalere dell’autoscopia di altre zone dell’opera ungarettiana, zone che potremmo definire all’insegna della figura di Erodiade,⁴⁴ la reciprocità dello sguardo e la percezione dello sguardo dell’Altro trovano dunque incarnazione nella cerniera costituita dalle *Elegie e Madrigali*. Non la visione dunque, né il vedersi, ma il ‘vedersi vedere’ sembrano dirigere le scelte retoriche e figurali di questi testi, intrecciando Diana, colei che *vede di essere vista*, ad Atteone, cioè colui che è *visto vedere*, che scopre cioè lo sguardo dell’oggetto.⁴⁵ Permanendo l’incidenza della vista appare come struttura discorsivo retorica, nei testi che aprono il *Sentimento* si è di fronte a una vera e propria ipertrofia oculare: ricca è l’incidenza sul piano figurale e lessicale (*Stagioni*: «furtive mire» «v’ho adocchiato» «spicca in cima») come vari sono i luoghi in cui la scena del vedere è tematizzata, come nei quattro tempi di *Paesaggio*, o ancora ne *Le Stagioni*, sia nella scena della visione delle “tortore”, sia nell’iterazione dei predicati e degli avverbi che presentificano l’oggetto, del tipo «Eccoti», «Ecco». È proprio la costanza di questa struttura a trasformarsi nel *Sentimento* da ricerca dell’oggetto a contemplazione del miraggio fantasmatico, di cui esempio culminante è l’iterazione – attentamente modulata nelle varianti – del verbo ‘vedere’ ne *L’Isola*, che insegue le mutazioni della “larva”⁴⁶ all’insegna di una «connotazione mitica ed evocativa»⁴⁷

⁴² = T vv. 12-13, ma cU>ST43 Ma gli occhi le seguiva nel posarli [...]

⁴³ CN24 Né miro / più Diana agile che la luce nuda cF1b Né miro / più Diana vestita di luce agile cF3a Né miro / più vestita di luce agile Diana *riser* Né Diana / miro nell’agile veste di luce cF3b Né più / {in agile veste di luce / Diana rimarerò *riser* in agile veste di luce Diana / rimarerò} *riser* né apparsa dal rado palmeto / in agile abito di luce Diana / mirando andrò SN30 [...] in agile veste di luce Diana / [...] ST33v Né, d’un salto lontana dalla sorgente, / Diana nell’agile veste di luce, / Più dal palmeto tornerà. F33 [...] tornerà ST36 [...] apparirà cDR Né dal rado palmeto Diana apparsa / In agile abito di luce / Rincorrerò = T vv. 8-10.

⁴⁴ Per l’autoscopia come principale marca della scrittura di Valéry, cfr. AGOSTI 2007; si veda anche lo studio di Magrelli, dove l’esperienza autoscopica è analizzata in quanto «mezzo per indagare l’altro in sé o, diversamente detto, il sé come altro» (MAGRELLI 2002, p. XV).

⁴⁵ Questa struttura è rinvenibile in moltissime ‘fonti’ di Ungaretti; si veda per esempio nella canzone leopardiana *Alla primavera*: « il pastore vide e stupì che non palese al guardo», lungamente commentata dal poeta, o nella gongorina *Favola di Polifemo e Galatea*, di cui Ungaretti traduce alcuni versi (cfr. TP00, pp. 246-247)

⁴⁶ cF1<CO27 = T v. 7.

⁴⁷ SPEZZANI 1966, p. 139.

cF1 _{Ap}	vide, e vide, rivoltandosi,
CO27	vide, / e vide, rivoltatosi,
cF3<IL29	vide; Ripresa la salita vide
IL29	vide; / Ritornato a salire vide ⁴⁸

Prima di approdare alle visioni del *Sentimento* è importante sottolineare come le ambiguità connesse al vedere non siano affatto estranee al tessuto allegresco, anzi; abbiamo già incontrato nel testo di *In dormiveglia* il luogo forse più evidente di quella connessione tra atto scopico e partecipazione al reale che trova nell'ambiguo *incipit* («Assisto la notte violentata»)⁴⁹ la forma più esemplificativa. La problematicità del vedere e dell'essere visto trova inoltre un antecedente in un testo del 1916, *Nostalgia*:

D16 Quando
 la notte è a svanire
 poco prima di primavera
 e di rado
 qualcuno passa
 e ingombra
 su Parigi s'addensa
 quell'oscuro colore
 di pianto
 che ci disfa gli edifici
 e ci dà
 lo specchio
 di una Senna accidiosa
 con quel suo
 indosso
 persistente fastidio
 di riflessi di lumi

in un canto
 di ponte
 contemplo
 l'illimitato silenzio
 di una bimba
 tenue e opaca⁵⁰

Prevalente in questi versi è il campo semantico dell'«ostacolo», che trova il suo emblema nel riflesso «fastidioso» dei lampioni nel fiume; segnali come il verbo «ingombra» e l'avverbio «indosso» connotano la percezione in quanto *frenata*, anch'essa resa «accidiosa» più che dall'«oscuro colore», dalla stessa acqua che impedisce al Soggetto di vedere un'immagine chiara. La seconda strofa propone un'altra modalità dello sguardo: l'io infatti «contempla», e si definisce con precisione indicando la propria prospettiva, e cioè un angolo di un «ponte». Permane inoltre l'aspetto della non-limpidezza, di una sfocatezza che di fatto transita dallo specchio all'oggetto, e cioè nell'aggettivo «opaco» riferito alla «bimba», spia di un'immagine ancora una volta riflessa nel torbido.⁵¹

⁴⁸ = *T vv.* 8-9.

⁴⁹ P16 = *T v.* 1

⁵⁰ Poi PDG 20 [...] svanire // poco prima di primavera // [...] ingombra // su Parigi s'addensa [...] disfa [...] S23 [...] svanire / poco prima di primavera / [...] passa // su Parigi [...] un oscuro colore / di pianto // in un canto [...] bimba / tenue | A31 [...] pianto / in un canto [...] di una ragazza [...] A36 [...] Su Parigi [...] pianto // In un canto [...] = *T vv.* 1-14; cfr. supra 3. 2., per la lunga similitudine sulla «bimba» che in D16 prolungava la strofa, poi cassata.

⁵¹ In questa prospettiva è interessante osservare l'autotraduzione dove, nella riduzione materiale dello spazio dedicato al fiume, ciò che colpisce è la scelta semantica di questa condensazione: nella «Seine sous un faix de reflects» (LG19) appare un elemento non esplicito nel testo di D16, il «peso»: se al centro di D16 troviamo l'atto – fallito – dello specchiarsi, qui l'attenzione è volta tutta alla qualità materica del riflesso. Si comprende dunque meglio perché alla prima strofa, incentrata

Ma oltre al perturbante insito nella dialettica del vedere/essere visto, quell'«indosso / persistente fastidio / di riflessi» di *Nostalgia* si inserisce in una semantica che comprende per esempio anche il «selciato umido di riflessi» de *Le Suppliche* (LA15, v. 35) e la sua evoluzione nelle «acque confuse» in cui svaniscono le luci in *Levante* (cF_{<IL31}, poi A36 Confusa acqua = T v. 20), come pure la «titubante ombra» sul «nebuloso asfalto» di *Noia* (LA15, poi A19 umido asfalto = T vv. 3 e 4). Assieme all'incertezza della direzione dello sguardo, anche la stessa superficie riflettente si fa di fatto portatrice di un'ambiguità poiché non ricopre una funzione univoca ma assume valori passibili di continui rovesciamenti. Invece di inseguire una lettura valida per l'intera casistica, mi sembra legittimo collocare queste diverse declinazioni del riflesso e dello specchio all'insegna del complesso di Narciso, proprio perché, come scrive Bachelard, «un complesso costituisce sempre la saldatura di un'ambivalenza. Intorno a un complesso, la gioia e il dolore sono sempre pronti a scambiarsi i loro moti».⁵²

Nel *Sentimento* la superficie riflettente è un luogo privilegiato in cui si manifesta l'essenza stagionale in relazione al paesaggio, colto, solitamente, attraverso le transizioni dell'«ora». Ma questa presenza costante non comporta affatto un appiattimento a un significato univoco: anche nell'accostamento quasi obbligato con l'acqua, lo specchio non è mai un simbolo fisso, ma partecipa in modo ambivalente al ricco spettro descrittivo della natura allegorica del *Sentimento*.⁵³ Ne *Le Stagioni* la dialettica immaginaria del riflesso è il correlativo delle lacerazioni ossimoriche dell'estate:

GP31 È ora di luce nera nelle vene
Già degli stridi muti degli specchi,
dei precipizi falsi della sete⁵⁴

Nel quadro di *Quiete* invece, la superficie «polverosa» riflette la rarefazione delle forme al calare della luce:

cF_{PI} Sui polverosi specchi dell'estate
Caduta è l'ombra;⁵⁵

Nella riscrittura 'georgica' di *1914-1915*, le «acque» zampillanti tornano a parlare del tempo, dando nel loro fondo l'immagine di una profondità storico-mitica:

Q33 Specchi tornavano di fiere origini,
Pudichi guizzi d'acqua;⁵⁶

Questi esempi mostrano come la qualità riflettente sia un attributo non stereotipato, dipendendo non dall'essenza liquida ma dalla possibilità dello sguardo: il riflesso e il suo significato fanno parte di un effetto ottico che ha origine, in ultimo, nell'occhio di chi guarda.

La specularità come *stile* ma anche luogo retorico di incontro tra mondo e forme di strutturazione del Soggetto trova ovviamente il *topos* più denso e articolato in quel particolare *stare di fronte* che rimanda l'immagine di colui che guarda, Narciso appunto, che è non solo figura ma, come scrive Bottioli,

sul limite e l'ostacolo alla visione, possano seguire versi apparentemente contraddittori in quanto incentrati sulla 'contemplazione': il peso non appartiene alla vista in sé, è interno all'atto autoscopico dell'io.

⁵² BACHELARD 1992, p. 196.

⁵³ Ma sulle «ambivalenze profonde e durature» che circoscrivono il mondo dell'«immaginazione materiale», cfr. *ivi*, in particolare p. 23 e sgg.

⁵⁴ Poi in ST33_V con il titolo *Ti svelerà: «Ora di luce nera nelle vene / E degli stridi muti degli specchi, / Dei precipizi falsi della sete...»* = T vv. 5-7.

⁵⁵ Poi cU>_{AB33} ...] ombra, = T vv.3-4.

⁵⁶ Poi APF35 Pudichi guizzi d'acqua / Specchi tornavano di fiere origini, ST36 Guizzi d'acque pudiche, / specchi tornavano di fiere origini; = T vv. 34-35.

«*Gleichnis*», «impulso figurale».⁵⁷ Riprenderemo più avanti il tema, ma è significativo osservare già ora come in questi luoghi lo strumento analogico si presti a una modulazione variegata e complessa. In *Vanità* per esempio assistiamo a una metamorfosi analogica all'insegna della topica della 'scoperta' e del 'rinvenimento', dove lo specchio permette la scissione dell'io in due immagini, l'"uomo" e l'"ombra":

cPa	cN<RL17
L'uomo si curva a rinvenirsi nell'acqua sorpresa dal sole e si scopre un'ombra cullata	L'uomo s'è curvato sull'acqua sorpresa dal sole e si rinviene un'ombra cullata ⁵⁸

Variazione sul tema de *I fiumi*, il rispecchiamento in *Annientamento*:

P16 Oggi
come l'Isonzo
di asfalto azzurro
mi fisso
nella cenere del greto
scoperto dal sole⁵⁹

Retta dal movimento della similitudine, già nella qualifica ossimorica del fiume la figura non nasconde la sua paradossale proposta: all'icona del tempo che 'scorre' si contrappone infatti la durezza e l'immobilità dell'"asfalto." Ma anche la scelta del verbo è ambigua e rilancia l'antitesi: l'io si "fissa" *come* si "fissa" il fiume. Se il fiume è privato della sua caratteristica primaria, cioè la sua natura *fluida*, il verbo 'fissare', oltre a ribadire la sorprendente immobilità, definisce anche il modo in cui il Soggetto (e dunque il fiume?) *guarda* il proprio riflesso, agendo così come duplice polo semantico. Rispetto alle marche più esplicitamente secentiste individuate dalla critica nella produzione successiva del poeta, mi sembra che questo passo costringa a confrontarsi con delle strutture logiche 'barocche' ascrivibili proprio al mito di Narciso; ciò che è riflesso nel fiume è un doppio mobile e inafferrabile: dunque, il gesto di 'fissarsi' nel senso di stabilire un'identità è doppiamente negato dal fluire incessante dell'acqua e dall'evanescenza del riflesso. Non tanto Eraclito, ma Cratilo⁶⁰ è il punto di riferimento da tenere a mente. In questo gesto davvero archetipico, dove la specularità sembra affermarsi come inganno, s'inserisce la "cenere del greto"; il greto è ciò che rimane del passaggio del fiume quando questo si asciuga: è dunque segno di una presenza che non c'è più, è traccia di un passaggio, in qualche modo è la *rovina* del fiume, cioè del tempo.⁶¹ Ed è proprio questo concetto a rendere così pregnante la scelta della "cenere":⁶² il Soggetto nel

⁵⁷ BOTTIROLI 2004, p. 241. Nel suo studio su Paul Valéry, Valerio Magrelli propone la denominazione di «modelli visivi» per individuare la «serie di procedure basate sulla maniera in cui il soggetto prende coscienza di sé attraverso lo scambio ottico», includendovi lo «sguardo nel contatto interpersonale», il «rispecchiamento» e il «ritratto fotografico» (MAGRELLI 2002, p. XV).

⁵⁸ Poi S23 Mi sono curvato / sull'acqua / sorpresa dal sole / e mi rinvengo / un'ombra / cullata cU *come* cR<RL17 A31
E l'uomo / curvato / sull'acqua / sorpresa / dal sole / si rinviene / un'ombra / cullata A36 ...] un'ombra // Cullata =
T vv. 7-14. La diversa scansione strofica attenua l'effetto immediato di variazione speculare, guadagnando però in iconicità.

⁵⁹ = T vv. 22-27.

⁶⁰ «Se fosse vero che non possiamo mai bagnarci nella stessa acqua del fiume, non potremmo dire nemmeno che c'è un fiume. Il fiume è ciò che non passa e che mi permette di dire che l'acqua di adesso non è la stessa di un momento fa» (MORONCINI 2005, p. 139).

⁶¹ Se come scrive Patrick Nerhot: «ciò che noi ci rappresentiamo come tempo, è proprio il senso che si afferma in una cancellazione, in un ritiro» (NERHOT 2008, p. 7), il "greto" è il *modo* in cui possiamo rappresentare l'inafferrabile tempo-fiume.

fiume *vede* e *fissa* la rovina del tempo, non l'identità, guarda lo schermo dello specchio, non il suo riflesso.⁶³ È nella "cenere del greto" il correlativo di transito tra il Soggetto e l'oggetto avvicinato nella similitudine.

Nella cronologia interna, è questa la prima apparizione di quella topica del 'riflesso nell'acqua' che trova la sua massima esplicazione de *I fiumi*.⁶⁴ "Oggi", l'io è un Narciso che guarda *oltre* la propria immagine riflessa: l'identità infatti non è qui cercata nell'immagine riflessa, immagine che, in quanto inscritta nel flusso, cioè in una materia in fuga, sarà sempre fuggitiva ed effimera. Il Soggetto va oltre l'immagine della propria caducità, per 'fissarsi' sulla "cenere", sul *resto*: fissa, vale a dire guarda e cerca ciò che resta al di là, sotto la fuga del tempo e l'instabilità umana. Siamo appunto nell'"oggi": in questa assunzione della non permanenza, che si oppone del tutto al 'radicamento' della strofa precedente,⁶⁵ avviene la metamorfosi che chiude la strofa, «mi transmuta / in volo di nubi».⁶⁶ L'io ha compreso che l'esistenza «non si sperimenta che nella fuga»⁶⁷ e che vedersi e cogliere la propria immagine vuol dire accedere alla chiave dell'incostanza e dell'instabilità. Se l'acqua è la «metamorfosi ontologica essenziale», un «tipo di destino» come scrive Bachelard, «l'essere che si vota all'acqua è un essere preso nella vertigine»:⁶⁸ ma di fronte al rischio del naufragio lo sguardo dell'io non si fa catturare, non rimane affascinato dall'immagine e trascinato verso l'abisso: di fatto è una «vertigine cosciente»⁶⁹ che non soccombe al naufragio ma «lo parla».⁷⁰ L'unità materica del mondo delle corrispondenze, del mondo simbolista dove parole e cose si corrispondono, non è più: "oggi" è la fluidità, è la reversibilità, è la dialettica tra l'esistenza e l'inesistenza e la scoperta della somiglianza nella differenza, il rovesciarsi dell'identità in una non-identità a permettere una compenetrazione che è invece impossibile nella polarizzazione estrema dello 'stare di fronte', all'interno cioè di un pensiero rappresentativo del rapporto Soggetto-oggetto.

Ma si è già vista la pericolosità per il Soggetto di questa immissione del tutto, che dall'euforia può condurre non alla corrispondenza nel Tutto e alla fluidità panica, ma a una frammentazione dolorosa o alla perdita del vitale: la pietrificazione – l'*annientamento* – è l'esito estremo dell'analogia, il pericolo della metamorfosi che, oltre alle forme fantasmagoriche del desiderio mutevole, ha anche il volto di Medusa e la tragicità di Dioniso.

La dialettica speculare non riguarda solo le innumerevoli metamorfosi di Narciso: ritirandosi dalla ricerca della propria immagine e in qualche modo cercando di eluderne l'"ingombro", il riflesso si fa strumento per la conoscenza del non-io, del paesaggio e dell'oggetto. La centralità della dimensione scopica trova qui uno dei punti d'incontro chiave con lo *stile* barocco: come ha sottolineato Raimondi, la retorica barocca, in particolare quella che emerge dalle pagine del Tesoro, è una «matematica speculare, un'ottica scientifica».⁷¹ Sempre Genette ha rilevato come al centro di questa visione barocca sia la 'reversibilità',⁷² lo scambio continuo tra elementi dell'esistenza che si rincorrono in un orizzontale e vicendevole gioco fantasmatico all'insegna di quella «dialettica» di cui proprio in quanto

⁶² Alla "cenere / del greto" come fondo di 'nulla' si opporrà l'"aereo greto" della *Canzone* (v. 14); in questa prospettiva, il Lete della *Terra Promessa* è l'ultima metamorfosi dell'archetipo fluviale della memoria. Vale la pena riportare il commento dell'autore: «E il "greto", cos'è? Sono quei sassi, no? Che stanno in fondo ai fiumi, dunque in fondo al Lete. Da quel greto di fiume, che era il letto del Lete, l'amore rinasce. Sembrava che tutto fosse finito, che non si fosse più che il nulla, che quello fosse il letto del nulla – e invece l'amore rinasce, risorge» (NOTE69, [La Terra Promessa. Terza Lezione sulla Canzone], p. 788).

⁶³ «Davanti all'acqua profonda, scegli la tua visione; puoi vedere a tuo piacimento il fondale immobile o la corrente, la riva o l'infinito; hai il diritto ambiguo di vedere e di non vedere» (BACHELARD 1992, p. 67).

⁶⁴ Ma è interessante considerare anche la figura lacerbiana di *Noia* di cui abbiamo ampiamente discusso, dove è da sottolineare come la variante 'adeguì' la figura a una topica molto simile a quella di *Annientamento* (LA15: «titubante ombra dei fili tramviari / sulla siccità del nebuloso asfalto», poi A19 ...] / sull'umido asfalto = T vv. 3-4).

⁶⁵ Cfr. P16 "mi sono radicato / nella terra marcita" = T vv. 14-15.

⁶⁶ P16, poi A31 e mi trasmuta [... = T vv. 28-29.

⁶⁷ BACHELARD 1992, p. 24.

⁶⁸ *Ivi*, pp. 16-17.

⁶⁹ GENETTE, *Il complesso di Narciso*, cit., p. 26.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ RAIMONDI 1982 p. XV; sulla centralità della vista nel barocco, cfr. BUCI-GLUCKSMANN 1986.

⁷² Cfr. GENETTE, *L'universo reversibile*, cit.

<i>Vidi riflesso uno stormo di tortore; Allo stellato grigiore s'unirono.</i>	<i>Vidi riflesso uno stormo di tortore Allo stellato grigiore s'unirono.⁸¹</i>
---	---

Il passo è una vertiginosa resa del tema della duplicazione e degli 'schermi': innanzitutto, all'interno della matrice dialogica che caratterizza la prima configurazione di questa zona del *Sentimento*, questa è la voce del "coro delle ninfe",⁸² ovvero una presa di parola di secondo grado. Il centro della figura è ancora l'aggettivo, con una scelta a un tempo metaforica e metonimica: l'acqua di fatto è "garrula" perché *specchia* gli uccelli e dunque assume l'identità del riflesso; al contempo però l'immagine non sposta solo gli uccelli, ma anche il loro 'contesto', contemplato dal Soggetto nell'acqua nei versi successivi. È importante sottolineare il valore della *visione* in quanto tale, ribadito da diversi modalizzatori nelle due similitudini in cS_{<23}; ritroviamo infatti il "pareva", segno di una consapevole 'imprecisione' causata da una sorta di raddoppiamento dell'ambiguità: al centro delle similitudini infatti non è l'immagine degli uccelli, ma il riflesso, una sorta di *copia della copia* che, quasi allegoria della teoria dell'imitazione artistica, e ponendosi dunque come terzo grado rispetto alle idee (lo "stormo"), rende legittima una lettura in chiave metapoetica del passo. Riflessa nell'acqua, l'immagine non solo non è percepita direttamente, ma rischia di svanire ("pareva sparissero") per poi confondersi ancora in un'ulteriore somiglianza ("parevano una nuvola") a sua volta evanescente, in quello "stellato grigiore" che rimanda di nuovo a una non limpidezza del cielo;⁸³ infine, marcatori fonici contribuiscono a stringere i versi in un'unica cadenza fonica ("tortORE"; "ampiORE"; "grigiORE").

Siamo dunque di fronte alla messa in mostra di una reversibilità che sebbene illusoria guida la contemplazione, a un'esaltazione dunque della confusività analogica e speculare che verrà certo ridotta nelle successive varianti, ma senza mai essere del tutto annullata. Se CDb elimina innanzitutto l'intellettualizzazione del 'processo' recidendo i passaggi intermedi e proponendo l'immediata trasfigurazione immaginifica dell'oggetto, viene mantenuta la struttura di dialogo e dunque di voce Altra con la resa in corsivo, che sarà poi nella scissione di CO25 la voce ECO nel dialogo con CLIO, sottolineando dunque ancora un effetto di reduplicazione, questa volta come riflesso non più visivo ma sonoro.⁸⁴

Ma la retorica della reversibilità guida anche la forma dell'enunciato: nella variante di GP31, l'"acqua del fosso" si ribalta nell'enigmatico "fosso dell'acqua", che se risolve la torsione sintattica dell'aggettivo posposto, avvolge in un'ulteriore vertigine la semantica. Nella tendenza a ridurre il gioco di rispecchiamenti è poi sorprendente il passaggio dalla metafora all'affermazione, eliminato dalle correzioni successive: l'acqua "sempre garrula" rifiuta di ridurre l'aggettivo a similitudine metonimica, nobilitandolo a dichiarazione sulla qualità stessa dell'acqua. L'acqua è sempre un uccello, e "garrula" non è metonimia occasionale ma partecipazione costante ed essenziale, che sancendo definitivamente la complementarità, inficia la realtà del riflesso: se l'acqua è sempre un uccello, il riflesso forse non è riflesso di un passaggio reale di "tortore". La visione dell'immagine prescinde dunque dal fenomeno. Sebbene ST33_v torni alla soluzione precedente, il valore di quel "vidi", erede non solo della variante 'estrema' di GP31, ma anche dei "parevano" di cS_{<23}, resta ambiguo: rimane di fatto il dubbio se quella unificazione che trova nella metafora lo strumento di una 'parificazione'⁸⁵ sia una visione innocente o un l'ennesimo inganno del desiderio di armonizzazione, se insomma l'aggettivo "garrula" sia causa o

⁸¹ Poi F33 [...] *tortore*, [...] A36 [...] *tortore* [...] = T vv. 38-40.

⁸² cS_{<23} «e il coro delle ninfe in fuga, / giunte alla conca ombrosa, modulò», poi S23 E il coro [...] GP31 E il coro della gioventù lontana / Modulare s'udi: ST33_v E lontanissimo un giovine coro / S'udi: = T vv. 36-37.

⁸³ Luigi Paglia sottolinea invece la natura quasi euforica di questa commistione: «nell'elemento acquatico, parificato metaforicamente al grido stridente e festoso d'uccello ("garrula"), si riflette, introdotto e potenziato della trasposizione degli attributi metaforici [...], lo stormo di tortore che si unisce, nella *concordia oppositorum*, allo "stellato grigiore"» (PAGLIA 2009, p. 30).

⁸⁴ In CO25 sono pubblicati come testi autonomi due frammenti delle *Stagioni*, il primo con il titolo *Giugno*, il secondo, che comprende i versi qui considerati, con il titolo *Sera*. Cfr. V09, rispettivamente p. 491 e pp. 492-493. Anche Cambon riconduce l'espedito del corsivo alla volontà di «significare l'alternarsi di due voci nella stessa composizione, lo sdoppiarsi della voce primaria» (CAMBON 1976, p. 87).

⁸⁵ Cfr. PAGLIA 2009, p. 30.

conseguenza di questa reversibilità sempre scivolosa.

Questa oscillazione permette di considerare questo e altri come luoghi in cui la funzione specchio è problematizzata; è possibile dunque leggere queste figure come una rivisitazione della cataresi ‘specchio d’acqua’ che gioca sia con le possibili disforie dell’immagine sia esplorando la costellazione significante ed etimologica. Si veda ancora la figura in *Due note*:

cF1_{Ap} Più in là trovò un giardino cupo / con un lago nel mezzo
riser Poi trovò un lago cupo / che il cielo glauco fende.
 CO27 Poi incontrò un lago torvo /che il cielo glauco fende.
 ST33_v Un lago torvo il cielo glauco offende.⁸⁶

Abbiamo già proposto di vedere in questo luogo una variazione del tema figurale della ‘spada del cielo’;⁸⁷ il rispecchiamento non sembra comportare una pacifica mescolanza, ma anzi, si definisce come offesa: la figura descrive il cielo come un invasore della superficie liquida, per un’irruzione della luce che non provoca una semplice commistione cromatica. Il centro dell’immagine è da rintracciare nell’aggettivo “glauco”, che definisce un “colore” tra il celeste (il “cielo” dunque) e il verde (probabile scivolamento cromatico del “giardino” di cF1_{Ap}); ma “glauco” è etimologicamente ‘lampeggiante, scintillante’: ritroviamo dunque la topica della ‘luce che ferisce’, che “fende” la cupezza generando la ferita luminosa nel lago.⁸⁸ È importante ricordare che il titolo della lirica da cF<CO27 fino a CO27 è *Colore*: “glauco” è dunque icona verbale dell’immagine cromatica (il colore verde/azzurro) che definisce, rompendone l’identità inerte e singola, lo scambievolmente rispecchiamento tra “cielo” e “lago”.

In CO27 il testo compie un ulteriore passo in avanti, quasi narrativizzando il rispecchiamento giocando non sui significanti ma sulla polisemia metaforica: il “lago torvo” è infatti un lago che ha uno sguardo, uno sguardo minaccioso. La luce del lago/occhio è il riflesso del cielo, ed è proprio lo ‘sguardo’ del lago/cielo che muta il ‘trovare’ in un vero e proprio ‘incontro’.⁸⁹

La ristrutturazione del testo in ST33_v porta a un’inversione all’insegna di un titolo sinestetico, *Due note*, cioè due appunti, due proposizioni sul paesaggio modulato dalla figuratività impressa dallo sguardo del poeta. Oltre al passaggio esplicito all’offesa, anticipato come già visto dall’autotraduzione francese,⁹⁰ cioè che è interessante nel testo del ’33 è il manifestarsi di un’altra strategia: precedentemente affidata ai significanti e all’ambiguità semantica, ora è l’assoluta reversibilità sintattica dell’enunciato a incarnare la rovesciabilità dell’immagine. Nella forma sintattica fino a CO27 la relativa, sebbene ambigua, definiva il “cielo” come soggetto del verbo; in ST33_v è indecibile chi sia l’agente di quella offesa – forse è il “lago” con il suo sguardo “torvo” a ‘minacciare’ il cielo luminoso – dando così forma a un rispecchiamento che turba la stessa integrità delle immagini.⁹¹

⁸⁶ = T v. 2.

⁸⁷ Cfr. *Aura*, cF1_{Ap} Udendo il cielo,/ spada mattutina, ST36 [...] Spada [...] = T vv. 1-2; *Vanità*, cPa «In fiume / alzato / di squame sfavillanti / ha transitato / una mattina / come una spada», poi omessa in cR<RL17.

⁸⁸ È inoltre interessante osservare come i significanti rinforzino proprio questo incastro doloroso, con un anagramma a contenimento (“LAGO CUpO”: “GLAUCO”) che riproduce, invertendola, l’immagine. Il lago ‘contiene’ quello stesso cielo che lo ferisce, che lo invade, e sua volta il cielo ‘contiene’ fonicamente il lago e la sua cupezza.

⁸⁹ Proprio da questa immagine Gaston Bachelard definisce la sua idea di «narcisismo cosmico»: «lo stagno è l’occhio stesso del paesaggio» (BACHELARD 1984, p. 230); un tema che può essere scorto in latenza anche in un testo cronologicamente distante come *In Galleria*, LA15: «Un occhio di stelle / ci spia da quello stagno» = T vv. 1-2.

⁹⁰ Rispetto alla scelta dell’aggettivo statico, nell’autotraduzione (CO27_F: «Un lac s’assombrit sous l’injure / du ciel glauque.») il lago è colto nel momento in cui si offusca grazie a un riflessivo che rimanda alla locuzione dell’oscurarsi del cielo, così che l’ipotesto della *langue* contribuisca a quel moto di specularità che è agito nel testo. La logica è ancora quella della reversibilità: lo specchiarsi fa sì che al lago sia un ‘predicato’ del cielo, una qualità che a sua volta si genera dallo rispecchiarsi nel lago; a sua volta il cielo è “glauque”, verde-azzurro, colore che ‘appartiene’ al lago.

⁹¹ Come in *Dove la luce*, anche qui è possibile riscontrare un lavoro sui rapporti degli elementi di acqua, cielo e terra in un gioco di continui rispecchiamenti e inclusioni. Il punto di sutura è qui il predicato che sostiene il primo verso, ‘inanellare’, scelta rara che, con il significato di “mettere in reciproca relazione, contatenare, connettere” è l’esito variantistico di diversi tentativi tesi a rendere una partecipazione degli elementi che sia reversibile, speculare, come un anello:

cF<CO27 Più in là nell’erba guizza un rio / e s’incaverna.
 CO27 Più in là un rio l’erba inanella.

Questa possibile inversione ci riporta all'idea del riflesso disforico, utile chiave di lettura per altri luoghi che si allontanano dalla semplice reversibilità delle immagini. In *Fonte* per esempio ritroviamo il *topos* dello stagno/occhio, il 'languore' del cielo, come anche la tendenza all'approfondimento della figura tramite l'estremizzazione, in questo caso con la sineddoche "pupille" che lavora la precedente metafora degli "occhi":⁹²

FI27 Ha già troppo languito Il cielo lieve E torna a splendere E d'occhi semina la fonte.	ST33V Il cielo ha troppo già languito E torna a splendere E di pupille semina la fonte. ⁹³
---	--

L'illusione della presenza, o quanto meno della raggiungibilità dell'immagine riflessa delle stelle nell'acqua, si fa quasi antonomastica nella similitudine di *O notte*:

cSo₂₀ la morte sperde le lontananze
come l'oceano specchia le luci celesti⁹⁴

La rovesciabilità del cielo e dell'acqua sembra infatti prefigurare un abisso che ha come fondo la morte:

ST36 Risorta vipera,
Idolo snello, fiume giovinetto,
Anima, estate tornata di notte,
Il cielo sogna.

Prega, amo udirti,
Tomba mutevole.⁹⁵

L'imbricatura dei piani conduce ad attribuire al "cielo" qualcosa di funebre, esito di una catena fantasmagoria appositiva vertiginosa; come scrive Agosti, anche qui come ne *Le Stagioni*, il testo descrive il formarsi del cielo stellato, «ma capovolto nell'acqua della fonte»: ⁹⁶ questo scivolamento fa sì che le metafore appositive diventino «immagine e figure di "sogni" del cielo», ⁹⁷ assimilazione che conduce al legame tra sogno e morte, e che ritroviamo in molti luoghi dei *Sentimento*, ma in particolare ne *La morte meditata*: «la fonte, dunque, in quanto luogo del sogno è altresì un luogo di morte ed è, per ciò stesso, la tomba del cielo». ⁹⁸

CO27 _F	Le fil d'eau, plus loin, / Met des bagues à l'herbe.		
ST33 _V	Inanella erbe un rivolo,	Poi A36 ...] rivolo.	A43 ...] rivolo, = T v. 1.

L'ultimo elemento, la terra, è unito all'acqua dal "rio" che guizza e si "incaverna", penetrando nel terreno.

⁹² Si veda il lavoro variantistico in *Malinconia*, cM₁₆ attonimento di mill'occhi / in una gita / di pupille amoroseU
Attonimento [... A31 Attonimento / in una gita folle / di pupille amorose = T vv. 15-17.

⁹³ = T vv. 1-4.

⁹⁴ Poi cS *la morte sperde le lontananze* | cF1 la notte [... cF2>bsN₃₀ la morte [... SN₃₀ la notte [...
ST33_V Ma la notte [...] = T v. 14.

⁹⁵ = T vv. 4-9.

⁹⁶ AGOSTI 2000, p. 38.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ *Ivi*, p. 39. Meno convincente l'interpretazione dell'aggettivo della "tomba", «da quale è detta "mutevole" a motivo delle varie e molteplici figure "celesti" che la popolano» (*Ibidem*). Sebbene la motivazione 'logica' sia valida, mi sembra più pertinente inserire il verso in quella che definirei come irresistibile attrazione all'ossimoro concettoso che caratterizza luoghi simili; basti ricordare l'«eterno mutevole» del *L'affricano a Parigi* (A31, poi A36 eterno mutare cDR *om*).

La disforia dell'immagine riflessa giunge all'apice nella visione negata di *Con fuoco*:

ST33_v Con fuoco d'occhi un nostalgico lupo
Scorre la nuda quiete.

Non trova che ombre di cielo sul ghiaccio,

Fondono serpi fatue a brevi viole.⁹⁹

L'occhio del poeta, motore del desiderio visivo ("fuoco d'occhi", e non 'occhi di fuoco') cerca qualcosa, ma "non trova": la "quiete" è "nuda", senza mistero, e la superficie specchia solo il freddo, riflettendo dunque "ombre", nulla di reale o luminoso, poiché l'acqua si è fatta "ghiaccio" immobile. I primi tre versi già ribadiscono la frustrazione del desiderio, coagulata nell'opposizione insanabile tra il Soggetto – qualificato dal "fuoco" – e l'oggetto, cioè il "ghiaccio", opposizione ribadita dalla mancanza di un elemento di mediazione, in quanto il predicato invece di connettere è a sua volta a questi refrattario: "scorre", metafora di una liquida mobilità del tutto assente dai due attanti. La metamorfosi delle immagini rovesciabili di fatto non porta ad una rivelazione di senso, e cioè all'immagine mediata: l'unico oggetto che appare non è visivo, ma sonoro, in una mescolanza della visione nel riflesso che non risponde al desiderio del Soggetto, ma crea solo scivolamenti che si reggono su catene foniche ("Fondono sERpi FatuE a bREVI VIole").

Le "ombre di cielo sul ghiaccio" sono dunque una delle possibilità dello scambio tra acqua e cielo mediato dal riflesso: se l'"allodola ondosa" in *Dove la luce* è emblema di una reversibilità che garantisce l'apparizione del fantasma salvifico, quelle di *Con fuoco* sono illusioni immobili, apparenze sbiadite e refrattarie, mentre ancora diverso è l'esito di un'altra superficie gelata, cioè lo «specchio di gelo» in *Ricordo d'Affrica*^{ST, 100} luogo emblematico del manifestarsi del fantasma dove l'acqua è sì immobile, ma feconda. Se dunque la dialettica tra immagine e riflesso, simulacro e idea, resta un fattore determinante, ciò che mi preme ancora sottolineare è che in queste immagini, come per lo 'specchio d'acqua', il valore e la funzione della specularità non siano mai dati in modo definitivo, così da renderne possibile un'interpretazione univoca.

Il riflesso è infatti anche ciò a cui non si ha accesso, come emerge nella similitudine di *Canto*, dove la perdita dell'amata e l'innesto della memoria su di essa si definiscono in relazione alla superficie riflettente:

GP32	E ora per sempre / Starai lontana come in uno specchio?
cU1>GP32 α	Starai per sempre / Ora lontana come in uno specchio?
<i>riscr</i>	Ora starai per sempre / lontana come in uno specchio?
β	Starai per sempre come in uno specchio / Ora lontana
ST33 _v	O tu lontana come in uno specchio ...
ST36	Cara, lontana come in uno specchio ... ¹⁰¹

Il lavoro delle varianti si concentra sui rapporti tra i circostanziali, rivelando la durata dolorosa di un eterno presente nelle diverse scansioni degli avverbi "ora", "per sempre", e il futuro "starai".

Se, come scrive Lucia Andreano, ciò che resta della 'prima immagine' è «solo il riflesso della memoria», ed è dunque «come in uno specchio», questo riflesso non è però «solo illusione» in quanto «realtà solo mentale»: ¹⁰² grazie a quell'esperienza petrarchesca che è archetipo del desiderio *in assenza*, e a cui la stessa Andreano si riferisce rimandando in particolare ai vv. 56-60 della canzone CXXVI come esperienza della «sensazione di "divisione" dalla vera realtà, dall'immagine prima», ¹⁰³ la sottrazione del

⁹⁹ Poi ST33_N ...] Scorre la quiete nuda. [... ST36 ...] ghiaccio. [...] fatue e brevi viole. cDR ...] ghiaccio; [... ST43 ...] ghiaccio, [... = T.

¹⁰⁰ Cfr. *supra*, 2. 1. 2.

¹⁰¹ = T v. 12.

¹⁰² ANDREANO 1994, p. 46.

¹⁰³ *Ibidem*.

‘tu’ non è un’abdicazione, una rinuncia al contatto con la realtà. Anzi, il poeta per cui «Tutto, tutto, tutto è memoria»¹⁰⁴ e che ha fatto di questa il vettore e l’emblema della propria poetica, conosce bene il motto paolino, per cui all’uomo non è permesso di vedere se non per enigmi, in maniera confusa, «come in uno specchio»¹⁰⁵ - motto che fu esergo dell’opera di Maeterlink. È per questo che, a mio giudizio, l’esplorazione della specularità non si arresta nel senza-fondo delle illusioni, ma anzi, al servizio di quella stessa memoria che è, come ha scritto Giacomo Debenedetti, «lucida visionarietà»,¹⁰⁶ si fa sempre più al centro della dialettica tra desiderio, visione e fantasma in quanto possibile strategia di avvicinamento e conoscenza di un reale che è, appunto, *assente*, inafferrabile, «corpo magico», per usare una bella espressione di Glauco Cambon.¹⁰⁷

Questa dialettica speculare che coinvolge la memoria appartiene interamente alla stagione del *Sentimento*; prova ne è una variante inserita in quel palinsesto sempre in costruzione che è *Popolo*, dove il tema del ‘risveglio’ aurorale sul paesaggio – e dunque un tema tipicamente allegresco – si avvale di una strategia figurale che è appunto tipica della seconda stagione:

cF<IL31	P31	A36
Nascono presto come alveari fanfare sperdute nei monti {voi lembi d’acque vereconde → e ritornate adagio antichi specchi voi lembi d’acque vereconde}	Nascono presto come alveari fanfare sperdute nei monti e ritornate piano specchi antichi voi lembi d’acque misteriose	Alveari nascono nei monti sperse fanfare Antichi specchi tornate voi lembi celati d’acqua

cDR Alveari nascono nei monti
{di fanfare remote → di sperdute fanfare}

Tornate antichi specchi
voi lembi celati d’acqua¹⁰⁸

Abbiamo già commentato lo stile e le contraddizioni inerenti a questa figura; ciò che è sorprendente è come i medesimi intarsi lessicali, qui al servizio di un contesto certamente euforico, quasi utopico, si ritrovino rovesciati come emblemi della fuggevolezza dell’esistenza e dell’illusorietà dell’immagine a contatto con l’ispirazione così profondamente mutata del *Canto sesto*, dove il tema del sogno/memoria come generatore di fantasmi è rimodulato proprio in rapporto alla funzione riflettente dello specchio,¹⁰⁹ mentre la varianti ci mostrano un intenso lavoro di ricombinazione della figura all’interno di una strofa dalla potente carica sensuale:

cF	cU1>IL31
Sulla tua carne inafferrabile, Specchio vacillante, Quali delitti tu non m’insegnasti, O sogno, a consumare?	α Sulla tua carne inafferrabile, Specchio vacillante, Quali delitti, O sogno, non insegna a consumare?

¹⁰⁴ UNGARETTI, *Influenza di Vico sulle teorie estetiche d’oggi*, [1937], in SI74, pp. 344-362, p. 345.

¹⁰⁵ *Cor.* I, XIII, 12.

¹⁰⁶ DEBENEDETTI 1988, p. 88.

¹⁰⁷ Il critico ha parlato di tema del «corpo magico» come «proiezione del bisogno poetico di dare consistenza all’effimero, di stringere la realtà in una forma tangibile, di darle vita» (CAMBON 1976, p. 96).

¹⁰⁸ = *T*_{VV}. 14-17.

¹⁰⁹ Ricordo che *Canto sesto* appartiene alla sezione *Sentimento del Sogno* nelle edizioni ST33_V, ST33_N e ST36; inoltre, in cU1>IL31, all’altezza della redazione [β] compare il titolo *Mito del sogno*.

	<p>β Sulla tua carne inafferrabile Dentro il torbido specchio vacillante, Quali delitti, sogno, non insegni?</p> <p>γ Emersa vacillante Dentro <torbidi> <vetusti> torbidi specchi Sulla tua carne inafferrabile</p> <p>δ Dentro torbidi specchi va Vacillante Sulla tua carne inafferrabile</p> <p>ε Che vacillando va in</p> <p>ζ Sulla tua carne inafferrabile <,> Vacillante <entro> in specchi torbidi, Quali delitti, sogno, A consumare non m'insegni?¹¹⁰</p>
--	---

In cF il sogno, evocato come 'tu', è un corpo evanescente, e lo "specchio" è in posizione di epiteto: il sogno è dunque ciò che deforma e che rende l'immagine "inafferrabile"¹¹¹. In cU1_{>IL31} [β] l'epiteto viene rifunzionalizzato come metafora allusiva, dove l'aggettivo "torbido", preferito al più consona al tema memoriale "vetusti", oltre a rinserrare il campo semantico erotico fa riemergere la topica dell'acqua riflettente, immagine che dirige anche la scelta del participio "emersa" (cU1_{>IL31} [γ]): la memoria è *dentro* lo specchio, è quella stessa superficie liquida dove le immagini sono sfumate e confuse. Se, come scrive Alexandra Zingone, «l'assenza diventa la *conditio sine qua non* della nascita del sentimento del sogno»,¹¹² non è più lo "specchio" a vacillare, ma la stessa "carne" (cU1_{>IL31} [ζ]), nell'immagine ormai coesa del sogno/memoria di cui lo specchio è la metafora esperienziale più vicina.

Ma, come abbiamo già visto, non solo i contorni tra sogno e allucinazione fantasmatica sono mobili, ma la stessa transizione tra una forma e l'altra dell'immagine sembra perdere valore a vantaggio di uno spostamento dell'interesse dall'oggetto della visione al processo, insomma alla transizione stessa. I numerosi 'simulacri' che s'incontrano nel *Sentimento*, non sembrano però poter fare a meno del supporto retorico della specularità; a mio giudizio, è attraverso questa prospettiva che è possibile ripercorrere uno dei nuclei più problematici del secondo libro ungarettiano, e cioè quell'unica 'visione' – che si rivela una contemplazione del *passaggio* – che si scinde lungo le edizioni in *Lago luna alba notte*, *Lido* e *Leda*.¹¹³ Data

¹¹⁰ Poi ST33v Sulla tua carne inafferrabile / E vacillante dentro specchi torbidi, / Quali delitti, sogno, / Non m'insegnasti a consumare? ST33N [...] inafferrabile, [...] ST36 [...] inafferrabile [...] = T vv. 7-10 (cfr. ST88, pp. 301-302 e n. per le precisazioni riguarda la stratigrafia delle redazioni).

¹¹¹ Cfr. *Canto Quinto*, cDi<FR31: «Le tue mani si fanno come un soffio / D'inviolabili lontananze / Inafferrabili come le immagini», poi IL31 [...] lontananze, [...] ST33v [...] lontananze [...] immagini, ST33N [...] come le idee, = T vv. 8-9.

¹¹² ZINGONE 1996b, p. 169.

¹¹³ Per la ricostruzione genetica, rimando ancora a ST88, pp. 81-84 e a D. DE ROBERTIS 1946; Per un'analisi più approfondita sulle zone di «pliure» e «superposition» tra i tre testi, cfr. VEGLIANTE 1987, pp. 28-29. Vegliante sottolinea come l'insistenza sui temi crei una situazione «d'exceptionnel dynamisme» nella raccolta e nella stessa sezione, dove il legame tra *Lido* e *Leda*, gioca contraddittoriamente con quello che lo stesso poeta suggerisce nelle *Note* tra *Lago Luna Alba Notte* e *Lido* (cfr. *ivi*, p. 29). La stessa analisi degli scambi testuali porta il critico a considerare il legame tra quest'ultime due liriche

l'impossibilità di rappresentare in maniera sinottica il percorso diacronico delle tre liriche, riporto il testo di *Lido* in CO25, matrice – quanto meno cronologica – delle altre due.¹¹⁴

CO25

CLIO

L'algore dissuade l'aspetto
di gracili arbusti sul ciglio
d'insidiosi bisbigli.

Conca lucente che all'anima ignara
il muto sgomento rovini
e porti la salma vana
alla foce dell'astro, freddo,
anima ignara che torni dall'acqua
e ridente ritrovi
l'oscuro,
finisce l'anno in quel tremito.

.....
.....

IL CORO

Cristallo colmo di riflessi!

CLIO

I luminosi denti spongono
l'impallidita.

ECO

Dimentico del corpo ormai
e nel presago oblio sparso
la salma stringo colle braccia fredde,
calda ancora,
che già tutto vacilla
in un ascoso ripullulamento d'onde.

.....
.....

Tra i luoghi più significativi dal punto di vista retorico troviamo il “cristallo colmo di riflessi”,¹¹⁵ immagine esponenziale della superficie che riflette un'immagine già riflessa, «notation concrète d'emotion devant un paysage (mais un paysage hanité, où toute apparition va pouvoir advenir)»,¹¹⁶ che sarà in *Lago luna alba notte* il ‘dono’ riportato dal viaggio dell’“anima” (cF_{PI}: «Torni ricolma di riflessi, anima,» = *T* v. 8): un'anima che è figura di un soggetto ambiguo tra il ‘tu’ - e cioè della medesima *forma luminosa* che costituisce il ‘tema’ che unisce il lago, la luna e l'alba, attraverso i quali ne è colta la trasformazione – e l'io/egli’ dell'uomo “solo” che *guarda* (*Lago luna alba notte*, cF_{PI}: «Un uomo solo,

non come semplice derivazione, ma in quanto *variazione* sul tema («l'un constitue de tout évidence une variation de l'autre», *ivi*, p. 30).

¹¹⁴ Le curatrici dell'edizione critica motivano accuratamente la successione delle liriche, ipotizzando, grazie alle testimonianze dello stesso autore, che in testa alla serie ci siano alcune stesure di *Stanchezza di Leda* di cui però non sarebbe pervenuto alcun testimone (cfr. ST88, pp. 81-83).

¹¹⁵ Maggi Romano segnala un possibile archetipo nella poesia non pubblicata *Acqua*, testimoniata da una lettera a Soffici spedita da Roma il 25 gennaio 1924: «Ho sorseggiato le rose e il mu- / schio in un di quei calici / celesti che fa ancora un / vecchio artigiano d'Ebron, / cristallo strano, / colmo di riflessi» (cfr. LSO81, p. 113 e ST88, p. 131 n.).

¹¹⁶ VEGLIANTE 1987, pp. 28-29.

passa, / Col suo sgomento muto...» = T vv. 4-5).

Ma al centro dell'immagine poetica è il movimento di apparizione e sparizione degli astri esperito nella dimensione dello specchio, e cioè quei "luminosi denti" che sono «raggi riflessi nell'acqua»,¹¹⁷ ovvero i riflessi del sole che conducono alla sparizione del fantasma del riflesso lunare.

CO25	<i>Lido</i>	I luminosi denti spengono l'impallidita.
cU	<i>LEDA o dell'inverno</i>	I denti dei riflessi spengono l'impallidita.
cF _{PI}	<i>Stanchezza di Leda</i>	om.
	<i>Lago luna alba notte</i>	I denti luminosi spengono Il lividore impallidito... ¹¹⁸
ST33 _v	<i>Lago luna alba notte</i>	Impallidito livore rovina ¹¹⁹
	<i>Leda</i>	I luminosi denti spengono L'impallidita. ¹²⁰

La soluzione di ST33_v è una sintesi fulminea: eccone la genesi in *Lago luna alba notte* rispetto alla matrice di *Lido* «il muto sgomento rovinò»:

cF _{PI}	I denti luminosi spengono Il lividore impallidito....
	<Anche lo sgomento segreto> E il segreto sgomento Cadde in rovina
IL29	I denti luminosi spengono Il lividore impallidito....
	E cadeva in rovina Lo sgomento segreto ...
ST33 _v	Impallidito livore rovina

Osserviamo innanzitutto l'attrazione dei significanti, che passando dal "lividore" al "livore" genera una certa ambiguità tra forma arcaica per 'livida' ed esito del "segreto sgomento".¹²¹ Ma più interessante è il lavoro di rovesciamento anagrammatico - «accostamento allitterativo *speculare*», scrive appunto Domenico De Robertis -¹²² tra sostantivo e verbo in "LIVORE ROVINA", formula memorabile della discesa della luna:

Coll'aiuto del titolo, riconosciamo che questa è la luna. Ma, intanto, dove la vediamo? Direttamente, nel suo correre, scendere, crollare, rovinare già per i pendii del cielo notturno? Oppure, specchiata nel lago,

¹¹⁷ AGOSTI 2000, p. 43.

¹¹⁸ Poi in *Lago luna alba notte* ST33_v Impallidito livore [rovina...] = T v. 3; in *Leda* ST33_v I luminosi denti spengono / L'impallidita = T vv. 1-2.

¹¹⁹ = T v. 3.

¹²⁰ = T vv. 1-2.

¹²¹ E in questa direzione va di fatto l'interpretazione di Debenedetti: «livore che potrebbe essere della luna verso l'uomo, o una proiezione di un inspiegabile senso ostile dell'uomo verso la luna» (DEBENEDETTI 1998, p. 73).

¹²² D. DE ROBERTIS 1946, p. 384, corsivo mio.

dove la sua immagine si sfa, si spezza e si rompe nel tremolio delle acque? [...] Qui [...] abbiamo un sentimento, addirittura apocalittico se quel correre dell'astro nel cielo è veduto come un rovinare; o romanticamente drammatico se la livida, pallida luna è vista addirittura spezzarsi nel lago che la specchia. Sentimento che s'infoltisce, si fa più complesso, allorché il pallore della luna, della melodrammatica, elegiaca luna pallida, diventa un aggettivo (impallidito) a far da attributo a un livore *»¹²³

Il tramonto lunare è dunque finalmente inquadrato nella semantica della “rovina”, o piuttosto nell'ampio spettro semantico della *ruina* dove la caduta del movimento discendente e la traccia del tempo trovano sintesi: “rovina”, dunque, come segno del tempo sulle cose e discesa dell'astro, immagini che circoscrivono lo stesso fantasma, e cioè un *passare* che non si limita al *memento mori* ma guarda al movimento e quello scorrere dei tempi naturali come definizione della stessa caducità e condanna al non ritorno della condizione creaturale. Sono due espressioni e modi del sentimento del tempo: nella natura, in *questo* paesaggio, nel sottostare a un ritmo incessante, è possibile ritrovare il sentimento che lega indissolubilmente l'uomo e la natura creata, il cui rovescio è l'accoglimento della finitudine come positiva appartenenza a un contesto in movimento.

La matrice ideativa di *Lido*, *Leda* e *Lago luna alba notte* può essere interpretata come l'estremo esito della retorica della specularità; se il motivo paesistico è quello del riflesso acquatico, e avendo come attanti il “lago” e la “l'astro” è da ricondurre ancora alla topica dello scambio tra cielo e acqua, la peculiarità del testo risiede nella varia declinazione dell'azione scopica come visione, catturata nel gioco di apparizione e sparizione del ‘fantasma’ e ricondotta infine al desiderio della prima persona.

Ma anche il movimento di rispecchiamento tra cielo e acqua subisce delle interessanti variazioni: lo specchio della “conca lucente”, a differenza dell'«oceano» di *O notte*, avvicina l'astro, e si rivela come sede della rovesciabilità tra sole e luna, “foce” letterale e metaforica della continuità temporale. L'ambiguità dell'ora nel testo di CO25 non si risolve: è un tramonto solare e lunare nell'acqua che è luogo di “rovina” e di rinascita, dove la retorica della specularità definisce il perpetuo rivolgersi dei due momenti l'uno nell'altro. L'esito del sole è la luna, e viceversa, alba e tramonto si specchiano perché *correlativi*, cosicché il tempo del passaggio non esiste se non nel tremito dei riflessi nell'acqua: la “conca lucente” è dunque lo specchio come abluzione e viaggio in un Altro che è correlativo allo Stesso.

Il «comune denominatore dell'acqua»¹²⁴ è dunque il luogo dell'apparizione e sparizione fantasmatica, forma che non nasconde la sua natura immaginaria:

L'essere che emerge dall'acqua è come un riflesso che a poco a poco si materializza: è *immagine* prima che *essere*, è desiderio prima di essere immagine¹²⁵

Questa forma è dunque *illusione*, *desiderio*, ma di cosa? In ultima analisi è lo stesso moto tra la luna e il sole a diventare *mitico*,¹²⁶ nel senso di simbolizzazione di una risposta a una domanda impossibile: esso da forma a quella *logica congiuntiva* dove il rapporto che sembra di esclusione e contraddittorietà tra ciò che è simile e dunque differente si rivela invece di necessaria inclusione, secondo la formula dei correlativi per cui l'implicazione reciproca degli opposti concerne sia l'esistenza sia la definizione.¹²⁷ In questa prospettiva, l'alternanza tra sole e luna è l'archetipo della correlazione come risposta alla non

¹²³ DEBENEDETTI 1988, p. 72; l'asterisco rimanda all'appunto segnato sulla pagina a fronte del quaderno: «E quale aggettivo, poi! Non già pallido livore, ma impallidito: un aggettivo verbale, un participio passato, che ci fa vedere appena compiuta, quasi ancora in corso, l'azione di quell'impallidire, di quel livore che è diventato pallido» (*ivi*, [Note], p. 235).

¹²⁴ AGOSTI 2000, p. 43.

¹²⁵ BACHELARD 1992, p. 49. Lo stesso Bachelard ricorda la stretta associazione del corpo del desiderio con il cigno, «ersatz della donna nuda» (*ivi*, p. 50): se «l'immagine del 'cigno'» scrive il filosofo «è sempre un *desiderio*» (*ivi*, p. 52), non sorprende che una delle variazioni della dialettica dell'apparizione/sparizione si intitolò *Leda*, anzi, come dimostra sempre Bachelard citando Jean-Paul e Laforgue, numerosi sono gli esempi dell'evocazione di questa immagine a partire dalla luna o dal sole (cfr. *ivi*, p. 59).

¹²⁶ Ricordiamo che in cU>CO25, sotto il titolo *Leda | o dell'inverno* e mantenendo ancora unite *Lido* e *Leda*, invece delle voci CORO, CLIO e ECO troviamo LUNA e SOLE, che come scrive Stefano Agosti, sono i «rispettivi soggetti logici, e forse grammaticali» di *Lido* e *Leda* (AGOSTI 2000, p. 43).

¹²⁷ Cfr. BOTTIROLI 2002, p. 169 e BOTTIROLI 1993, p. 242.

coincidenza, al fronteggiarsi del diverso e dello stesso in una distanza che si mantiene all'insegna della coappartenenza; strategia retorica, dunque, per aggirare la condanna alla frontalità insita nella stessa azione scopica e speculare, come anche il regime confusivo del 'mondo rovesciabile' delle vertigini metaforiche.

Il "corpo"- "salma" è dunque proiezione di un desiderio, ma non solo in quanto riflesso fantasmatico generato dall'acqua: la forma è infatti colta nella dialettica stessa del desiderio, è cioè la dialettica dell'apparire e dello sparire. Nella durata archetipica dell'alternanza tra la luce e la notte, la retorica della specularità ritrova Parmenide:

Guarda come cose lontane sono saldamente presenti alla mente:
non infatti separerà l'essere che si tiene stretto all'essere
né [quando appare] disperso da per tutto completamente nel cosmo
né [quando si mostra] riunito insieme.¹²⁸

Secondo il filosofo, «il processo che determina le cose come presenti o assenti è quindi solamente un processo dell'apparire e dello scomparire delle cose»: ¹²⁹ un processo che dunque non intacca l'essere, in quanto «il divenire si radica su un fondamento che rimane comune e identico». ¹³⁰ Qui dunque non solo il mito è «trasfigurazione poetica della durata»: ¹³¹ nell'instabilità dell'acqua il testo poetico sembra infatti incontrare quella «logica del continuo» che, oltre a formare lo *stile* che si oppone alle posizioni univoche assegnate dalla «logica del discreto», è la proprietà fondamentale del desiderio. ¹³²

Nell'apparire /sparire dell'astro il testo aggira il legame dell'acqua con la morte e il rimpianto del «tempo svanito», ¹³³ poiché il fantasma che emerge in questo spazio del *passaggio* è anche l'immagine di un tempo spazializzato, la *forma della durata*, in quanto la visione s'inscrive in una materia in fuga.

Il cerchio che permette la dialettica è da sempre legato al rinnovarsi del giorno, ma trova il suo apice più nella luna che ne sole, luna che, come scrive Antonio Prete sui notturni leopardiani, rinviando al perpetuo circuito di produzione e distruzione, dischiude «l'unità di visibile e invisibile», rischiarendo l'altro paesaggio, quello che accoglie «il ritorno dell'immagine, la ricordanza e la ripetizione». ¹³⁴ La luna in quanto *topos* della specularità è dunque il riflesso dell'Altro, il fantasma della luce del sole, la traccia della presenza e dell'assenza dell'Altro: Ed è in questa prospettiva che si coglie a pieno la ricorrenza della luna in quel «poeta solare» ¹³⁵ che è stato Ungaretti. La "mira" è qui il *passaggio* nell'alternanza tra il sole e la luna, il *tra*, quell'intervallo che, nella teoria del segno barocco, è lo spazio interno al linguaggio, «tra quello che c'è e quello che avrebbe dovuto o potuto essere». ¹³⁶ Si ritorna dunque a un «pensiero dominante» che definisce le numerose albe, aurore, tramonti, e tutti i passaggi di luce ungarettiani, ¹³⁷ e che lega in un nodo indissolubile l'identico e il differente, o meglio, la domanda sul perché della differenza generata dal desiderio di un impossibile intero. Il 'sentimento del tempo' è di fatto la percezione delle differenze, dell'instabile e irrefrenabile mutazione dell'essere; ma proseguendo la ricerca aperta sulla domanda dell'Io nell'*Allegria*, il «movimento metamorfico» vuole ricondurre a un'immagine di interezza e stabilità,

¹²⁸ PARMENIDE, *Sulla natura*, 4.

¹²⁹ RUGGIU 2014, p. 170.

¹³⁰ *Ivi*, p. 379 e cfr. PARMENIDE, *Sulla Natura*, ff. 9 e 16.

¹³¹ BARONCINI 1999, p. 186.

¹³² Cfr. BOTTIROLI 1993 p. 84 e sgg.

¹³³ Come ancora appunto in *Fase d'Oriente*, P16: «Si chiudono gli occhi / per guardare nuotare in un lago / le dolcezze del tempo svanito», (ma poi A31 Chiudiamo gli occhi / per vedere nuotare in un lago / infinite promesse = T vv. 5-7); come scrive Bachelard, «il lago delle acque dormienti è il simbolo del sonno totale, da cui non ci si vuole svegliare, del sonno custodito dall'amore dei vivi, cullato dalle litanie del ricordo» (BACHELARD 1992, p. 82).

¹³⁴ PRETE 1986 p. 12.

¹³⁵ DOLFI 2001, p. 128; sul tema della luna, Anna Dolfi rimanda in particolare alla lezione *Temî leopardiani: la solitudine umana*, cit.

¹³⁶ CONTE 1972, p. 14.

¹³⁷ «Pensiero dominante: l'aurore, la nascita dell'aurore, la trasmutazione dalla notte al giorno, dal buio alla luce: quindi la progressiva, sempre più nitida percezione dello spazio», dove le cose escono «dalla *ambiguità* dell'ora incerta notte-giorno» (PETRUCCIANI 1985, pp. 195-196).

«quasi che Eraclito potesse conciliarsi con una prospettiva parmenidea». ¹³⁸

Questa ricerca dell'intero nella coappartenenza mitica di sole e luna risponde così al desiderio di armonia che abbiamo più volte citato: in questo senso, «le partage de l'existence, l'existence comme partage s'éprouvent dans la réversibilité du rapport spéculaire». ¹³⁹ Ma più che arrivare al bello del mondo platonico, all'*ousia* che realizza l'apparentarsi di psiche e dell'idee, la retorica della specularità, a partire dalla ricerca di un'impossibile identità *nel* riflesso fino alle immagini in fuga delle acque e alla rovesciabilità degli estremi, ci conduce alle forme mutevoli del mondo e del Soggetto, inseguendo il mito dell'Unico all'insegna del tempo e della *durata*.

¹³⁸ BATTISTINI 2008, p.14.

¹³⁹ MONTET 1990, p. 51.

<p>LA15 (<i>Le suppliche</i>, vv. 28-38)</p> <p>Respiro ora che i lumi si struggono vagiti o rantoli rotolati nella nebbia eco in processione che si estingue lontano e languiscono perplessi viatico al selciato umido di riflessi viscidi viola argentei rabbrivire e lascivi argentei limone come quelli coperti di crespo che adoperano gli ebrei di Levante portando via i loro morti di sabato sera</p>	<p>A19 (<i>Nebbia</i>, vv. 28-38)</p> <p>Di sabato sera a quest'ora gli ebrei di levante portano via i loro morti e nell'imbuto dei vicoli non si vede che il tentennamento delle luci coperte di crespo</p>	<p>cU1</p> <p>Di sabato sera a quest'ora gli Ebrei di laggiù portano via i loro morti e nell'imbuto dei vicoli non si vede che il tentennamento delle luci coperte di crespo</p>
---	--	--

<p>cF<IL31</p> <p>Di sabato sera a quest'ora Ebrei laggiù portano via i loro morti e nell'imbuto di chiocciole di vicoli non si vede che il tentennamento delle luci nel crespo</p> <p>Le diresti sott'un'acqua confusa come il chiasso di poppa che odo dentro l'ombra del sonno</p>	<p>A31</p> <p>Di sabato sera a quest'ora Ebrei Laggiù portano via i loro morti e nell'imbuto di chiocciole di vicoli non si vede che il tentennamento delle luci nel crespo</p> <p>Le diresti in fondo a un'acqua confusa come il chiasso di poppa che odo dentro l'ombra del sonno</p>	<p>A36</p> <p>Di sabato sera a quest'ora Ebrei Laggiù portano via i loro morti nell'imbuto di chiocciola tentennamenti di vicoli di lumi</p> <p>Confusa acqua come il chiasso di poppa che odo dentro l'ombra del sonno³</p>
--	---	---

Anche in questo passo l'avverbio “ora” colloca la *rêverie* nel presente dell'enunciazione; ciò che qui ci interessa è la catena di metamorfosi metaforiche che trasfigura la fila dei lampioni, che da “vagiti” “nella nebbia” si mutano nei riflessi della processione del sabato degli ebrei. La transizione al ricordo non è esplicita: solo la collocazione dell'intera poesia all'interno di un movimento continuo innervato di passato fa sì che la specifica “di Levante” acquisti, oltre alla carica orientale, il valore di figura della memoria, facendo della descrizione uno spostamento non solo nello spazio ma anche nel tempo, così che quell’«eco in processione che si estingue lontano» può interpretarsi non solo come metafora descrittiva, ma come segnale di una riflessione sul ricordo stesso⁴.

³ = T vv. 11-24, ma prima IL31 [...] sotto un'acqua [...]

⁴ Riconoscibile in questi versi è il prodromo di una topica figurale che sarà poi costante; si veda per esempio in *O notte*: «Ma la notte sperde le lontananze» (ST33V = T v.14, ma prima cSO₂₀ la morte sperde le lontananze cS *la morte sperde le lontananze* cF1 la notte [... cF2>BSN₃₀ la morte [... SN₃₀ la notte [...]); ma si vedano anche i versi iniziali della lirica, LA15: «Un lieve sprofondo di flutti / al lontano ingombro del cielo» (poi cF<IL31 La linea / vaporosa muore / al lontano cerchio del cielo = T vv. 1-3, ma poi cU<A42 Vaporosa una linea muore / al lontano cerchio del cielo); nella figura abbiamo la percezione visiva ed emotiva della scia che il bastimento lascia sull'acqua allontanandosi dal porto: le due metafore preposizionali di LA15 ricercano entrambe un approfondimento dell'immagine attraverso l'estrazione di caratteristiche emotivamente connotate, ma la scelta del sostantivo “sprofondo” al posto del più semplice predicato proietta

Diversa la strategia di spostamento in A19: l'immagine non emerge più all'interno dell'analogia generata per similitudine con il referente oggettuale dei lampioni, ma è data esclusivamente dal contesto temporale, "a quest'ora". Dalla precedente comparazione «a dominante cromatica» il poeta estrae così «la sequenza fortemente discontinua del funerale ebraico», che sarà essenziale in tutte le successive redazioni.⁵ I "lumi", vettore analogico, sono cancellati, e la processione che si snoda nelle strade si carica di un ricca potenzialità immaginifica, per creare un quadro descrittivo a un tempo vago, in quanto attraversato da numerose metafore, e di grande efficacia narrativa.

È necessario soffermarci brevemente sulla strategia temporale qui in atto: mentre in testi come *Silenzio* l'enunciazione è propriamente narrativa e colloca il ricordo nel passato,⁶ nei versi di *Levante* abbiamo piuttosto un'intuizione, che in LA15 è esplicitamente di tipo analogico ed è retta significativamente dal verbo vedere, declinato al presente: "non si vede che". Il ricordo, dunque, è un'immagine viva e vista, che ha il carattere di un ritrovarsi altrove nello spazio, dov'è possibile assistere nuovamente alla processione.

In cU1 il testo non è più collocato in un "ora" in cui l'Io ricorda il viaggio trascorso, ma quest'ultimo è narrato interamente al presente.⁷ Dunque nella figura in esame il "quest'ora" è da collocare nel momento nel viaggio e non nella passeggiata cittadina, mentre la transizione nell'altro tempo – di nuovo raggiunto grazie all'analogia temporale – è accentuata nella sua forza di sconfinamento delle barriere spaziali con l'introduzione dell'avverbio "laggiù". Rispetto alle prime versioni notiamo il passaggio da una similitudine motivata di stampo descrittivo a un'evocazione che non trattiene il contatto con il referente reale se non nell'equivalente del 'tempo': Di fronte all'emergere della similitudine, il comparante diventa il centro della rievocazione, mentre il reale – il *qui-ora* – rimane nascosto nel "tentennamento dei lumi".

La complessa intersezione diacronica del testo è ulteriormente complicata dalle correzioni di cF_{<IL31}, determinanti sia per la struttura della figura memoriale, sia per la tematizzazione della stessa. Sono ora due i momenti poetici in cui la visione-ricordo è al centro dell'immagine; il primo mantiene la struttura di 'visione del passato nel presente', accentuata dalla sintassi laconica e giustapposta ("Ebrei laggiù") che elude l'andamento ancora narrativamente connotato di cU1: l'avverbio non denota più una provenienza, ma indica, o meglio addita una visione in lontananza. Il secondo è costruito quasi come un commento dialogico ("le diresti"), riferito però alla stessa forma della visione; ma come rivela il pronome l'oggetto dei versi sono quelle stesse "le luci" che, attraverso la metamorfosi analogica, hanno permesso la visione. Proprio perché 'confuse' queste "luci" consentono un ulteriore salto analogico, questa volta attraverso un'altra similitudine esplicita che implica un'aggiuntiva rottura della linearità temporale. La non-chiarità in cui sono immerse le "luci", già partecipi del miraggio mnemonico causato dalla nebbia, sono paragonate proprio per i loro contorni sfumati alla sensazione sonora del "chiasso di poppa", che riporta così l'enunciazione al tempo 'base' del ricordo, ovvero il bastimento: la sensazione di evanescenza e fragilità dell'immagine degli Ebrei è la stessa che avvolge il suono 'ovattato' del ricordo del ballo.

Osservando il passaggio in diacronia, è evidente come sia avvenuta una completa reversione del procedimento analogico: in LA15 abbiamo un'analogia tra presente e passato che permette il recupero del ricordo. In A19 la memoria è quasi un rimpianto: è lo scoccare della medesima ora che fa in modo che il poeta si trasferisca in un luogo altro la cui perdita irreparabile, accentuata dall'avverbio "laggiù" introdotto da cU_{<IL31}, diventa anzi il tema della stessa poesia. In cF_{IL31}, il cerchio si chiude, incastonando i due punti spazio/temporali con il suono dei "picchi", incastro che però avviene in un luogo ormai irraggiungibile per l'Io. "Laggiù" c'è la processione degli Ebrei, e le loro luci sembrano sotto un "acqua

la figura nella rete metaforica del sommerso, del sepolto e del naufragio; la traccia dell'allontanamento, la *scia*, è allegoria dell'allontanarsi del ricordo nel passato.

⁵ PAIONI 1981, p. 194.

⁶ Cfr. P16, v. 4 «Me ne sono andato una sera» = T v.4; ma si noti bene la variante del verso che inquadra la visione: P16 avevo visto A31 ho visto = T v. 9.

⁷ Si riporta per chiarezza il testo di cU_{<IL31} secondo l'ultima stratigrafia delle varianti: «Un lieve sprofondo di flutti / al lontano ingombro del cielo // Picchi di tacchi picchi di mani / e il clarino coi ghirigori striduli / e il mare dolce come una picciona // A poppa emigranti soriani ballano / a pura s'appoggia alla ringhiera un uomo / e pare un'ombra // Di sabato sera [...]

confusa” così come i rumori degli emigranti: il ricordo ‘di secondo grado’ si compone della stessa qualità materica del presente/passato (il viaggio), generando un ritorno all’‘adesso’ in cui la visione stessa si confonde. Il reale, l’“acqua confusa” cioè la nebbia, giustifica il processo di visione del passato come metamorfosi percettiva del presente, ma questo circolo che sigilla i due momenti da qui in avanti si proietta sempre più all’interno della dimensione onirica, all’insegna dell’ombra del sonno e dell’evanescenza delle immagini.

In A31, oltre allo spostamento dell’avverbio chiave “laggiù” che accentua la ricomposizione per frammenti del ricordo, è interessante la variante che precisa visivamente la qualità del miraggio e dell’analogia, e che ancora una volta riconduce alla semantica del ‘sepolto’: le luci non sono semplicemente ‘sotto’, ma “in fondo”, tralucono dalle profondità, per sempre sommerse.

L’intervento di A36 porta infine a compimento la rarefazione del discorso analogico, abbandonando la dizione esplicita (“le diresti”) per fare irrompere l’immagine traslata, apparentemente non legata a nessuna analogia. Si tratta di una semplice eliminazione di un passaggio logico, che dall’intellettualizzazione della somiglianza (l’immagine ricordo è *come* sotto un’acqua) passa all’identificazione (è un’acqua confusa). Non c’è mediazione linguistica ma giustapposizione immediata, proponendo una forma di metafora appositiva che indica chiaramente la natura tarda della variante. Ed è qui che s’innesta l’ultima, centrale, ambiguità del tempo, vale a dire la collocazione del presente nella diacronia tra momento enunciativo, memoria volontaria (il viaggio) e memoria involontaria. Come scrive Musarra, l’“odo” rinvia «sia al passato ricordato sia al momento del ricordo»;⁸ ed è per questa oscillazione che l’esperienza del ricordo non è risolutiva per l’identità del Soggetto:⁹ come scrive Cambon, prima della totale dissolvenza del mondo reale «nell’indistinzione del “sonno”» l’io poetico si riappare, ma «risolto in pura funzione percettiva»;¹⁰ una funzione che non è portatrice di una garanzia di persistenza, in quanto il tipo di memoria a cui si associa sembra di fatto non in grado ad assolvere la «missione» di «restaurare e di risollevare la realtà nella sua *integrità e unità* originaria». ¹¹Se è dunque vero che, come scrive Vanorio, il processo variantistico mostra la cancellazione se non la ‘rimozione’ di quei «riferimento logici»¹² che permettono di ricostruire i dati spaziali e temporali, l’analogia, più che «esprimere con immediatezza i contenuti dell’anima», sembra impedire un vero e proprio riscatto del ricordo, ma farsi strumento di trasfigurazione e recupero dell’immagine solo a patto di intersecare, contaminandosi con essa, la dimensione del sogno.¹³ Come scrive Cortellessa infatti, «la patria lontana» si definisce come «un luogo dell’immaginazione, non della memoria».¹⁴

Nonostante questo procedimento sia più affine ai modi del ‘racconto’, e dunque ci si aspetterebbe di trovarlo in sezioni più ‘narrative’ dell’*Allegria* quali appunto *Ultime*, cui di fatto appartiene *Levante*, forme più o meno marcate di *débrayage* ricorrono in diversi luoghi dell’opera. Un altro esempio di analogia sfruttata come modalizzatore nel tempo lo s’incontra per esempio nel testo di *Giugno*:

cPa17	S23	IL31	A36
E ora il sereno è chiuso come a quest’ora i gelsumini	E ora il sereno è chiuso come a quest’ora i gelsumini	Ora il sereno è chiuso come a quest’ora i gelsumini	Ora il sereno è chiuso come a quest’ora

⁸ MUSARRA 1992, p. 73.

⁹ Non mi sembra dunque convincente l’affermazione di Paioni per cui nella strofa «un’identità – precaria e incerta – è recuperata, l’“io” avvolto nel sonno filtra, fusi insieme, passato e presente, sensazione e memoria» (PAIONI 1981, p. 197).

¹⁰ CAMBON 1976, p. 71. / ivi

¹¹ UNGARETTI, *Sul frammento "Spento il diurno raggio in Occidente", II*, [1946-1947], in VL00, pp. 946-957, pp. 948-949, corsivi miei.

¹² VANORIO 2006, p. 384.

¹³ Per quanto riguarda i luoghi onirici ungarettiani, Nota parla proprio di «surimpression d’images», ovvero di «télescopage temporel», raggiunto per «condensation et déplacement» (NOTA 2001, p. 104).

¹⁴ CORTELLESSA 2000, p. 3.

nel mio paese d’Africa lontano Tutto diluisc e scompa in questa oscurità	nel mio paese d’Africa lontano	nel mio paese d’Africa lontano	nel mio paese d’Africa i gelsumini ¹⁵
--	--------------------------------------	--------------------------------------	---

Sebbene in modo meno complesso rispetto alla stratificazione diacronica di *Levante*, anche in questa strofa è il “come” a concedere il transito all’*altrove*, in una similitudine scandita dalla sintassi franta, e poi dall’isolamento del connettore con la variante di A36. Un’uguale “ora” permette lo sforzo analogico e il recupero lento dell’immagine affondata nella memoria, recupero che però, in cPa₁₇ e fino a A19, è subito negato, come abbiamo già visto accadere in *Noia*, *Paesaggio* e *Un sogno solito*. I versi rincorrono le immagine come in una *zoomata*, raggiungendo gradualmente l’oggetto lirico nella successione progressiva della memoria, che giunge alla chiave della metafora (“il sereno è chiuso”) solo al termine dell’arco strofico. L’interpretazione della densa enunciazione impone di ricostruire l’associazione analogica, e cioè di approfondire la somiglianza *creata* dalla figura tra la ‘chiusura’ dei fiori e quella del cielo. Il flusso dell’immagine è però invertito, e il dato ‘noto’, cioè il chiudersi dei fiori durante la notte, è posticipato rispetto alla ‘chiusura’ metaforica – perifrasi del sorgere della notte. Una potenziale polisemia dell’aggettivo “chiuso” come metaforico e letterale sigilla dunque il movimento analogico che permette di collegare tra di loro due luoghi, abolendo le distanze ma non riuscendo ad aggirare la connotazione *via negationis* dell’*ora-qui* dell’enunciazione, che, a fronte di “quest’ora” del paese d’Africa, si identifica piuttosto come non-presenza, come appunto ‘non – il mio paese d’Africa’.¹⁶ Nonostante l’eliminazione della coda, luogo della sparizione dell’immagine, anche qui come in *Levante* la memoria, che «riassume e somma passato e presente, in un giuoco intemporaneo e sfumato di trasparenze»,¹⁷ non garantisce dal dolore della distanza del tempo, facendo così intravedere già quegli effetti disforici che saranno al centro per esempio di un testo del *Dolore* come *Amaro Accordo*.¹⁸

Il passo successivo rispetto a questa memoria volontaria ottenuta grazie a stratagemmi analogici ‘involontari’ appartiene già al *Sentimento del Tempo*: se infatti la funzione del *locus simili* come raccordo temporale non è frequente in tutta la prima zona del libro, appare prepotentemente nelle *Leggende*, dove possiamo misurare uno spostamento significativo nell’uso del *débrayage*, come per esempio ne *La Madre* testo scandito dall’iterazione del nesso comparativo, diversamente modulato:

IL29 Quando d’un ultimo battito il cuore
avrà aperto il portone d’ombra,
Madre, mi condurrà per mano
come una volta, davanti al Signore

Le vecchie braccia tremante alzerai
come quando morendo
dicevi: Mio Dio, eccomi

Sarai una statua davanti all’Eterno
come eretta in ginocchio
parevi, quando eri in vita e pregavi.

Dopo, mi guarderai,

¹⁵ = T vv. 49-54; ma prima A31 ...] d’Africa [...]

¹⁶ Cfr. GENOT 1972, p. 95.

¹⁷ FORTI 1992, p. 102.

¹⁸ Cfr. V09, p. 254.

e come quando da un viaggio tornavo
io solo udrò un tuo sospiro
di avermi tanto atteso.

Per il tuo forte amore
mi sarà perdonata
la mia voglia inguaribile
d'illusorio peccare.¹⁹

Ci troviamo di fronte a una sequenza insistita di analogie temporali; innanzitutto è bene sottolineare come il luogo di 'ricordo' non sia uno spazio geografico rivisto dal Soggetto, ma un altrove trascendente. Inoltre qui non troviamo l'analogia nel passato come modo della memoria, e cioè, recupero di ricordo o tempo altro ottenuto con una corrispondenza: tutti e quattro i momenti non sono un collegamento di presente e passato, ma apertura a un'immagine futura analoga a un passato; l'assenza presente è insomma aggirata con un movimento iterato che rende tangibile un futuro grazie ad un serbatoio di analogie nel passato, passato che inoltre non è statico, ma definisce un durata.

I versi più interessanti sono quelli che aprono a un ulteriore piano metaforico, anch'esso inscritto nella struttura dell'analogia temporale:

<p>IL29</p> <p>Sarai una statua davanti all'Eterno come eretta in ginocchio parevi, quando eri in vita e pregavi.</p>	<p>cF>IL29</p> <p>In ginocchio, <ma ritta,> decisa, Sarai una statua davanti all'Eterno, Come già <apparivi> ti vedeva Quando eri ancora in vita.²⁰</p>
---	---

Il *modus* analogico si dispone su una duplice dimensione: l'aggancio dei due tempi che riempie l'assenza presente con un desiderio, e il mezzo che permette questo aggancio, ovvero una similitudine. La madre sarà *come* una statua, perché è stata *come* una statua nel passato: ciò che permette il recupero dell'assente è di fatto il ricordo di un'analogia, tematizzato esplicitamente ("parevi"). Sintomo della complessa intersezione diacronica sono gli spostamenti nelle varianti, con la transizione dell'inginocchiamento della madre dal passato (IL29) al futuro (cF1). Interessante è inoltre la correzione nell'autografo: il soggetto che percepisce la similitudine non è più l'io del poeta nel ricordo, ma l'Eterno. Con questa ulteriore rotazione, l'analogia è spostata nella Mente dell'Eterno, terzo attante della scena: staccata così dalla visione peritura dell'io, l'analogia sembra infine garantire non il semplice recupero fuggevole del frammento memoriale, ma la transizione e la continuazione del passato nel futuro, e dunque la durata, a patto di agire su una somiglianza con un luogo che è *l'al di là*, *l'altro mondo* per definizione, e affidarsi inoltre a uno sguardo *terzo*, e cioè quello dell'Altro.

Ma questa soluzione ci porta troppo avanti: la retorica della temporalità non approda al rimando alla trascendenza prima di aver percorso l'intero arco di tentativi, fatti di negazioni e frustrazioni del ritorno, che compongono una nutrita costellazioni di testi tra i due libri. Il *fil rouge* continua a essere la domanda sul significato del tempo, che però da frammento di un passato edenico recuperabile nelle parole *nonostante* il mutamento, comincia ad apparire con il volto dell'inganno. Sintomatico è incontrare un fortissimo straniamento della *consecutio temporum* in *Girovago*, lirica che sembra avere per tema il

¹⁹ cF1 {E quando d'un ultimo battito / Il cuore avrà <fatto cadere> buttato giù / Questa parete d'ombr<e>a, *riser* E il cuore quando d'un ultimo battito / Avrà fatto cadere il muro d'ombra,} / Per condurmi, Madre, sino al Signore, / Come una volta mi darai la mano. // In ginocchio, <ma ritta,> decisa, / Sarai una statua davanti all'Eterno, / Come già <apparivi> ti vedeva / Quando eri ancora in vita. // Alzerai tremante le vecchie braccia, / Come quando spirasti / Dicendo: Mio Dio, eccomi. // E solo quando m'avrà perdonato, / Ti verrà desiderio di guardarmi. // Ricorderai d'avermi atteso tanto, / E avrai negli occhi un rapido sospiro. | ST33v E il cuore quando d'un battito / [... ST33N E il cuore quando d'un ultimo battito / [... = T.

²⁰ = T, vv. 5-8.

mutamento di spazio all'insegna della topica del 'nomade' che abbiamo più volte richiamato, e che invece apre forse nel modo più profondo al problema dell'impossibilità intrinseca di un vero mutamento. Abbiamo già visto come l'impossibilità di fissazione del soggetto trovi il correlativo sintattico nella torsione del periodo:

cR<RAC18	A31	A36
A ogni clima che passo mi trovo languente che gli ero già stato assuefatto	A ogni nuovo clima passato mi trovo languente che una volta gli ero già stato assuefatto	A ogni nuovo clima che incontro mi trovo languente che una volta già gli ero stato assuefatto ²¹

Abbiamo qui ancora un cortocircuito temporale: in RAC18 si susseguono un presente durativo ("che passo"), un presente coincidente con l'autoscopia ("mi trovo"), e infine un piuccheperfetto, che però genera un trasporto in un tempo che non esiste, o meglio che trascende la semplice relazione di posterità rispetto al presente; l'«ero / già» - scisso dall'inarcatura - è infatti spia di un passato diverso, di un'esperienza conoscitiva del "clima" situata altrove. A31 sembra definire una più chiara scansione temporale, sebbene raggiunga il massimo di torsione logica; se il presente è ora solo quello della riflessione su di sé ("mi trovo"), piccoli spostamenti contribuiscono allo slittamento di diacronie: innanzitutto, il "passato" si trova in posizione ambigua, e può essere sia participio riferito all'io, sia aggettivo del "clima"; inoltre, l'inserzione dell'inciso "una volta", che segnala la presenza di un *prima* indefinito e non cronologizzabile, recuperando inoltre la sfumatura locuzionale di *Voyage* (LG19: «ame d'antan»). Ma questo stesso avverbio nasce sotto il segno di un altro elemento perturbante, l'aggettivo "nuovo", anch'esso recuperato da *Voyage*; non c'è superamento dialettico, ma opposizione non scioglibile tra ora e passato, tra nuovo e noto: il clima è "nuovo" e "passato", perché "una volta già". L'incontro del *noto nel nuovo* assume qui i tratti conturbanti di un ripresentarsi di un sé già stato, di un modo d'essere uguale a se stesso. Il participio "passato" iscrive così l'esperienza nella dinamica della frustrazione della coazione a ripetere, all'interno del *topos* del sempre uguale, dello *stesso* che si ripete in paesi e luoghi diversi, senza alcun miracolo euforico.

In A36 la figura si sposta sul tema dell'incontro: nel suo 'peregrinare', l'io *incontra* nuovi climi ma non *trova* nulla, se non un sé sempre uguale. Infine, a fronte della tendenza alla frammentazione, troviamo legato in un unico verso, "già gli ero stato", verso che non ha altro contenuto semantico se non la torsione sintattica e temporale stessa, enunciazione dolorosa di un 'ritorno' senza riscatto, in quanto ritorno a se stessi, al proprio languore, a una totale passività e impotenza, come anche all'assuefazione a questo stesso ritorno. Se dunque nella lirica al *topos* del viaggio si presenta «strettamente connesso il motivo del *desiderio* inappagato»,²² ciò avviene perché, come scrive Lévinas, «nessun viaggio, nessun cambiamento di clima di sfondo sarebbero in grado di soddisfare il desiderio che vi tende».²³

La disforia causata dalla frustrazione della ripetizione come ritorno dell'uguale è al centro di un

²¹ = T vv. 6-15. Ma si veda anche la variazione di *Viaggio* in AR19: «ad ogni nuovo clima, mi ritrovo di averne già saputo.» (cfr. *Nuove ritrovate*, V09 p. 450), e l'autotraduzione in LG19: «à chaque nouveau climat je me retrouve une âme d'antan», dove la scelta di *retrouver* è probabilmente causata dalla natura prettamente 'spaziale' di *trouver*, che faticosamente avrebbe retto il significato di 'essere nel modo di' (su queste e altre sovrapposizioni rispetto a LG19, cfr. MAGGI ROMANO 1974).

²² SALINA BORELLO 1981, p. 1295.

²³ LÉVINAS 1990, p. 31.

altro testo allegresco, *Ironia*: anche qui il poeta cammina, si sposta, ma questa volta non è l'io a *ripetersi* e *ritrovarsi* in un "clima" "nuovo", bensì è il ritorno dello stesso "clima" a causare dolore:

AR19 Odo la primavera nei rami neri indolenziti.
Solo a quest'ora, si può seguire, mentre passa discreta tra gl'immobili.
È l'ora delle chiuse imposte, ma questo peso di ritorni non mi dà requie.²⁴

Oltre al "peso", poi "tristezza" del ritorno, è interessante la variazione rispetto al *topos* di rinascita della primavera che qui, invece di permettere un parallelo risveglio del Soggetto, nel rivelarsi come "violenza"²⁵ e "ironia di Dio" è fonte di "martirio" per chi la 'intende'.²⁶ Questa sensibilità dolorosa è però un "martirio" appare riservato a pochi, forse solo a quei *poètes maudits* che Gutia ha visto celarsi dietro l'impersonale soggetto di *Si porta*, testo che più di tutti inquadra il disagio del ritorno stagionale:²⁷

cR<RAC18 Si porta
un'infinita
stanchezza
naturale
dello sforzo
occulto
di questo
principio
che ogni anno
accade
alla terra²⁸

In A19 il testo, con il titolo *Fine marzo*, fa parte degli *Atti primaverili e d'altre stagioni*, una sezione dove in effetti le immagini per descrivere la primavera risultano abbastanza insolite, o almeno non seguono gli archetipi più comuni: accanto alla centralità della semantica 'terrestre' e al vero e proprio dispiegarsi di "atti", cioè di *gesti*,²⁹ all'aprirsi e manifestarsi della vita sono sostituite l'immagine del *velo che copre* e di uno "sforzo" che provoca stanchezza. Già in questa sezione dunque troviamo una corrispondenza disforica tra poeta e ciclo naturale, e quindi ancora l'esperienza del ritorno vissuta come disagio.³⁰ Proprio in questa linea s'inserisce infatti *Girovago*, che, penultimo della sezione, introietta nel ritorno dello stesso *io* questo movimento ciclico del sempre uguale. Sempre agli *Atti*, infine, appartiene la

²⁴ Poi S23 [...] Solo a quest'ora si può seguire. // Questo peso di ritorni non mi dà requie cU>PS22[...] come AR19 A31 [...] seguire, passando tra le case soli con i propri pensieri. / È l'ora delle finestre chiuse, ma questa tristezza di ritorni non mi dava requie. A36 [...] indolenziti. / Si può seguire solo a quest'ora, passando [...] chiuse, ma / questa tristezza di ritorni m'ha tolto il sonno. = T.

²⁵ AR19 «Nessuna violenza supera quella che prende aspetti silenziosi e freddi», poi A42 [...] quella che ha [... = T.

²⁶ AR19 «Mi è stato concesso questo martirio di intendere l'ironia di Dio», poi S23 *om.* cU>PS22 Mi è stato concesso questo martirio di intendere l'ironia <di Dio> divina A31 L'opera divina non ha riposo. / Solo a quest'ora, a qualche raro sognatore, è concesso il martirio di seguirla. A36 L'opera divina non ha pace. / Solo a quest'ora è dato, a qualche raro sognatore, il martirio di seguirla. cDR Iddio non si dà pace / [...] sognatore il martirio di seguirne l'opera. A42 [...] pace. / [...] sognatore, il martirio [... = T.

²⁷ «Quel *si porta* iniziale, non ha esattamente il senso esteso di 'noi umani', perché è l'*on porte* francese, collettivo, è vero, ma riferito al poeta il quale per un sentimento di solidarietà partecipata, invece di 'io' dice *si (on)* e così si integra in modo impressionistico e partecipativo in quella schiera dei *poètes maudits*» (GUTIA 1952, p. 247). Da segnalare però che nel testo francese *Fin mars* il verso è tradotto con «nous portons» (LG19 = T v. 1, in *Dernier Jours*, V09, p. 386)

²⁸ Poi cU Si porta {<l'infinita / occulta / stanchezza / di questa stagione> *riser come* cR<RAC18} A31 [...] l'infinita [...] anno / scatenata / la terra A36 [...] stanchezza / dello sforzo / occulto / di questo principio / che ogni anno / scatenata la terra = T.

²⁹ La centralità della "terra" con i suoi "atti" emerge oltre che in *Si porta*, in *Prato* (cR<RAC18 La terra / s'è velata = T vv. 1-2), ne *L'illuminata rugiada* (cR<RAC18 La terra tremola, testo omissso in A31 e ora in *Poesie Disperse*, in V09, p. 414); e nella già citata *Girovago* (cR<RAC18 In nessuna / parte / di terra / mi posso / accasare = T vv. 1-5); troviamo poi un altro gesto significativo in *Sereno*^A (cR<RAC18: «si svelano / le stelle» = T vv. 1-2).

³⁰ Ma già Baudelaire aveva scritto: «Sono sempre stato convinto che nella natura che fiorisce e si rinnova ci sia qualcosa di vergognoso e doloroso» cit. in TAYLOR 1993, p. 532.

celeberrima similitudine «arborea, densa di ascendenze omeriche e bibliche»³¹ di *Soldati* che, come abbiamo già affermato, stigmatizza piuttosto una differenza, quella appunto del mancato ritorno, del movimento di ripetizione e rinascita che è negata all'uomo mortale.

Il medesimo concetto che lega *Ironia*, *Si porta* e *Soldati*, e cioè una primavera dolorosa nel ritorno che chiede il senso di una mancanza – l'immortalità – inerente alla condizione creaturale, resiste a lungo nell'immaginario dell'autore, se è possibile riconoscerne il palinsesto nel testo di *Stelle*:

FL27	Poi ST33 _v
Tornano a ardere le favole in alto, Cadranno colle foglie al primo vento. Parrà l'incendio nuovo a un altro soffio.	Tornano in alto a ardere le favole, Cadranno colle foglie al primo vento. Ma venga un altro soffio, Ritornerà scintillamento nuovo. ³²

La continuità figurale è determinata dalla metafora del secondo verso, accostamento ontologico dove l'analogia si fa voce di una comunanza di destini: le "favole", *come* le foglie, cadranno al "primo vento". Interessante è incontrare in FL27 la perifrasi della percezione analogica, e cioè la tematizzazione dello stesso tentativo di trasfigurazione illusoria del reale, che qui, come vedremo tra poco in *Pari a sé*, si genera in corrispondenza di un movimento di ritorno e possibile rinnovamento costituito dall'"altro soffio". Rispetto all'edizione definitiva FL27 presenta dunque una sfumatura perturbante che si serve sia dell'incerto "parrà", sia del lavoro di rimotivazione semantica sulle "favole", elementi questi che concorrono a insinuare il dubbio della natura illusoria dell'"incendio"; in ST33_v il verso nasconde questa incertezza, rimarcando la metonimia della luce, lo "scintillamento" delle favole/faville. Ma l'ingannevole mutare delle apparenze nel tempo al di là del puro *divenire* traspare anche qui dal cortocircuito del linguaggio, e cioè in quel paradosso dello *stesso come altro* che è il "ritorno [...] nuovo", paradosso a cui il poeta è vincolato.

Se in questo testo possiamo comunque vedere affacciarsi la speranza del nuovo, dovuta anche a un lessico che sarà poi di pertinenza del vocabolario 'ermetico', incontriamo lo stesso attacco in avversativa all'interno della dialettica del ritorno/ritrovo nel testo di *Sereno*ST, dove però alla ripetizione non sembra accompagnarsi alcun rinnovamento:

NRF28 mais le coquelicot retrouve / son sang dans l'ombre,
ST33_v Ma a un dito d'ombra / Ritrova il rosolaccio sangue,
ST36 Ma torni un dito d'ombra, / Ritrova il rosolaccio sangue,³³

Il punto estremo di questa parabola della ripetizione mi sembra debba rintracciarsi in *Pari a sé*, testo che ci mette di fronte non solo alla ripetizione dell'uguale, ma anche allo svelamento dell'inganno della trasfigurazione:

cF1 _{Ap}	SDT33V
Nella nebbia mattutina <veggo> vedo solo l'onde nere odo solo lo scrosciare che si perde e si rinnova, senza requie, sempre uguale.	Nell'estrema notte Va nel fumo a fondo il mare. Resta solo, pari a sé, Uno scroscio che si perde, Si rinnova... ³⁴

³¹ CAMBON 1976, p. 14.

³² Poi ST36 [...] favole.// Cadranno [...] = T.

³³ = T_{vv}. 3-4.

³⁴ Poi ST36 [...] che si perde [...] ST43 [...] Va in fumo a fondo [...] = T_{vv}. 5-9.

Al centro della lirica è la mancata trasfigurazione, e cioè l'impossibilità di metamorfosi esperita dal Soggetto di fronte al paesaggio; spie di ciò sono le negazioni anaforiche dei due sensi della vista e dell'udito in cF1_{Ap}, ma ciò che ne emerge non è un'incapacità di vedere e sentire (c'è un complemento oggetto: l'io vede le "onde nere" e ascolta "lo scrosciare"): il dramma della visione negata è nell'avverbio, "solo".

Nel testo di ST33_v *Pari a sé* diventa la lirica dove più forte ed esplicita sembra l'abdicazione del pensiero analogico. Si afferma qui il persistere dello stesso, senza possibili corrispondenze: il segno, la traccia, ("lo scroscio") è *pari a sé*, non muta, non rinnova se stesso, non è uguale ad altro che a sé e solo a sé rimanda. Dietro la densità o l'evocazione del segno sembra dunque trovarsi solo un'identità che è ripetizione. Eppure, questo ritorno è non è un ritorno del *medesimo*: il rinnovamento c'è, è enunciato, solo che va spostato dall'oggetto e dal segno, allo stesso evento del ritorno. Di fronte allo svanire dell'oggetto (il mare) che "va nel fumo", ciò che resta è solo il segno che marca la stessa sparizione del "mare", e che, quasi metafora al quadrato, è anch'esso un segno reso tale solo in quanto alternanza tra presenza e assenza ("si perde", "si rinnova"). Lo "scroscio" è infatti traccia di qualcosa che non è più il "mare", segno di ciò che si manifesta solo come presenza/assenza, e cioè l'onda, il movimento di ritorno incessante del mare. Che tipo di ritorno è? È il ritorno del '*pari a sé*', cioè uguale a sé, ma non è il *medesimo*, perché "si rinnova": è il divenire nuovo di un noto, è il noto che in sé, con sé, ritornando '*pari a sé*' poiché inscritto nel ritorno, ospita una diversità che è rinnovamento.

Se in questi testi abbiamo osservato l'incerto statuto identitario a cui il ritorno consegna assieme il Soggetto, l'oggetto e il tempo cronologico stesso, in *Pari a sé* si delinea un campo di riflessione attorno alla somiglianza e alla differenza di ciò che torna e insiste, all'insegna cioè del risponderci di uguali punti di ripetizione. In questo altro luogo dove la retorica analogica incontra il tempo, l'identità, come 'inerzia' è spezzata dalla «forza dissimilante» che è nella ripetizione, in quella temporalità cioè che innesta il ritorno: qui «il punto di arrivo non è uguale a quello di partenza, ma ne è solo simile, in verità dissimilato appunto dalla ripetizione».³⁵ Ma prima di giungere all'essenza del *divenire*, il Soggetto dovrà sperimentare tutte le dolorose declinazioni di una frustrazione che è ontologica e poetica, agendo essa come scacco sia del desiderio di rinnovamento sia di quello di trasfigurazione.

Non ancora pietrificato dall'ironia, ma comunque 'nostalgico' di un precedente stato 'ingenuo', è per esempio lo sguardo del poeta-lupo del piccolo quadro allegorico di *Con fuoco* che abbiamo già incontrato, dove appunto l'unica trasfigurazione possibile appariva quella dei significanti, così come sempre all'orchestrazione fonica si affidava la metamorfosi cantilenante di *Canto Beduino*; ma con le "favole" di *Stelle* e soprattutto in *Pari a sé* sembra di fatto delinearci l'esito dell'abbandono della metafora come strumento di rinnovamento del mondo. Il dubbio infatti non riguarda solo il mutamento, la dialettica nuovo/noto, e il ritorno dell'identico, ma tocca anche il problema della percezione del reale: qui rientrano in gioco e sono quindi messe in discussione le potenzialità ridescrittive della metafora, che in *Pari a sé* sembra impotente nonostante quella "nebbia mattutina" altre volte così feconda, e che qui invece le varianti trasformano in "estrema notte".

Quella stessa "nebbia" si accompagnava in molti testi a un'incertezza della trasfigurazione dove la metamorfosi del reale era colta appunto come intermittenza percettiva *nel* Soggetto;³⁶ per esempio abbiamo più volte citato il testo di *In Galleria*, con la trasposizione allucinatoria della Galleria cittadina nell'«acquario / di sonnambula noia».³⁷ Ben diverso esito ha il tentativo esperito sul medesimo contesto urbano in *Nasce forse*: lirica al cui centro è proprio la capacità di metamorfosi e «astrazione fantastica»³⁸ che lo sguardo dell'io ha sul mondo; riporto le tappe genetiche più significative:

³⁵ BIGONGIARI 1989, p. 22.

³⁶ «A Milano è la nebbia, e le poesie mie di quel periodo danno alla nebbia risalto; è un modo di condurmi a sentire la confusione della mia mente e di mutare la nebbia in sentimento d'infinito, per vederci più chiaro» (NOTE69, p. 743).

³⁷ cDR= Tvv. 4-5, ma prima LA15 acquario / di gente che s'annoia cUF.54 noia nottambula.

³⁸ MUSARRA 1992, p. 72.

<p>ME10</p> <p>Quanto ho pianto, mamma? Tu hai contato le lagrime le lagrime non ho contato: dagli occhi è scaturito un fiume, e inonda le città; ... danzano sirene nel fiume, mamma!!</p>	<p>cPa₁₅</p> <p>Mamma mia! quanto hai pianto! C'è la nebbia che ci cancella. Nasce forse un fiume quassù non distinguo più. Ascolto il canto delle sirene del lago dov'era la città.</p>	<p>A31</p> <p>C'è la nebbia che ci cancella Nasce forse un fiume quassù Ascolto il canto delle sirene del lago dov'era la città³⁹</p>
--	--	---

In ME10 la metafora del 'fiume di lacrime' subisce una prima, timida, vivificazione, grazie alla letteralizzazione nei versi successivi della figura ("e inonda le città"; "danzano sirene nel fiume"). Ma la tematizzazione della percezione viene in primo piano solo nel testo di cPa₁₅: preparata contestualizzando la metamorfosi in una visione alterata dovuta proprio alla "nebbia"; eccezionale spia ne è poi lo stesso "forse", che segnala l'esistenza di un non completo abbandono alla trasfigurazione, ma della consapevolezza che è l'incertezza cognitiva a generare il confondersi dei confini. Proprio questo aspetto è al centro dell'elemento che fonda e iscrive il testo all'insegna dell'ambiguità percettiva, semplicemente illusoria e fine a sé stessa: le "sirene". Centro ambiguo della semantica testuale e allegoria del suo stesso costituirsi, le "sirene" sono nel reale i rumori delle sirene (della polizia?) della città, ma sono anche le "sirene del lago", che cantano; allo stesso tempo, sono il simbolo mitico di ciò che è inganna, alterando la percezione. Ecco dunque che il poeta si fa trascinare completamente dall'inganno della situazione, e dunque "ascolta le sirene". Nel testo è così colta in atto la trasposizione figurativa del dato, che ha luogo con un graduale scambio tra reale e figurato; mentre il reale sparisce ("ci cancella"), "nasce" una nuova realtà: in questo momento il Soggetto non è più in grado di 'distinguere', di scindere tra realtà e figura, e si pone in ascolto come incantato dalla voce del figurato (il "lago") che ha preso il posto del reale (la "città"). Nel testo, l'ambiguità semantica regge gli ultimi due versi, nella doppia referenza della parola "sirena": nell'anfibologia della parola figurato e reale si scambiano, rendendo impossibile 'distinguere', scopo ultimo, questo, proprio del canto delle "sirene". Ma "la città" riappare nell'ultimo verso: svanisce la confusione (euforica?), e il reale torna in modo incisivo e definitivo, smentendo la trasfigurazione e marcandola come illusione. In questa prospettiva è interessante osservare la ristrutturazione degli ultimi versi in A31, edizione dove la lirica, grazie al titolo, viene definitivamente ascritta al tema della nascita dell'immagine in relazione alla confusione percettiva dell'io: non evidenziando metricamente la divisione tra il "lago" e la "città", il ritorno improvviso del reale è accentuato dall'effetto di sospensione ottenuto dal penultimo verso, con la coda inaspettata dell'*enjambement*. L'io dunque ascolta il "canto delle sirene", il miraggio percettivo lo attrae e lo conquista nella mutazione delle apparenza, ma seppure la nebbia "ci cancella", non cancella tuttavia la posizione dell'io e il suo sguardo consapevole.⁴⁰

³⁹ = T, ma prima: LA15 *come cPa15 ma senza spazi* A19 ...] sirene del lago / dov'era; inoltre cU>A31 inserisce punto a ogni fine verso (cfr. A82 p. 186 n.).

⁴⁰ La forma dubitativa e meta figurale del secondo verso - che in A31 diventa anche il titolo del testo - ha portato Franco Curi a parlare esplicitamente di 'formazione di compromesso': esso introdurrebbe una condizione onirica «senza tuttavia cancellare la consapevolezza di uno stadio intermedio tra realtà e immaginazione», compromesso poi oltrepassato dal terzo e quarto verso, dove il reale e il possibile lascerebbero il posto all'immaginario, vale a dire a «quella che Freud chiamerebbe la "realtà psichica" prodotta dal desiderio inconscio» (CURI 2005, p. 258). Se il susseguirsi e non il confondersi dei piani della realtà oggettiva, possibile e immaginaria è in effetti una lettura convincente, data anche la variante di A31 che elimina proprio il problema della 'confusione' dei piani, manca a Curi l'ultimo elemento, vale a dire il ritorno del reale nell'ultimo verso, che mantenendoci all'interno del lessico utilizzato dal critico, sarebbe un vero e proprio 'ritorno del represso', tematizzato dal "dov'era", che però non sembra comportare una soddisfazione libidica immediata. In altre parole, il testo raggiungerebbe il fallimento della formazione di compromesso di cui sarebbe portatore: il desiderio inconscio dell'io risulterebbe dunque espresso per essere ancora più duramente represso come inattuabile, o riconosciuto come ingannatore, come "sirena". L'io non supera qui il compromesso, lasciando agire il desiderio inconscio di trasfigurazione e allontanamento in un'altra realtà, bensì prova e sperimenta su di sé l'inconsistenza dell'abbandono al flusso immaginifico

Questa frustrazione del miraggio, palese nella riemersione di quel *reale* da cui il Soggetto cerca, complice l'incertezza sensoriale, un disancoramento prima di tutto visivo, è un elemento riscontrabile in altre liriche: per esempio abbiamo visto come anche in *Sbadiglio*, e cioè la futura *Noia*, le sovrapposizioni onirico-orientali non consentono di trattenere la visione di "Eliopoli"; una debolezza d'intervento sul naturale che in parte dipende dalla stessa tecnica utilizzata in questi testi che, come scrive Sinicropi, ripropongono quella compenetrazione di ambienti e tempi di matrice futurista, utilizzata per mettere in opposizione presente e passato e dare forma alla nostalgia.⁴¹ A mio giudizio, più che costruirsi come una semplice «opposizione», è possibile riscontrare anche in un testo così 'prematurato' quella dialettica tra presente e altrove che connota molti testi ungarettiani, dialettica che, sebbene si chiuda sul fallimento dell'*Aufheben*, attraverso le strategie di disseminazione fonica e sovraimpressione confusiva - e non solo giustappositiva - indica il desiderio di compenetrazione tra diverse dimensioni, e non semplicemente di superamento del presente; si tratterebbe dunque di una ricerca di *télescopage* piuttosto che di 'forclusione'. A partire da questi ultimi esempi, mi sembra significativo proporre alcune riflessioni sulla scia di quelle proposte da Sinicropi relative alla tecnica rappresentativa in rapporto al tempo nel Futurismo e nel Cubismo.⁴²

Com'è noto, la teoria artistica del Futurismo ha tra le sue parole chiave la *simultaneità*: il suo programma tecnico e i suoi strumenti espressivi sono di fatto modulati sul tentativo di inseguire il *movimento*:

Per avviluppare e cogliere tutto ciò che vi è di più fuggevole e di più inafferrabile nella materia, bisogna formare delle strette reti d'immagini o analogie, che verranno lanciate nel mare misterioso dei fenomeni⁴³

L'atto futurista «tende a estrapolare dall'immagine ottica della realtà la struttura dinamica sotterranea»,⁴⁴ ma questa necessaria *sovrapposizione* non ha il carattere di durata: non trattenendo l'attimo, essa non può rispondere alla domanda di permanenza; la *simultaneità* dunque coglie il movimento ma perde inevitabilmente il tempo, e anzi desidera eliminarlo, e con esso il passato e dunque la *memoria*. Se il fine della dizione poetica è quello di un recupero del tempo all'interno della durata, l'oggetto non può essere dunque il *simultaneo* - il miraggio sovrimpresso - ma una rappresentazione *nel* e *del* nel tempo. In questa prospettiva, la tecnica sarà piuttosto quella cubista, di scomposizione e ricomposizione dell'oggetto colto in una permanenza che trattiene però la *durata* del movimento dell'occhio per coglierne le differenti forme: al contrario dell'Impressionismo che coglie l'attimo nell'occhio del Soggetto, e del Futurismo teso al movimento, il Cubismo, ruotando attorno all'oggetto, porta in sé le tracce del tempo.⁴⁵

Ma se la ricostruzione dell'oggetto cubista fa certo appello alla memoria, questa è sottratta e resa inerte nell'oggetto in sé, dove ogni elemento è bloccato in un tempo che *non* è quello creaturale. Il problema è dunque quello di una *rappresentazione della durata* che contenga in sé lo stretto legame con *la morte*, non tradendo dunque nella rappresentazione l'intima essenza del tempo.

È possibile trovare una *tecnica nel linguaggio* accostabile alla scomposizione cubista ma senza tradire l'essenza del tempo? Nella dottrina estetico-romantica due grandi aree figurali sono poste in continua opposizione:⁴⁶ da una parte la metafora, da sempre associata se non inclusa nei procedimenti simbolici, all'insegna dell'immediatezza, di quel carattere istantaneo e di associazione fulminea che abbiamo visto presentarsi fin da subito nella trattazione Retorica; dall'altra parte, la temporalità frammentata dell'allegoria, figura al centro del discorso sul barocco elaborato in particolare da Walter Benjamin. Ed è proprio qui che la retorica della *e sulla* temporalità così come la stiamo definendo in

generato dalla distinzione percettiva.

⁴¹ Cfr. SINICROPI 2005, p. 429.

⁴² Sui rapporti tra Futurismo, Surrealismo, Espressionismo e Cubismo si vedano almeno RAIMONDI 2003 e PEDULLÀ 2010.

⁴³ *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, [1912].

⁴⁴ LISTA 2010, p. 124.

⁴⁵ In questa prospettiva, il Cubismo si pone come atto analitico che accoglie in sé una temporalità cui invece si sottrarrebbe l'atto di conoscenza sintetico.

⁴⁶ Si vedano per esempio i lavori di Friedrich Creuzer, per cui cfr. TODOROV 1984, p. 272 e sgg.

queste pagine si salda con il *pensiero barocco* come interpretazione della relazione tra Soggetto e oggetto, e cioè di quella *distanza* che lo stile figurale descrive con i suoi movimenti.

Un testo come *Girovago* rappresenta bene le contraddizioni del tentativo di inscrivere il mutamento nella dimensione dello spazio. Certo, il Soggetto allegresco di fatto è sempre situato in uno spazio, è sempre teso a cercare i “punti” di “orientamento” in ciò che ha intorno ed è spesso colto nell’atto di fissarsi e di guardare,⁴⁷ ma dobbiamo rilevare che nei luoghi in cui incontra il tempo - come appunto *Girovago*, ma anche ne *I fiumi* - questo incontro non ci è apparso mai del tutto euforico. Nonostante dunque l’apertura del *Porto* nel suo segno⁴⁸ e il rincorrersi lungo l’opera di immagini del passato, la *memoria* come strategia poetica è relativamente marginale. Questo paradosso è dato dal fatto che Ungaretti in questa fase «sta spaziando il tempo»,⁴⁹ ovvero ne sta cercando la chiave *al di fuori* della transitorietà e del movimento stesso, agganciandola al punto di vista stabile - o preteso tale - del Soggetto, che garantirebbe con la sua permanenza l’orientamento. Scrive Deleuze sul punto di vista e la «prospettiva» nel sistema rappresentativo barocco:

non è il punto di vista che varia con il soggetto, almeno in un primo momento; è invece la condizione mediante la quale un eventuale soggetto coglie una variazione (metamorfosi), o qualche cosa = x (anamorfosi).[...] Non è una variazione della verità a partire dal soggetto, ma la condizione per cui appare al soggetto la verità di una variazione⁵⁰

Non più dunque il miracolo/miraggio analogico di uno Stesso che riemerge dal fondo della memoria, ma la ricerca del tempo nell’immagine della metamorfosi, sarà la strategia retorica prevalente man mano che diverrà più insistente la meditazione sulla morte e sul mutamento della ‘forma’: ed è proprio la metamorfosi il secondo ‘luogo’, dopo il ricordo, dove il pensiero analogico incontra il tempo.

Accanto a quelle frustrazioni del mutamento che abbiamo già incontrato, in diversi testi del *Sentimento del Tempo* ci troviamo di fronte a delle vere e proprie metamorfosi, come per esempio nell’«atmosfera di sensualità quasi febbrile» di *Nascita d’Aurora*, dove assistiamo al passaggio dalla permanenza (“solchi”) all’effimero (“labili rivi”):

CO25 E d’oro le ombre, tacitando alacri
inconsapevoli sospiri,
i solchi mutano in labili rivi.⁵¹

Ma mi sembra di poter individuare un punto di svolta nelle varianti tra *Lido*, *Leda* e *Lago luna alba notte*:

CO25	<i>Lido</i>	L’algore dissuade l’aspetto di gracili arbusti sul ciglio d’insidiosi bisbigli.
cU	<i>LEDA o dell’inverno</i>	Dissuade L’aspetto di gracili arbusti Sulle ciglia d’insidiosi bisbigli.
	<i>riscr</i>	Dissuade l’orfano aspetto d’arbusti sul ciglio d’insidiosi bisbigli.
cFPI	<i>Lago luna alba notte</i>	Dissuasato aspetto Di gracili arbusti sul ciglio

⁴⁷ Cfr. *Lindoro di deserto*, VO16: «Ora specchio i punti di mondo / che avevo compagni / e fiuto l’orientamento» = T vv. 8-10.

⁴⁸ Cfr. *In memoria*, appunto.

⁴⁹ BIGONGIARI 1987, 105.

⁵⁰ DELEUZE 1990, p. 29.

⁵¹ = T vv. 12-14.

D'insidiosi bisbigli....

ST33_v *Lago luna alba notte*Gracili arbusti, ciglia
Di celato bisbiglio.....⁵²*Lido*L'anima dissuade l'aspetto
di gracili arbusti sul ciglio
d'insidiosi bisbigli.⁵³

La riflessione sulla tensione metamorfica e sul desiderio analogico ruota attorno al temo dello sguardo poetico; il luogo chiave di questa dinamica è da intravedere nella forza a un tempo ambigua e pregnante del verbo “dissuadere”, qui usato come “distrarre”⁵⁴ in una costruzione grammaticalmente straniante (distrarre *da cosa?*). L’“aspetto” ‘dissuasivo’ è l’immagine mobile, dissolta, indefinita poiché sempre *differita*: è dunque il simulacro *in fuga*. Il desiderio scopico investe lo stesso lessico, mutando grazie all’attrazione fonica gli arbusti nella sineddoche paesistica “ciglia”, apposizione sorprendente che, come ricorda Debenedetti, è da far a «quella che nella comune metafora visiva si chiama occhio del lago».⁵⁵ Osserviamo dunque la figura all’insegna del tema della metamorfosi come spinta che anima il desiderio del poeta di *vedere*. Mentre nel testo iniziale di *Lido* ritroviamo quella confusività atmosferica (l’“algore”) che muta l’aspetto delle cose, in *Lago luna alba notte* il Soggetto vede *altro*: qui la metafora di apposizione rompe la continuità, e immette la trasformazione nell’atto di nominazione. Nell’edizione ST33V di *Lido*, infine, è l’“anima” ha modificare la forma: la metamorfosi si è spostata dal paesaggio esterno allo sguardo del Soggetto. Qui dunque «il punto di vista su una variazione viene a sostituire il centro di una figura o di una configurazione»,⁵⁶ ruotando così l’occhio dalla percezione passibile d’inganno del punto di vista variabile e volubile del Soggetto, alle condizioni della stessa mutevolezza nelle quali è possibile vedere il *passaggio*: la metamorfosi è nel desiderio dell’“anima” e l’analogia, con quell’apposizione fulminante e «razionalmente inspiegabile»⁵⁷ fa apparire *altro*, liberandosi dunque dal disinganno del *pari a sé*, come anche dall’evanescenza del frammento memoriale.

La retorica della temporalità si trova dunque ad attraversare un tema denso quale il *passaggio* del tempo nello Stesso: la metamorfosi appunto, luogo dove l’identità si frange e dissolve nella dimensione del movimento, in figure cioè dove il divenire appare nell’oggetto come «des différentes phases de son développement dans le temps ou dans l’espace».⁵⁸ La chiave di questo ‘dinamismo’⁵⁹ più che nel «lasciarsi sedurre dalle cose e incatenare dalle loro metamorfosi» - questo il contraltare all’«atteggiamento puro» della coscienza visto da Marcel Raymond in Valéry⁶⁰ - è da ricercare in quell’impulso barocco che in quanto «arte del movimento e del divenire, [...] dissolve l’unità».⁶¹ La metamorfosi dunque è in questi testi *figura del tempo* e traccia della *differenza nello Stesso*, dialettica che

⁵² = T_vv. 1-2.

⁵³ = T_vv. 1-3.

⁵⁴ Cfr. GDLI.

⁵⁵ DEBENEDETTI 1988, p. 70; ma sulla variante, cfr. *ivi* pp. 99-100. In particolare Debenedetti sottolinea come nel correggere Ungaretti abbia «trasformato la visione ancora naturalistica degli arbusti in riva al lago in pura immagine, l’immagine in pura analogica con tutta la sua pregnanza di suggerimenti e di associazioni molteplici e simultanee. Al punto che la stessa parola “ciglio”, nella sua accezione di orlo, gli si è trasfigurata in “ciglia”, che sono proprie ed esclusive dell’occhio. E ha usato il plurale con l’antica terminazione neutra: ciglia, per segnare più profondamente l’analogia, pensare e far pensare all’occhio» (*ivi*, p. 99).

⁵⁶ DELEUZE 1990, p. 31.

⁵⁷ DEBENEDETTI 1988, p. 99.

⁵⁸ MILNER 1934, p. 234; Milner si riferisce in questo caso a quelle figure che nell’opera di Góngora chiama «métaphores à éclipses» costituite da una successioni di immagine applicate allo stesso oggetto.

⁵⁹ Sul ‘dinamismo’ come parola chiave della rappresentazione barocca, cfr. ELWERT 1967, in particolare p. 53 e sgg.; si ribadisce anche in questa prospettiva l’intrinseca retoricità del barocco se, come scrive Muzzioli, ogni «intervento retorico» comporta «un elemento *dinamico*: le parole non stanno più ferme, cambiano di posto, si sostituiscono l’una con l’altra» (MUZZIOLI 2004, p. 85).

⁶⁰ RAYMOND 1948, p. 167.

⁶¹ BARONCINI 2008, p. 41.

rilancia quella consustanziale fin dagli inizi alla poesia ungarettiana tra *effimero* ed *eterno*, e che si riconduce al pensiero sullo spazio e sul tempo all'insegna degli archetipi dell'immaginario ungarettiano: questi archetipi sono infatti il 'mare' e il 'deserto', figure di uno «spazio che moltiplica e confonde all'infinito la propria identità»,⁶² dove cioè l'assenza di spazio è confusione del tempo, inteso come *continuum* tra punti identici l'uno all'altro. È dunque ancora il problema dell'identità nel tempo di cui Alessandria, città «sospesa fra due lastre specchianti»,⁶³ «per sempre persa e per sempre ritrovata per via di poesia»,⁶⁴ continua a essere paradossale emblema, facendo echeggiare la domanda sulla persistenza nel tempo dell'identico, e sul significato della parola chiave 'eterno': significa *immutabile* o *fuori dal Tempo*?

Tra i luoghi più noti della metamorfosi c'è sicuramente *L'Isola*, spesso considerato «il testo più significativo, esemplare, di tutta una stagione mitica e mitopoeitca di Ungaretti».⁶⁵

cF1 _{Ap} e una larva che si sfaldava a picco e non periva vide, e vide, rivoltandosi, ch'era d'una ninfa, e dormiva ritta, abbracciata a un pino.	cF2 _{Ap} e una larva che a picco allibiva e tornava in fiore vide, e vide, rivoltandosi, ch'era d'una ninfa, e dormiva ritta, abbracciata a un pino.
---	--

CO27 e picco una larva, languiva e rifieriva, vide, e vide, rivoltatosi, ch'era d'una ninfa, e dormiva ritta, abbracciata a un olmo.	CO27 _F Il vit alors un fantôme, languide et refleurissante; celui d'une nymphe, qui dormait en embrassant un ormeau.
---	---

cF3<IL29 E una larva (languiva E rifieriva) vide; Ripresa la salita vide Ch'era una ninfa, E dormiva abbracciata a un olmo.	IL29 E una larva (languiva E rifieriva) vide; Ritornato a salire vide Ch'era una ninfa, E dormiva abbracciata a un olmo.	ST33 _v E una larva (languiva E rifieriva) vide; Ritornato a salire vide Ch'era una ninfa e dormiva Ritta abbracciata a un olmo. ⁶⁶
--	---	---

La metamorfosi trova il luogo di modulazione nel verbo, a cui è affidata la durata del passaggio di forma (cF1_{Ap}: "si sfaldava"; cF2_{Ap}: "allibiva"; CO27: "languiva"), per approdare alla metafora della 'fioritura', capace non solo di incastonare il movimento di ripresa e rinnovamento, ma di serrare il rapporto tra la "larva" e il contesto vegetativo dei versi.⁶⁷ Il movimento descritto è anche di fatto quello

⁶² BIGONGIARI 1987.

⁶³ CORTELLESA 2000, p. 5.

⁶⁴ NOTE69, pp.751-752.

⁶⁵ GIACHERY 1993, p. 57. Più che suggestive le affinità con la traduzione di Ungaretti della *Fabula di Polifemo e Galatea*, affinità sulle quali si vedano BARONCINI 2008, pp. 131-132 e VIOLANTE PICON 1998, in particolare p. 130 e sgg; i legami tra *L'Isola* e le strofe di Góngora sono così evidenti che «on ne peut établir que ce soit son avant-texte, ni l'inverse, de même qu'il n'est pas la reprise d'"Alla primavera": il est pur dèsi» (*ivi*, p. 133); sul percorso variantistico del testo, cfr. PAGLIA 2005.

⁶⁶ = T_{VV}, 7-11.

⁶⁷ Per la dittologia "languiva e rifieriva" non mi sembra calzante la definizione di «ossimoro» (PAGLIA 2005, p. 547) in quanto il prefisso ri-, e la posizione prima in inciso e poi, con cF<IL29, tra parentesi, indica lo sforzo d'espressione per

della “larva”, futuro insetto/farfalla, “ninfa”: in questa prospettiva, l’“a picco” è descrizione dello gettarsi dell’insetto sul polline, una scomparsa vegetale/ naufragio cui segue una successiva resurrezione e trasformazione. Le varianti sono qui tese a risolvere iconicamente il succedersi e concatenarsi dell’apparizione e della metamorfosi nella successione narrativa anaforica; su questa trasformazione, recuperando anche i più importanti contributi critici sul testo, si è soffermato in particolare Luigi Paglia. Lasciando da parte i fenomeni di ripetizione sul piano fonico (e anagrammatico),⁶⁸ e metrico-ritmico,⁶⁹ al livello retorico Paglia sottolinea «la continua fluttuazione e correlazione tra le varie figure» e «la netta prevalenza delle immagini bipolari delle sinestesie e degli ossimori».⁷⁰ È però l’iterazione la struttura retorica più evidente di questa metamorfosi: «i fenomeni di ripetizione e di specularità sono esperiti in funzione dello svolgimento e della modificazione (e viceversa) così da configurare la ricerca della visione originaria».⁷¹ In questa rincorsa in fuga dell’immagine, però, l’oggetto fantasmatico non è mai raggiunto, ma anzi, è sempre più perduto: come nella canzone petrarchesca *Di pensier in pensier* (RVF CXXIX) sembra delinearsi una continua tensione metamorfica, dove «ogni apparizione del fantasma risulta regolarmente denegata»;⁷² qui dunque «il Soggetto è tendenzialmente portato a riprodurre una medesima, unica situazione patemica di rappresentazione fantasmatica»: il principio compositivo dell’iterazione, allora, è la «traduzione sul piano delle forme, della coazione a ripetere cui è sottoposto il Soggetto».⁷³

Non so, Monet cercava di fermare il paesaggio nella sua diversità tentando di coglierne un attimo e poi l’altro, e peggio sulla stessa strada faceva Signac. Non si tratta di questo.⁷⁴

Così scrive Ungaretti parlando della poesia di Zanzotto: appunto, «non si tratta di questo»; ma dalla specola de *L’Isola* si può misurare non solo la differenza con la tecnica impressionista, ma anche con la poetica romantica e surrealista. Per i romantici tedeschi, la poesia è *Wolkenheimat*, una ‘patria di nuvole’ come scrive Jean Paul, «regno delle metamorfosi»: la patria del poeta è «un non-luogo che ha la forma mutevole dell’apparenza, un universo la cui legge è l’incessante generazione di figure, subito disfatto, ricomposte, dissolte»,⁷⁵ dove il poeta cerca i segni che lo riconducano all’Unità. D’altra parte, i surrealisti erano entusiasti dei «flussi indifferenziati d’immagini e d’oggetti» del testo perché «ne deriva un effetto d’instabilità delle sostanze e delle identità, come se davanti a ogni oggetto si aprissero serie intercambiabili di proprietà e di *performances*, e quindi infinite possibilità di travestimento, di spostamento e di simulazione: *perpetuum mobile*».⁷⁶ Di differente tenore appare invece la reazione del poeta di fronte alla metamorfosi, che sembra di fatto davvero riportare solo a una dolorosa «coazione». Se ne *L’Isola* la coazione a ripetere questa apparizione/sparizione della forma è affidata alla musica incantata dei significanti e alla retorica della forma che, appunto, come *mise en abîme*, ripete e trasforma se stessa nelle iterazioni e negli anagrammi, nella precedente *Paesaggio* la metamorfosi aveva trovato già un’interpretazione che la faceva apparire come una strada difficilmente percorribile, e marcata da un doloroso e continuo differimento:

ST43 Mentre infiammandosi s’avvede ch’è nuda, il florido carnato nel mare fattosi verde bottiglia, non è più che madreperla.

cogliere una continuità non stridente, ma innata al movimento di rinnovamento e durata, che è appunto il tema del testo).

⁶⁸ Per i quali Luigi Paglia rimanda al già citato studio di Giampaolo Sasso *Le strutture anagrammatiche della poesia*, in particolare pp. 145-147.

⁶⁹ Su quest’ultimo aspetto si veda MUSTI 1981.

⁷⁰ PAGLIA 2005, p. 547; scrive ancora Paglia: «dalla metonimia sera-oscurità alla metafora aggettivale “assorte”; dalla sineddoche penne-ali alla metafora verbale “s’era sciolto”; dallo straordinario innesto della sinestesia auditivo-cinetica (“stridulo batticuore”) colla metafora (“batticuore dell’acqua”) e, di nuovo, colla sinestesia auditivo-tattile (“Stridulo-torrido”) all’ossimoro “languiva e rifioriva”: il flusso continuo delle immagini gremisce l’universo della prima strofa»

⁷¹ *Ivi*, p. 543.

⁷² AGOSTI 1993, p. 62.

⁷³ *Ivi*, p. 64.

⁷⁴ UNGARETTI, *Piccolo discorso sopra “Dietro il paesaggio” di Andrea Zanzotto*, [1954], in SI74, pp. 693-699, p. 698.

⁷⁵ PRETE 1986, p. 127.

⁷⁶ GABELLONE 1977, p. 35.

Quel moto di vergogna delle cose svela per un momento, dando ragione dell'umana malinconia, il consumarsi senza fine di tutto.⁷⁷

In questi passaggi la prova fantasmatica sostenuta dal linguaggio non riesce a coprire e *velare* il mutamento: nello sparire delle luci, il linguaggio non può bloccare nel tempo la visione che si consuma. La metamorfosi fiorita della ninfa è qui un “moto di vergogna”, e, fruendo della semantica del ‘velo’, il testo afferma l'unica verità del *passaggio* è nella “consunzione”. Rispetto ai testi precedenti, non abbiamo qui solo un tentativo fallito di fissare con una strategia retorica un’immagine-movimento che è invece inafferrabile, ma l’approdo a una verità metafisica “palese”, che va *oltre* e rimanda a quello che sarà l’enunciato chiave dell’allegoria del *Capitano*: «La morte è il velo».⁷⁸

Le due soluzioni de *L'Isola* e di *Paesaggio* non sono incompatibili, e infatti convivono nel *Sentimento*, sebbene sia visibile, nel procedere delle sezioni, una sempre più attenta riflessione sul legame tra metamorfosi e morte. Certamente da un lato continua in testi come *L'Isola* l’indagine sulla differenza e sul divenire, sul «perenne rinnovarsi» come luogo in cui trovare «la verità delle forme»;⁷⁹ non si può però dimenticare l'altra faccia, quella appunto della “consunzione”, non più miraggio nella confusione percettiva, ma “palese”: è questa faccia che conduce a quell’esito pietrificante che troviamo in una variante della *Morte Meditata*, sezione che appunto nasce essa stessa come ripetizione della forma. Si tratta di un passaggio del *Canto Primo*, dove significativamente, ma non in modo sorprendente vista la ravvicinata cronologia, ritroviamo la stessa dizione: “è palese”:

<p>cU1</p> <p>Sento il tuo respiro produrre il moto, [e so come formando <i>riscr</i> So come maturando] nel correre della mente e addensando la folla degli spettri estendi lontananze.</p>	<p>cU2</p> <p>Emula sofferente dell'eterno, Ti odo da quel momento Nel fluire della mente Addensare la turba di fantasmi, Approfondire lontananze.</p> <p>È palese purtroppo Che la vita si muove dal tuo fiato, Pensosa morte.</p>	<p><i>riscr</i></p> <p>Da quel momento Emula sofferente dell'eterno, Ti odo nel fluire della mente Approfondire lontananze.⁸⁰</p> <p>[α È palese purtroppo Che il moto nasce dal tuo fiato, Pensosa morte</p> <p>β <i>cancell.</i>]</p>
--	---	--

In questi versi si delinea l’approdo non più solo a una visione dinamica dell’esistenza, quanto a una risposta sul *sensu* che sembra non lasciare aperte vie di redenzione per l'immanenza. Qui il “moto” appare iscritto pienamente in quella costante tematica della metamorfosi individuata nella letteratura barocca da Rousset,⁸¹ dove «trasformandosi in qualcos'altro, qualcosa si svela come apparenza effimera».⁸² La «matematica speculare» del *Tesaurus* diventa con il cannocchiale di Galileo «una metafora della temporalità, del mondo come durata», conducendo a una retorica che «registra appunto il

⁷⁷ Per le varianti, cfr. *supra*, 3. 1.

⁷⁸ La lezione è attestata come correzione in cF3, e così compare infatti in IL29. Prima cF1_{Ap} *La falce è un velo*.

cF2_{Ap} (La falce è un velo.)

CO27 (La falce è un velo.)

cF3 (La morte è un velo) *riscr come a testo*;

poi GP32 (La luna è un velo) = T v.27.

⁷⁹ UNGARETTI, *Dolore di Rembrandt*, cit., p. 278.

⁸⁰ Poi cDI<FR31 Da quel momento, / Emula [... *riscr* Da quel momento / { α Nel fluire della mente ti odio / Approfondire lontananze, / Emula sofferente dell'eterno. β Nel fluire della mente ti odo, / Nell'assopirsi della carne, γ Nel fluire della mente di odo / Approfondire lontananze, / Emula sofferente dell'eterno.} FR31 Da quel momento / Ti odo nel fluire della mente [... = T vv. 9-12.

⁸¹ Cfr. JEAN ROUSSET, *La letteratura dell'età barocca in Francia. Circe e il pavone*, Il Mulino, Bologna, 1985.

⁸² ORLANDO 1997 p. 71.

movimento, la trasformazione, il trascorrere (mortale) delle apparenze». ⁸³ Qui dunque tocchiamo uno dei «modi privilegiati con cui il Barocco pensò la sua idea del fare letterario, della Metafora, del segno»: infatti, «dietro la finzione, c'è lo sgomento dell'unica metamorfosi di cui la parola non trionfa: la morte». ⁸⁴

Come il recupero della durata si è scontrato con l'impossibile permanenza del Soggetto, in quanto anch'esso immerso nel divenire, anche la via della mutevolezza dell'apparenza sembra dunque portare a una strada senza uscita, poiché la visione del *tempo* nello *Stesso* conduce inevitabilmente alla contemplazione della morte. Se queste strade saranno abbandonate nel successivo percorso poetico dell'autore per altre strategie, una di esse, che sarà poi al centro della stagione del *Dolore* e ancora nella *Terra Promessa*, trova un luogo di attuazione anche nel *Sentimento del Tempo*. Abbiamo già visto il testo de *La Madre*, dove la rincorsa dei tempi verbali situava l'incontro con l'assente in un tempo *altro* che però *ripeteva* un passato, così recuperato di un senso. Sono infatti le *Leggende* che ci permettono di vedere i podromi di un'altra strategia temporale, che demanda la persistenza a un punto fisso *al di là*, nella ricerca dello *Stesso* nella *ripetizione*; questa retorica si declina in una forma particolare data dallo stesso titolo della sezione, appunto 'da leggere', in quanto ora proprio la scrittura sembra farsi il luogo privilegiato della durata: si tratta infatti di una ripetizione endogena, che avviene in primo luogo *nel* linguaggio, o meglio nella durata della *langue* del poeta.

In questa prospettiva, ha un particolare significato l'inserimento nella seconda edizione del *Sentimento* di un testo scritto nel '33 e pubblicato su APF35: si tratta di *1914-1915*, lirica che, esclusa una certa fuga retorica nel finale, trova il suo senso ultimo nel tentativo di approdare a una diversa diacronia, compiendo una torsione di secondo grado rispetto al sistema della memoria d'immagini; sono infatti proprio i prelievi lessicali di storia poetica passata a creare il cortocircuito temporale, prelievi che, a parte un innesto di una variante de *Il Capitano*, ⁸⁵ sono tutte citazioni dell'*Allegria*. L'*incipit* è certo il luogo dove più alto è l'investimento in questa strategia della ripetizione: qui la parola si fa oggetto-ricordo, quasi feticcio, rievocato e poi ancora perduto:

Q33 Ti vidi, Alessandria,
 Friabile sulle tue basi spettrali
 Diventarmi ricordo
 In un abbraccio sospeso di lumi.⁸⁶

La strofa ripercorre l'esperienza di *Silenzio*, di cui si cita l'«abbraccio di lumi nell'aria torbida / sospesi» (P16 = *T* vv. 12-13), ma, come sottolineano le curatrici dell'edizione critica, anche nel verso «quella solitudine di nave»⁸⁷ si percepisce, oltre al «bastimento / verniciato di bianco»,⁸⁸ l'eco del verso «lontanando lucente di solitudine» di P16 e A19, eliminato poi in S23.⁸⁹ Più complessa l'altra citazione, che riprende il tormentato passo della figurazione dell'aurora di *Popolo*:

Q33 Ma il dubbio, ebbro colore di perla,
 Come avviene nelle ore di tempesta

⁸³ GUGLIELMI 2001, p. 19.

⁸⁴ CONTE 1972, pp. 38-39.

⁸⁵ *1914-1915*, Q33 «Da poco eri fuggita non rimpiansi / L'alga che blando vomita il tuo mare, / Che ai sessi smanie d'inferno tramanda, / Né l'infinito e sordo plenilunio / Delle aride sere che t'assediano, / Né in mezzo ai cani urlanti / Sotto una cupa tenda / Amori e sonni lunghi sui tappeti» = *T* vv. 5-12; cfr. *Il Capitano*, cF1_{Ap} «Quando ero bimbo e mi svegliavo / di soprassalto, mi calmavo udendo, / urlanti nell'assente via, / cani randagi» (poi CO27 ...) udendo / [... cF3 ...] svegliavo / di soprassalto, mistici compagni / i cani erranti per istrade assenti / udendo mi calmavo. *riser* {...} per assente via [... *riser* ...] nell' [...] cF4 Quando ero bimbo e mi svegliavo / di soprassalto, udendo / i cani erranti per l'assente via, / arcana guida, mi calmavo. cF5 ...] / incerta guida, [...] GP32 Se bimbo mi svegliavo / Di soprassalto, mi calmavo udendo / Urlanti nell'assente via / Randagi. ST33v ...] via, / [...] ST36 ...] via, / Cani randagi. = *T* vv. 3-9).

⁸⁶ = *T* vv. 1-4.

⁸⁷ Q33 = *T* v. 14.

⁸⁸ P16 = *T* vv. 7-8.

⁸⁹ Cfr. ST88, p. LXXV n.

Spuntò adagio ai limiti,
E s'era appena messo a serpeggiare
Che già l'aurora soffia sulla brace.⁹⁰

Certo non casuale è la scelta dei testi recuperati: *Silenzio* segna di fatto la narrazione – e dunque l'inserimento nel registro simbolico del racconto - del distacco, di quella distanza che appare necessaria al sistema poetico ungarettiano, mentre *Popolo*, seppur con le ambiguità già riscontrate, è un punto determinante di quel cammino di riconoscimento mai concluso, che aveva cercato sosta nello spirito sovra-individuale, nell'«identificazione con il “popolo”, con la massa, con la terra, con la patria»⁹¹, il cui correlativo enunciativo era stato spesso la terza persona.

Di fronte a queste ennesime ripetizioni del *dato*, l'immagine del bastimento è particolarmente significativa: originatasi dalle lunghe strofe di *Le Suppliche* (LA15, vv. 12 «sciambrottato in quel dominio di piroscavo orco») e ripercorsa in *Silenzio*, l'immagine del viaggio trova nella ripetizione-citazione 'endogena' di 1914-1915 la strategia retorica alternativa alla soluzione iconica che ne *La guerre* aveva tentato di racchiudere proprio quest'immagine di partenza impossibile, o di coincidenza tra origine e meta: nel *calligramme* che chiude *Dernier Jour*, e dunque la *Vita d'un uomo*, un cerchio è infatti formato dalle parole «c'est ici qu'on prende le bateau». Come scrive Bigongiari,

la partenza, il viaggio, l'itinerario sono i simboli inconsci dell'identificazione cosmica, se il “qui e ora” è una *repetitio* dell'altrove: si parte per dove si deve essere, cioè proprio per togliere il senso ripetitivo alla ripetizione, per non ripetere⁹²

Ed è proprio all'insegna di questo passato della parola *ripetuta* che possiamo leggere anche il palinsesto di citazioni che percorre una strofa della prima parte de *Il Capitano*, altra *legenda* di cui riporto a testo la stesura iniziale e finale, rimandando all'apparato per le varianti intermedie:

cF1 _{Ap}	ST33 _v
Quando la guerra m'ebbe ritessuto e non fui, coricato sul sasso, che una fibra della zona fangosa, fu, quel barlume, guida. ⁹³	Ma quando, notte, il tuo viso fu nudo E buttato sul sasso Non fui che fibra d'elementi, Pazza, palese in ogni oggetto Era schiacciante l'umiltà. ⁹⁴

Ricapitolazione interna alla *parole* della biografia lirica del poeta, vi riconosciamo l'impianto de *I fiumi*,⁹⁵ ma anche innesti lessicali come la topica del 'tessuto' de *La notte bella* o il sasso di *Perché?*, fino all'aggettivo che così significativamente abbiamo incontrato in *Paesaggio* e nelle varianti di *Canto Primo*, “palese”, e che qui torna a definire una verità immediatamente percepita. Sempre ne *Il Capitano* inoltre, nella strofa successiva troviamo l'“amore” «nelle vene / quasi vuote»,⁹⁶ verso che anticipa invece la lirica *Nelle vene* che apparirà nel *Dolore*, quasi passando il testimone a questa terza raccolta dove la retorica

⁹⁰ Poi APF35 ...] / Che già aurora soffiava sulla brace. ST36 ...] / Che già soffiava aurora sulla brace. = T, vv. 21-25; interessante come le varianti vadano a correggere la tentazione dell'enunciazione al presente, allontanando il testo in un 'prima' che non è quello di un evento, ma di una passata pronuncia.

⁹¹ BÀRBERI SQUAROTTI 1981, p. 253.

⁹² PIERO BIGONGIARI, *Che ne è di Pierre Reverdy? Ovvero Dal cubismo lirico alla tela di aracne*, in BIGONGIARI 1987, pp. 115-136, p. 128.

⁹³ Poi cF2_{Ap} ...] un barlume fu guida. CO27 ...] fangosa, / la notte perse ogni velo. cF3 Rimescolato dalla guerra, quando / non fui più, coricato sopra il sasso, / che una fibra della zona fangosa, / la notte non ebbe più velo. cF6 Ma quando, ritessuto dalla guerra, / [... GP32 Ma quando, notte, il tuo viso fu nudo / E buttato sul sasso / Non fui che fibra d'elementi, / Folle, palese in ogni oggetto / Era schiacciante l'umiltà. ST33_v come a testo. = T vv. 13-17.

⁹⁴ = T vv. 13-17.

⁹⁵ E si veda la variante “rimescolato” di cF1<11.29.

⁹⁶ cF1_{Ap}, poi GP32 *om.*

della ripetizione troverà la massima esplicazione nella lirica *Mio fiume anche tu*.

Questa prospettiva getta nuova luce anche su un aspetto di cui abbiamo già discusso quale l'etimologia, facendone un possibile quarto luogo della retorica della temporalità. L'interesse per la figura etimologica risiede nella natura eminentemente temporale del procedimento, come anche nel movimento della metamorfosi a essa intrinseco: al centro della figura infatti c'è la riflessione sul modificarsi della forma del tempo, come atto di appercezione della durata. Sebbene la ricerca nella storia delle parole appartenga al *Sentimento* piuttosto che all'*Allegria*, abbiamo visto come questa figura sia molto frequente nel primo libro, trovandosi inoltre spesso al centro di interventi correttori. In qualche modo, dunque, come per le tracce di un pensiero barocco precedente alla sua «scoperta» la poesia anticipa la poetica, applicando alla parola quella filologia intesa come storia e memoria della forma, secondo un'intenzione che Ungaretti declinerà poi con maggiore spessore e coerenza a partire dall'elaborazione del secondo libro rendendola 'speculativamente' sistematica già nei saggi di *Innocenza e memoria* e nelle letture sul Petrarca, all'insegna dell'unione inscindibile nel processo gnoseologico di memoria e *phantasia*. Questi due elementi non sono però sufficienti: ad essi, nella gnoseologia elaborata da Vico nel *De Antiquissima*, è unito l'*ingenium*, vale a dire la capacità sintetica, e dunque anche analogica, che permette di ricondurre il molteplice a un'unità, alla coerente durata di una forma trascendente rispetto alla mutevole apparenza, garantendo così una via di accesso per indagare la storia del rapporto tra parole e cose. Ma che tipo di rapporto con il tempo osserviamo in questa particolare forma di ripetizione? Un'abolizione o piuttosto un'appropriazione, un padroneggiamento? Certamente, la ricerca del tempo nella parola implica una fiducia più o meno esplicita nel valore gnoseologico della parola – non solo poetica? – sul mondo. In essa il poeta vede uno strumento di rivelazione: la parola, di fatto, traduce o implica il rapporto 'morale' tra l'uomo e mondo,⁹⁷ ed è per questo che essa può essere sede di verità. Questo rapporto depositato nelle parole non solo è risvegliato per sorprendere o straniare, ma apre nuove prospettive, rendendo possibile l'approfondimento del reale a partire da una figura. Le parole, dunque, hanno un valore euristico, e mostrano di non aver mai perso il loro legame con quella poetica del 'trobar' inteso appunto come 'trovare':⁹⁸ ed è in questo deposito 'sapiente' che l'etimologia, strumento di raccordo della forma nel tempo, cerca e interviene.

La retorica del simile tra ripetizione e differenza della forma sarà dunque la principale strategia nella terza e nelle successive stagioni ungarettiane, dove assisteremo al «ritorno dell'uguale in un'identità ogni volta messa in forse dalla faccia cristallina diversa della parola».⁹⁹ Scrive Blanchot:

è in questo senso che vi è in prossimità dell'arte un patto stretto con la morte, con la ripetizione e con la sconfitta. Il ricominciamento, la ripetizione, la fatalità del ritorno, tutto ciò a cui alludono le esperienze dove il sentimento di estraneità si intreccia al già visto, dove l'irrimediabile prende la forma di una ripetizione senza fine, dove l'uguale è dato nella vertigine dello sdoppiamento, dove non possiamo conoscere ma riconoscere, tutto ciò allude all'errore iniziale che può esprimersi sotto questa forma: ciò che viene per primo non è il cominciamento, ma il ricominciamento, e l'essere è precisamente l'*impossibilità* di essere una prima volta¹⁰⁰

L'origine si sottrae non per una successiva perdita; non è *provenienza*, ma *meta*, così come Ungaretti già scriveva in quell'ammissione della disforia insita a ogni 'ritorno' che è *Lucca*: «qui la meta è partire».¹⁰¹

La ripetizione della parola endogena va intesa dunque come sentimento *del tempo* nella schisi tra ripetizione e differenza, tra perdita non aggirabile di un resto e recupero della reliquia operato sempre più nelle forme di una parola che «si permea di una luce continuamente diversa»:¹⁰² parole dunque che si

⁹⁷ Cfr. UNGARETTI, *Influenza di Vico sulle teorie estetiche d'oggi*, cit., p. 362.

⁹⁸ Cfr. *Commiato*, P16: «Quando trovo / in questo mio silenzio / una parola» = T.

⁹⁹ PIERO BIGONGIARI, "Nell'inganno della soglia" ovvero *L'altro nello specchio di Narciso*, in BIGONGIARI 1987, pp. 239-257, p. 240.

¹⁰⁰ BLANCHOT 1967, p. 213.

¹⁰¹ A19 = T.

¹⁰² BIGONGIARI, "Nell'inganno della soglia", cit., p. 240.

fanno anch'esse frammenti dialettici, 'residuali', investiti della potenzialità di un ricordo mai davvero presente, poiché sempre segnato dallo stigma di un doloroso differimento.

4.3 *In un batter d'occhi millenni*

Riconducendo le fila del doppio percorso qui proposto al problema dell'identità e delle strategie retoriche, una possibile chiave di lettura delle ambiguità emerse può trovarsi nel valore metafigurale di queste stesse costanti figurali: in altre parole, la specularità e la temporalità sono dinamiche che definiscono un certo tipo di movimento figurale, all'insegna di una *somiglianza che fa vedere* e dinamizza,¹ unisce e divide, rivela «nel linguaggio, il movimento di “fuga”, di “esplosione verso” che caratterizza l'esistere dell'uomo»: un'arte della parola, dunque, che «esige una metamorfosi radicale».³

Per quanto riguarda la retorica della specularità e la pulsione scopica, non si tratta di un semplice raddoppiamento dell'immagine, secondo una lettura 'platonica' che avremo modo di affrontare più avanti; lo stile speculare infatti rilancia il processo per cui dalla linearità percettiva dell'occhio si passa a quello strumento relazionale che è lo sguardo, dove l'oggetto veduto trapassa in oggetto mentale.⁴ «“Allegorie” del fatto operativo»,⁵ le figure dell'acqua e dei riflessi non solo trasformano l'immagine e il reale, ma permettono l'introdursi di una tensione dove alla semplice presenza della realtà si sostituisce un mondo *compromesso* con chi lo guarda.

Per quanto riguarda le retoriche della temporalità, ritengo che la lettura metafigurale possa innestarsi sulle stesse declinazioni che abbiamo seguito nelle precedenti pagine. Innanzitutto la figura-ricordo, che più che recupero di un tempo 'perduto' è abolizione della distanza, simile da questo punto di vista alla metafora così come ricercata per esempio da Proust: qui le *correspondances* «non sono date storiche, ma date della preistoria»,⁶ e il ricordo diventa «reliquia interiorizzata».⁷ In secondo luogo la metamorfosi come capacità di inscrivere la materia nel mutamento del divenire attraverso il carattere tensionale o dinamizzante della figura. Infine la ripetizione, nella profondità storica della parola che torna a farsi eco viva, memoria come «lucida visionarietà, che ritrova ciò che è stato nella stesse forme, negli stessi modi di ciò che sarà».⁸ In questa prospettiva, lo stile analogico si oppone ancora una volta alla natura 'dividente' del linguaggio, che già Bergson criticava come incapace di aderire al moto del tempo.⁹

Tra i numerosi e in parte contraddittori passi della saggistica ungarettiana, in *Ragioni d'una poesia* troviamo una riflessione sull'analogia nel suo rapporto con il tempo dove emergono proprio queste linee di ricerca. Mi sembra significativo affiancare nella colonna di destra la redazione precedente di alcuni brani citati dal 'manifesto' poetico ungarettiano, risalente a circa quindici anni prima rispetto a quella pubblicata da Mario Diacono nel volume SI74¹⁰ e che trascrivo però secondo l'ordine della versione più recente e nota per facilitare il confronto:

¹ All'insegna di quella «visione dinamica della realtà che è l'ontologia implicita dell'enunciazione metaforica» di cui ha parlato in particolare Ricœur (RICŒUR 1981, p. 393).

² BRIOSI 1985, p. 172.

³ UNGARETTI, *Secondo discorso su Leopardi*, cit., p. 472.

⁴ Cfr. AGOSTI “*Struttura della comparazione nelle 'Fleurs du Mal'*”, cit., p. 40.

⁵ AGOSTI 1983, p. 221.

⁶ WALTER BENJAMIN, *Di alcuni motivi in Bandelaire*, in BENJAMIN 1976, p. 115.

⁷ BUCI GLUCKSMANN 1992, p. 107.

⁸ DEBENEDETTI 1988, p. 88.

⁹ Cfr. GUGLIELMI 1989, pp. 124-125 .

¹⁰ Non è questa la sede per ridiscutere la problematicità del volume SI74 e delle scelte di edizione di Diacono, più volte sottolineate dalla critica ungarettiana che ha anche auspicato una nuova edizione del volume. Ribadiamo la necessità di fare riferimento, nella consultazione del volume, all'apparato di note e commenti, dove vengono indicate le scelte 'antologiche' e gli interventi sui testi operati dal curatore; inoltre è bene considerare almeno il volume *Innocence et mémoire*, a cura di Ph. Jaccotet, Paris, Gallimard, 1969, confrontando le redazioni in francese con il materiale in lingua italiana.

da *Ragioni d'una poesia* [1949]¹¹

La poesia è forma per natura sua estremamente sintetica. Ed oggi che essa, nello sforzo di tornare a rivelarsi a se stessa, tanto si dispera a rendere visibile e a bruciare in sé in un lampo tutta la memoria umana, potrà mai essere forma così sintetica come occorrerebbe? So bene che i mezzi ai quali l'uomo ricorre sono sempre alla fine infelici e non consentiranno mai altro se non l'imitazione derisoria del soffio creativo; ma, anche se l'elenco d'un variare di mezzi rettorici da momento a momento storico, o da poeta a poeta, è dimostrazione della nostra irriducibile terrena miseria – avverrà forse senza motivo che, avendo da comunicare il senso d'una durata, il poeta d'oggi intensifichi la durata d'un elemento verbale, nei suoi modi scegliendo quello capace di concentrare il complesso più numeroso e più compromettente di mutamenti? Non vorrebbe egli così annientare, così facendo, mutamenti e durata e sostituire ad essi la sua persona pura delle origini, da essi irrimediabilmente compromessa? Non vorrebbe egli arrivare a infondere il potere di averne salute, al martoriarsi che per essi subisce e che ostenta? Non vorrebbe egli che il proprio io, nel medesimo istante in cui lo eleva a simbolo di dannazione, gli offrisse la facoltà di guarire, di divenire in quell'istante medesimo innocente per l'eccesso stesso dell'autodileggio, per la umiltà eccessiva e l'orrore che è nel grado che denuncia, d'invecchiamento, di corruzione, di sfacelo raggiunto ormai dall'umana natura?

Nella prima metà dell'Ottocento, s'otteneva l'intensificazione dei sensi tropologici, per enfasi – oggi, ridotta la parola quasi al silenzio, spezzati all'estro analogico i ceppi, s'ottiene, nell'ordine della fantasia, cercando quell'analogia atta a essere il più possibile, illuminazione favolosa; s'ottiene dando tono, nell'ordine della psicologia, a quella sfumatura propensa a parere fantasma o mito; s'ottiene scegliendo, nell'ordine visivo la combinazione di oggetti meglio evocanti una divinazione metafisica.

Illuminazione favolosa, fantasmi e miti, divinazioni metafisiche, non sono forse illusioni di tempo domato, o meglio di tempo abolito? [...]

...] Se il carattere dell'800 era quello di stabilire legami a furia di rotaie e di ponti e di pali e di carone e di fumo – il poeta oggi cercherà dunque di mettere a contatto immagini lontane, senza fili. Dalla memoria all'innocenza, quale lontananza da varcare:

da *Poesia e civiltà* [1933-1936]¹²

Il poeta moderno diceva difatti che oggi non si può essere analitici; egli sa di fatti meglio di chiunque che la poesia è per natura sua, un'espressione sintetica. [...]

...] Dunque il poeta d'oggi ha cercato di superare la difficoltà così: se avrà da comunicare il senso d'una durata, intensificherà la portata d'un dato elemento, scelto tra quelli che meglio potevano concentrare un complesso di mutamenti.

Nella prima metà dell'Ottocento, spesso quest'intensificazione è stata ottenuta coll'enfasi. Ora le cose si svolgerebbero così: nell'ordine fantastico, spezzato allo spirito dell'analogia i ceppi, s'è cercato di scegliere quell'analogia che fosse il più possibile illuminazione favolosa; nell'ordine della psicologia, s'è dato soffio a quella sfumatura propensa a parere fantasma o mito; nell'ordine visivo, s'è cercato di scoprire la combinazione di oggetti che meglio evocasse una divinazione metafisica. Illuminazione favolosa, fantasmi e miti, divinazioni metafisiche, non sono forse illusioni di tempo domato, di tempo fermo e superato per sempre? [...]

...] Se il carattere dell'800 era quello di stabilire legami a furia di rotaie, e di ponti e di pali, e di carbone e di fumo, il nuovo secolo ama di più alzare gli occhi al cielo e volare. Il poeta oggi cercherà dunque di mettere a contatto immagini

¹¹ V09, p.16-18.

¹² SI74 pp. 303-323, e cfr. note a p. 927 sgg.

<p>ma in un baleno [...] ...] Quando dal contatto d'immagini, gli nascerà luce, ci sarà poesia, e tanto maggiore poesia, per quest'uomo che vuole salire dall'inferno a Dio, quanto maggiore sarà la distanza messa a contatto.</p>	<p>lontane. [...] ...] Quando gli nascerà dal contatto d'immagini, luce, ci sarà poesia, e tanto maggiore poesia, per quest'uomo che vuole salire dall'inferno a Dio, quanto più grande la distanza messa a contatto.</p>
---	---

Nell'interrogazione sui «mezzi rettorici» della poesia nella sua durata, è ancora la *distanza* a emergere come parola chiave. Se è nella tensione figurale che abbiamo visto il luogo di costruzione del rapporto Soggetto-oggetto, è chiaro che proprio in quanto si serve di uno strumento contraddittorio, che agisce cioè nella e della contraddizione, la ricerca dell'identità attraverso il pensiero analogico sia un percorso paradossale, inconciliabile con un'idea di identità rigida e monovalente. È questo un paradosso spesso vissuto come scacco sia nella declinazione speculare che in quella temporale dal Soggetto, ma che ora vorremmo affrontare in relazione a una possibile lettura metafigurale. In che modo queste retoriche – in quanto paradigmi della stessa metafora - *mettono in crisi il principio d'identità?*

Lo specchio afferma e nega: afferma la presenza di un altro e, nell'inconsistenza dell'immagine riflessa, mette in dubbio l'identità di chi si specchia. L'alienazione del riflesso dunque è sempre *complessa*: lo specchio costruisce con l'immagine quell'oggetto che il pensiero analogico rincorre nelle formulazioni del linguaggio, e cioè un'identità e coincidenza impossibile, la predicazione paradossale che *Y era e non era*. Ineludibile strumento per *vedersi*, nella dinamica speculare l'io è l'altro, l'altro è uno stesso: un rovesciamento che non è una conferma dell'identità, poiché cedendo alla tentazione di rispecchiarsi quest'ultima è immediatamente rubata. Una dialettica, questa, che se non approda a una *Aufhebung* conciliante neppure si riduce al continuo scivolamento in un doppio immaginario, poiché mette in discussione anche la stessa realtà innescando i modi dell'allucinazione e del sogno. Non solo: proprio la compromissione del punto di sguardo con l'oggetto – che determina la cattura del Soggetto dallo sguardo dell'Altro – fa della retorica della specularità il luogo in cui più urgente è la definizione di identità non come individuazione, ma identificazione, in modo cioè « intrinsecamente relazionale». ¹³ In questa prospettiva, il Soggetto e l'oggetto in cui esso si specchia dirigendovi la propria proposta analogica esplicita (*sono come*) o implicita, e da cui riceve in risposta un riflesso nella sua varia fenomenologia, sono correlativi, «inseparabili, definiti dalla loro congiunzione». ¹⁴ Allo stesso modo, il pensiero analogico – così come definito dai nostri presupposti teorici - implica e complica le forme lineari e non conflittuali di *mediazione*, ¹⁵ non semplicemente perché «la struttura concettuale della somiglianza oppone e unisce l'identità e la differenza» ¹⁶ – proposizione che tende comunque verso una risoluzione della contraddizione – ma perché si innesta su di una somiglianza che è «prima di tutto differenza, [...] e che contiene in sé il principio di scissione che la produce e la fonda» ¹⁷. Un'alleanza, questa, che unisce *stile* e immagine all'insegna di una medesima ricerca, e che trova il suo esempio forse più evidente nel teatro dell'occhio messo in scena dai trattati sulla metafora secenteschi.

Per quanto riguarda la retorica della temporalità, la declinazione che più chiaramente si oppone a un'identità rigida è la metamorfosi: come scrive Fusillo infatti «la *metamorfosi* mette apertamente in crisi il principio d'identità: alla fissità e alla rigidità dell'universo quotidiano si contrappone un universo fluido e sfuggente». ¹⁸ Ma anche il frammento memoriale e la ripetizione si offrono come luoghi problematici per il Soggetto in cerca di unarizzazione: se infatti la memoria inserisce una frattura temporale nella linearità del tempo interiore e con essa la 'presenza dell'oblio', la ripetizione impone una continua negoziazione tra 'nuovo' e 'uguale', dove la validità della prospettiva accentratrice è sempre messa in

¹³ BOTTIROLI 2011a.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Cfr. GROUPE μ 1970, *passim*, e MUZZIOLI 2004, p. 111 e sgg.

¹⁶ RICCEUR 1981, p. 259.

¹⁷ GABELLONE 1972, p. 155.

¹⁸ FUSILLO 1998, p. 20.

crisi. Allo stesso modo, la metafora scorre sul crinale tra differenza e ripetizione: come «riassegnazione delle etichette», secondo una prospettiva che si concentra sulla componente creativa, essa funge da «idillio tra un predicato che possiede un passato ed un oggetto che gli si concede pur resistendo».¹⁹ In questo «insegnare nuovi giochi ad una parola vecchia» - come glossa magistralmente Ricœur -²⁰ più che l'«idillio» immaginato da Goodman è in opera la tensione di una sovrascrittura o sovrimpressione temporale tra ciò che è stato e il presente, entrambi inscritti nella materia in fuga della presa del linguaggio. Una *surimpression* che diventa *sursémantisation*, facendo esplodere l'univocità presunta del *nome proprio* e imponendo una continua rinegoziazione dei limiti.

Ciò che vorrei fare emergere in queste ultime battute è come queste tensioni esplodono nel testo che più di tutti è intriso di queste due retoriche, *I fiumi*: all'insegna del desiderio di identità e armonia, l'incrocio delle strategie conduce infatti a un nodo di contraddizione essenziale che costringe a rivedere il significato attribuito a questa lirica dalla critica e dallo stesso Ungaretti.

Proseguiamo nella lettura del saggio *Poesia e civiltà*, 'avantesto' del più conosciuto *Ragioni d'una poesia*:

Quando gli nascerà dal contatto d'immagini, luce, ci sarà poesia, e tanto maggiore poesia, per quest'uomo che vuole salire dall'inferno a Dio, quanto più grande la distanza messa a contatto [...] *Il problema attuale non è quello di mettere giù saldamente uno dietro l'altro, chilometri e chilometri*, non è quello di frugare nel ventre della terra per estrarne i simulacri del passato, non è quello di adorare relitti della morte, ma quello di stabilire antenne impalpabili nei tempi e negli spazi²¹

Abbiamo evidenziato in corsivo quello che, a quest'altezza cronologica, è un recupero *via negationis* di una variante eliminata da *I fiumi*, nella sua prima versione a noi pervenuta. Cancellata dalla lirica più nota di Ungaretti, nominata per negarla in *Poesia e civiltà* e poi, ancora, eliminata nella redazione di *Ragioni*, questa porzione di testo può farci da guida nella lettura del testo.

Se insisto sulla funzione di archetipo del testo è perché la situazione qui *messa in scena* è esemplare per il Soggetto lirico, che infatti ritorna ai nodi cruciali di questa 'narrazione' più volte nella *Vita d'un uomo*; inoltre, anche in questo testo le varianti lavorano *après-coup* rivelandosi importanti spie degli aggiustamenti apportati al racconto di un mito. Rimandando ai numerosissimi studi analitici, estrarremo dalla lirica solo alcuni luoghi che ci sembrano particolarmente significativi in relazione alla nostra prospettiva di ricerca.

Un primo dato su cui vorrei centrare l'attenzione è proprio l'impianto scenico, direi registico, delle strofe iniziali, evidente già dalle scelte lessicali quali la celebre immagine della "dolina"- "circo", tema «canonico tra Otto e Novecento, carico di suggestioni malinconiche e di rimandi alla condizione massificata dell'artista nella società moderna»,²² e risonante del clima clownesco avanguardistico così come il successivo "acrobata".²³ Ma con che esito diverso rispetto alla leggerezza tonale di un Palazzeschi: il soldato Ungaretti non è "l'uomo di fumo", ma anzi si compromette con il paesaggio chinandosi, bagnandosi, immergendosi, e di quel rito del battesimo di cui *I fiumi* sono riscrittura, sperimenta innanzitutto la dimensione corporea. Cosicché se di preparazione rituale si può parlare, non casuale è la scelta della "dolina"- "urna", culla e "cuna" nella quale ad aspettare il poeta c'è probabilmente ancora una volta uno specchio d'acqua.

Il passaggio a un'esistenza non fumosa ma certamente più leggera è consentito proprio dal 'bagno', come dimostrano le varianti sulla celebre similitudine:

¹⁹ GOODMAN 2008, p. 69.

²⁰ RICŒUR 1981, p. 259.

²¹ UNGARETTI, *Poesia e civiltà*, [1933-1936], SI74 pp. 303-323, p. 321.

²² CATALDI 1999, p. 23.

²³ Scrive Massimiliano Manganelli a proposito della dimensione teatrale ungarettiana: «il soggetto che percorre la poesia dell'*Allegria* si muove come sulla scena di un teatro virtuale, il cui spazio viene di volta in volta costruito dai "movimenti" della sua parola gestuale; si delinea, nel testo, una vera e propria prossemica, che illustra non solo la modulazione delle distanze - "questo", "quello"-, ma anche una serie di modi di atteggiarsi del corpo, quasi un compendio ragionato di "pose" sceniche (cit. in CORTELLESSA 2000, pp. 42-43).

cPa ₁₆	P16	S23	P31
e con acrobazia me ne sono andato come un ebro re delle acque	e me ne sono andato come un acrobata delle acque	e me ne sono andato come un giocoliere dell'acqua	e me ne sono andato come un acrobata sull'acqua ²⁴

La “dolina” è un “circo” e il poeta è un “acrobata”, o meglio, lo è *stato*, e questa esperienza lo ha portato a muoversi con leggerezza nell’elemento in cui si è fuso. Rispetto alla figura di cPa₁₆ l’immagine che emerge dalle varianti è estremamente densa e iperbolica: non più dominio (“re”) ma totale fusione, non più “ebbrezza” o esaltazione ma vero e proprio spostamento costitutivo di sé verso una leggerezza che prima non esisteva. In A31, mutando anche la proposizione, l’immagine assume caratteri quasi cristologici, alludendo, in una genealogia tra *Christus Patiens- alter Christus – miles patiens*,²⁵ alla matrice simbolica di sepoltura e resurrezione.²⁶

È nei versi della penultima strofa di cPa₁₆ –profondamente mutata già in P16 - che troviamo la citazione da cui abbiamo preso le mosse:

cPa₁₆ vv. 24-36 I miei fiumi si mettono in fila
 chilometri e chilometri passo a passo
 in un batter d’occhi millanni
 e li riconosco
 a uno a uno
 come un accorto comandante
 quest’è il Nilo
 e quest’è l’Arno
 quest’è il Naviglio
 e quest’è la Sesia
 quest’è il Serchio
 e quest’è il Po
 e quest’è la Senna

Elencando i singoli fiumi, la memoria opera una sintesi che li allinea e sovrappone l’uno con l’altro, cercando così di rappresentare una durata continua. Lo spostamento spaziale, che coinvolge un numero di fiumi ben più ampio rispetto al ‘quattro’ di memoria berniniana del testo definitivo,²⁷ è dunque anche uno spostamento temporale di tipo analogico: dunque non solo il fiume di *ora* è il fiume del passato, ma è anche un fiume di *altrove*. Il fiume è insomma quel palinsesto spazio-temporale che permette di intravedere un’unità intrinseca alla storia del Soggetto. L’epifania si condensa nella locuzione comune del “batter d’occhi” come baleno del miracolo analogico che permette il recupero del tempo perduto, in un *climax* che dai “chilometri” ai “passi” raggiunge i “mill’anni”, in un improvviso apparire di una continuità sintatticamente slegata. La metaforica bellica attrae l’immagine del “comandante” che ‘passa in rassegna’ le “fila” dei soldati: a questo punto, come a mostrare il riconoscimento del singolo, ecco la nominazione, l’additare nella peculiarità del nome la storia che riassume l’identità del Soggetto.

²⁴ = T vv. 18-20.

²⁵ Cfr. VALESIO 1992, p. 139.

²⁶ Dettagliata è la discussione di questa variante da parte di Paolo Valesio: il critico vede nella scelta finale una «*lectio facilior*» non solo troppo vaga ma determinante una dimensione verticale che altera il testo. Il motivo della rinuncia alla «superior semanti choice» di “giocoliere” - più ‘concreta’ e legata al tema allegresco - sarebbe da rinvenire ancora una volta nella volontà di mascherare i riferimenti alla tradizione, e cioè al crepuscolarismo e al futurismo, ma anche alle componenti dannunziane. Oltre al *Palombaro* di Govoni e alcuni passi dal *Notturmo* dannunziano, Valesio individua anche la presenza dell’immagine francescana del ‘giullare di Dio’. (cfr. VALESIO 1992, pp. 124-138), da confrontare con la proposta interpretativa di Cambon che parla invece – per l’intera esperienza allegresca – di «giullare di Dio» (cfr. CAMBON 1976).

²⁷ Secondo Valesio, il momento di ricapitolazione del passato nel «quaternio» dei fiumi è «a *concept* that is salso a *conceits*», alludendo, come poesia su quattro fiumi, appunto alla fontana barocca di Piazza Navona (cfr. VALESIO 1992, p. 141 e sgg.).

È tuttavia complesso definire in modo univoco il tipo di figura retorica cui appartengano i singoli fiumi; prendiamo per esempio “la Senna”:

e questa è la Senna
 e in quel suo torbido
 mi sono rimescolato
 e mi sono conosciuto²⁸

Certamente il ‘fiume’ è sineddoche per la città, ma è anche proiezione di un altrove nel tempo, simbolo di un ‘periodo’ e – infine – *simile* all’Isonzo. Le stesse città hanno un ruolo ambiguo: “Parigi” è evocata dalla Senna, ma quest’ultima sostituisce la città come luogo del ‘rimescolamento’; il rimescolarsi nel fiume è dunque allegoria, definendo il periodo di ‘maturazione’ parigino del poeta. Ma la Senna è anche evocata per contiguità: egli è di fronte all’Isonzo ed è da qui che recupera gli altri fiumi-metafore delle città e costruisce l’allegoria.

Su questi stessi versi, è poi interessante la variante non accettata di TG18, che coinvolge da vicino l’ambiguità della dialettica speculare.

e in quel suo torbido
 mi sono rimescolato
 e mi sono riconosciuto

La ‘funzione-re’ comporta l’identificazione tra Soggetto e “torbido”: l’io è il “torbido” del fiume, ovvero è l’immagine che il fiume gli ha dato, dove il “rispecchiarsi” diventa dunque riconoscersi nell’“altro” da sé.

Vediamo infine le varianti che interessano la celebre chiusa del testo:

<p>cPa₁₆ vv. 37-40</p> <p>e quest’è la mia vita che in ognuno vi traspare</p> <p>Ora non è che una corolla di tenebre</p>	<p>P16</p> <p>e questa è la mia nostalgia che in ognuno mi traspare ora ch’è notte che la mia vita mi pare una corolla di tenebre²⁹</p>
--	--

In cPa₁₆ il fiume ‘riflette’ la “vita” in quanto icona dello ‘scorrere’ temporale di istanti; ogni fiume è allegoria di un periodo spazio-temporale, ma il confluire in un unico oggetto – l’Isonzo - di questi fiumi grazie al miracolo dell’analogia permette di racchiudere in essi la durata storica dell’io. Ma nello stacco strofico e grazie all’*enjambement*, forte è la contrapposizione tra la possibile euforia della ‘trasparenza’ evocata nei versi immediatamente precedenti e le “tenebre”: il recupero del passato, la ‘rassegna’ delle epoche non ha dunque portato a un riscatto del *nunc*, come per esempio avveniva in *Risvegli*. Per quale motivo?

In P16 l’immagine riflessa dal fiume non è quella della continuità della “vita” come matrice dell’identità, ma è la “nostalgia”; il passato non è dunque recuperato: è evocata, invece, la stessa perdita incessante connessa con la durata. «Simulacri del passato», i nomi dei fiumi elencati sono «relitti di morte» che non riscattano le “tenebre” dell’ora: diversa deve essere la strategia per «stabilire antenne impalpabili nei tempi e negli spazi». ³⁰ Ancora una volta dunque il testo non propone una soluzione, ma

²⁸ = T vv. 59-60, ma poi TG18 [...] riconosciuto

A19 come P16; PDG20 e PDG25 [...] conosciuto.

²⁹ Poi A36 [...] Questa [...] = T vv. 62-69.

³⁰ UNGARETTI, *Poesia e civiltà*, cit., p. 321.

nel prendere «chiara coscienza di sé»³¹ è piuttosto del *dissidio* che parla. Ed è infatti un moto dubitativo a reggere l'ultima variante, che dal modulo in negazione “non è altro che” non si sposta al più facile ‘come’, ma mette in questione la percezione del Soggetto e l'autoriflessività: “mi pare”, apertura a un possibile movimento analogico che è di diverso registro rispetto all'altalena spazio-temporale e analogica che innerva il corpo centrale della lirica.

Pietro Cataldi ha sottolineato brillantemente la differenza retorica tra la cornice del testo e le strofe centrali:

La cornice è dunque il momento della coscienza, nonché il luogo della pronuncia poetica; il momento in cui il senso dell'esperienza viene compreso e il luogo dal quale dichiararlo. La cornice corrisponde, o dovrebbe corrispondere, alla elaborazione dell'esperienza eccezionale narrata nella estesa parte centrale del componimento.[...] È insomma come se il momento della coscienza costituito dalla strofe introduttiva (e dalla finale) impedisse la propizia religione delle *correspondances* simboliste e imponesse, o minacciasse, il diverso registro dell'identità come prigionia.³²

L'elemento che più colpisce è dunque come il testo, nonostante pervenga a una certa esperienza del tempo diversa dalla prigionia della puntualità, si chiuda sulla “corolla di tenebre”, sancendo la «sconfitta» del soggetto.³³ Se questa è la lirica dove si enuncia che il “supplizio” è la *mancanza di armonia*, la successiva rassegna fluviale non porta di fatto a un raggiungimento della stessa. Come dunque interpretare il fatto che, nel testo «riconosciuto tanto dall'autore che dalla critica come massima espressione lirica dell'identità del poeta»,³⁴ questa identità non giunga affatto a un'enunciazione positiva o almeno propositiva, come abbiamo visto per esempio avvenire in altri casi? Certamente, la lettura di Cataldi individua pienamente l'ambigua soluzione della lirica: ma come s'inserisce questo smacco nella storia del testo? *I fiumi* è in fondo un testo atipico oltre che archetipico: lungo, lunghissimo in rapporto alla ‘misura’ dei testi del *Porto*,³⁵ perché non ritroviamo altre soluzioni simili, cioè altre zone di compromesso tra la logica simmetrica rilevata da Cataldi e il suo scacco nell'autocoscienza?

È noto come a partire da Hegel fino alla psicoanalisi il desiderio di essere riconosciuti sia definito il primo desiderio dell'uomo;³⁶ certamente, nell'esperienza de *I fiumi* ci troviamo di fronte a un tipo particolare di riconoscimento: nell'atto fortemente significativo – che è molto più di un'allegoria – di guardarsi nel fiume e nel riconoscersi di fronte a esso, il Soggetto svela che ciò di cui è in cerca è una *precisa forma di identità*, e cioè la persistenza del medesimo nel tempo, di ciò che resta lo stesso: identità che è, dunque, un *sogno di eternità*, un *fantasma*. È ovviamente presente la lezione di Bergson, ma in modo tutt'altro che ap problematico; in questa prospettiva infatti l'essenza dell'io è sì riconosciuta nel divenire, e cioè, come scrive Gutia, in un'«essenza mobile e fluida che può essere afferrata solo mediante un processo di narcisismo in cui l'io tenta di mirarsi nei propri occhi e di cogliere il suo riflesso»,³⁷ ma questa dinamica sperimentata nella lirica è a un tempo più e meno di un autoriconoscimento: è infatti un riconoscimento unicamente *immaginario*, senza mediazione dell'Altro, in un certo senso, destinato alla nevrosi.

³¹ NOTE69, p. 739.

³² CATALDI 1999, pp. 23-25.

³³ *Ivi*, p. 36.

³⁴ DE MICHELIS 2012, p. 24.

³⁵ «*I fiumi* è una poesia dell'*Allegria* lunga; di solito, a quei tempi, ero breve, spesso brevissimo, laconico» (NOTE1969, [L'*Allegria*], p. 751).

³⁶ Cfr. BUTLER 2009.

³⁷ GUTIA 1959, p. 114. Emerge come questo Bergson sia fortemente cooperante con la *koimé* simbolista. Ma quella di Ungaretti è una poesia irriducibile a una lettura simbolista; come in fondo quella dei Romantici, la visione dei Simbolisti non è «pèripherique», e cioè orientata verso l'esterno e l'analisi, ma centrale, interiore, sintetica, (TANCRÉDE DE VISAN, *Maurice Maeterlinck et les images successives*, in DE VISAN 2007, pp. 97-122, p. 112): il poeta «aperçoit sa propre personne dans son écoulement à travers le temps, son moi qui dure» (TANCRÉDE DE VISAN, *La philosophie de M. Bergson et le lyrisme contemporain*, in DE VISAN 2007, pp. 424-466, p. 455). L'estetica simbolista è intuitiva, ha la sua fonte nel *moi* profondo, dunque nella coscienza non riflessa che tende alla libera espressione di stati d'animo multipli. Ma questa aspirazione è destinata a scontrarsi appunto con la coscienza e con il linguaggio che astrae e fissa, trasformando il *moi* dinamico in *moi* statico, e arrestando così lo scorrere della coscienza stessa; proprio la dolorosa scissura esperita da Ungaretti ne *I fiumi*.

Tutt'altro che esaltazione del *fieri* come espressione di un Io padrone, «il divenire come dimensione dell'essere è allora il “campo problematico”, il *teatro* nel quale il processo dell'individuazione va in scena».³⁸ Proprio questa ‘teatralizzazione’ avevamo sottolineato nell'apertura delle prime strofe del testo: lo spazio scenico che il Soggetto ricerca è quello che gli permetta di operare attraverso una riflessività del tutto immaginaria, monadica, narcisistica, dove dallo scontro con il nulla del reale, con la dispersione del sé in cose frammentate e con l'assenza di senso, il cammino di riconoscimento riparta dal racconto di una storia, ipostatizzata come *continuum* che ne garantisca l'intelligibilità. Si comprende dunque l'incompatibilità di questa poesia non solo con l'autoriflessività simbolista, ma anche con il massimo della tensione raggiunta negli esiti di quella tradizione: lo stesso l'annullamento del Soggetto in Mallarmé stride con la mutata posizione del Soggetto novecentesco rispetto non più solo al mondo, ma alle stesse parole. Ungaretti non vuole il silenzio, né annullarsi: vuole, *deve*, riconoscersi.

Il problema della permanenza dell'io nel tempo, o meglio, l'incardinarsi del concetto di identità su questa permanenza, è stato affrontato in particolare da Heidegger, il quale, a partire dalla differenza tra *das Selbe* a *das gleiche* («lo stesso [das Selbe] non è l'uguale [dal Gleiche]»),³⁹ sottolinea l'emergere della «mediazione all'interno dell'identità».⁴⁰ Discutendo il principio ‘obliato’ secondo cui è il tempo l'origine dell'identificazione - principio che verrà ripreso, come vedremo, dalla psicoanalisi, ma che è affermato già da Hegel - Heidegger delinea la presenza dell'alterità e della differenza all'interno non del medesimo, ma dello stesso. Infatti il tempo è innanzitutto *discontinuità, diversità*: imprescindibile da ogni atto di identificazione è dunque l'apprensione del diverso, così come la stessa apprensione del diverso presuppone il tempo. Per questo l'identificazione nell'‘acqua che scorre’ è archetipica: l'immagine *vista* e che *mi guarda* è altra, ma è anche l'unica che mi garantisce un'unità; al contempo, questa stessa identità è instabile, soggetta a uno scorrere incessante che essendone lo stesso supporto è coappartenente alla stessa immagine. Come già affermava Kant, non c'è immaginazione – diremmo, identificazione e proiezione dell'immaginario – senza temporalizzazione, cioè senza *sentimento del tempo*.

Mi sembra chiaro dunque che ne *I fiumi* si affacci un'idea di identità estranea o indicibile dal linguaggio ‘ordinario’ e che impone di riconsiderare, da parte dello stesso Soggetto, il proprio desiderio di ‘armonia’ o ‘pienezza’: una riconsiderazione che insinua il dubbio dell'illusorietà di queste strade. Abbiamo già citato questa riflessione di Melandri:

l'asserzione dell'identità, in una logica monovalente, comporta necessariamente la presenza dei caratteri dell'unicità, della pienezza e della permanenza in ciò che si asserisce e la complementare esclusione da quanto asserito di ogni pluralità, lacuna o cambiamento. (La pluralità negherebbe infatti l'unità, così come la lacunosità la pienezza e il cambiamento la persistenza)⁴¹

È proprio rispetto a questo primo ‘sentimento del tempo’ che va riletta l'operazione de *I fiumi*, e l'affacciarsi della possibilità di un Soggetto che scopre come illusorio il dominio di un medesimo *senza ulteriori appoggi*. Nel dominio del *medesimo*, la «minaccia» di quel ««fattore di dissimiglianza, di scarto, di differenza» che è il tempo può essere scongiurata sono ponendo un «principio di permanenza nel tempo».⁴² D'altra parte, è proprio di *das Selbe* (lo stesso, o *ipse*) la capacità di includere la differenza, l'alterità: se, dunque, necessariamente, «il problema del ‘soggetto’ introduce l'alterità, il non conosciuto, l'estraneo, vale a dire quel con cui il ‘soggetto’ si compone come figura del senso»,⁴³ solo a partire da quest'altro tipo di consapevolezza «il Sé può essere oggetto di una ricerca permanente. [...] Egli, per così dire, non si riconosce nel proprio *idem*. Allora torna a percorrere la via delle sue identificazioni, alla ricerca delle possibilità perdute, e questa ricerca implica una *rielaborazione semantica* del proprio passato. Il soggetto riscrive la propria storia».⁴⁴

All'insegna di questa storicizzazione progressiva s'inscrivono le tensioni de *I fiumi*, e cioè

³⁸ RONCHI 2011, p. 71.

³⁹ HEIDEGGER 1982, p. 19.

⁴⁰ «Die Vermittlung innerhalb der Identität», *ivi*, p. 15.

⁴¹ MELANDRI 1968, pp. 221-222.

⁴² RICŒUR 1993, p. 206.

⁴³ NERHOT 2008, p. 209.

⁴⁴ BOTTIROLI 2001, p. 127.

all'insegna di una diversa idea di identità che è appunto *identificazione*, categoria «che consente di pensare un'alterità che istituisce il soggetto come altro da sé, che lo fa altro da se stesso»;⁴⁵ qui allora

il motto 'conosci te stesso' diventa "ripercorri la storia della tua identità, senza illuderti di ritrovare un'origine, che hai perduto sin dall'inizio; in effetti, non c'è mai stato un momento di coincidenza fra te e te / stesso, il tuo essere è sempre stato *oltre*. La tua identità comprende i processi di identificazione, in base ai quali ti sei trasformato. La tua soggettività esiste come una serie di metamorfosi: ed è qui che devi cercare"⁴⁶

Neppure questa però è una *soluzione*: piuttosto, la ricerca ungarettiana continua a interrogarsi sulla propria posizione in quanto Soggetto e sul proprio desiderio.

In questo percorso, la fiducia in un'armonia perduta ma raggiungibile in altre 'notti belle' vacilla, perché si affaccia l'idea che quella stessa armonia e identità sia da sempre perduta, mai posseduta. Attraversate tutte le incrinature del Soggetto e smascherata l'instabilità dell'oggetto, sarà inevitabile spostare la ricerca verso la «permanenza», quel Terzo incomparabile che nega l'armonia ma impegna in una distanza che è anche "misura". Il poeta-soldato, vicino alla natura 'mutilata' e alle tracce spente dell'allegresco circo d'inizio secolo, "guarda il passaggio": apparente nota descrittiva, queste parole riassumono il complesso itinerario condotto dalle due retoriche che abbiamo descritto. È proprio questo il punto problematico, che impedisce alla poesia di Ungaretti di affidarsi a una fenomenologia di tipo bergsoniano: proprio l'Altro e il Tempo, infatti scardinano dalle fondamenta questo progetto di possibile *adeguamento*, in quanto *punti di non presenza*. Ma i versi indicano tuttavia una direzione di ricerca: in questo guardare non più al riflesso, e dunque in modo solo introflessivo, il poeta-soldato ancora il proprio sguardo all'oggetto mutevole, al "passaggio". Spia di qualcosa che diverrà nel *Sentimento* ben più presente, già ora questa poesia sembra spingersi a cogliere, come ha scritto Petrucciani, «non già *oltre* il fenomenico, ma proprio *negli* aspetti del transeunte e del caduco il segno essenziale di una verità permanente[...], di un'incognita trascendentale e tuttavia immanente».⁴⁷ Un indicibile, ancora una volta: se dunque è certo che lo spazio letterario divenga «da dimensione privilegiata entro cui tentare di restituire integrità all'oggetto della *quête*», la ricerca di unità a partire da «una originaria frattura» si scopre, proprio nella «necessità di aggirarla, dalla urgenza di abolirla, di ri-comporla»,⁴⁸ ripetizione non assimilabile di una perdita, di qualcosa cioè che si ripete solo sottraendosi, «di una residualità che sfugge ai movimenti metaforici e metonimici del significante».⁴⁹

L'indagine del prossimo capitolo sarà allora all'insegna di questa ricerca impossibile di figure che cerchino di definire l'esperienza paradossale della perdita di un oggetto mai posseduto, e non altrimenti nominabile che come *in fuga*. «Quando siamo stimolati dalla creatura mutevole, veniamo condotti alla verità che permane».⁵⁰

⁴⁵ RECALCATI 2006, p. 81.

⁴⁶ BOTTIROLI 2006, pp. 267-268.

⁴⁷ PETRUCCIANI 1955, p. 14.

⁴⁸ ZINGONE 2005, pp. 465-466.

⁴⁹ RECALCATI 2013, p. 105.

⁵⁰ AGOSTINO, *Confessioni*, XI 8,10.

CAPITOLO V

Essere o essere come?

La mia accortezza mi ha fatto essere molte cose e in molti luoghi, perché potessi diventare *uno* – perché potessi arrivare a essere *uno*

Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*

Nei capitoli precedenti ci siamo soffermati sull'oggetto in quanto partecipa a diversi gradi della costruzione della soggettività: in questa prospettiva, il quadro teorico di riferimento è stato quello del rapporto Soggetto-oggetto, di cui abbiamo osservato le rimodulazioni e contraddizioni attraverso le metafore e la retorica ungarettiana. È ancora la peculiarità dell'esperienza di Ungaretti a consentirci di procedere con un'ulteriore declinazione di questo rapporto.

La volontà di partecipare al quadro senza perdere di vista la connessione con ciò che ne costituisce il fondo e il senso, e intraprendere all'interno di questo un percorso di storicizzazione ermeneutica della propria esistenza, comporta la necessità di raggiungere una posizione: ciò vuol dire darsi un orientamento, vuol dire individuare, per comprendere dove si è e dunque *chi* si è, il proprio 'punto di mira', significa dunque nominare un desiderio, anzi, il desiderio, dove oggetto, sguardo e *direzione* s'intrecciano determinando il costituirsi stesso dei *modi* della soggettività.

La retorica di Ungaretti, in una poesia così incentrata sul Soggetto da rendere ciò che è fuori 'il resto', può essere dunque attraversata osservando come i fenomeni stilistici sopra discussi si trovino a ruotare attorno a uno stesso desiderio, che in quanto tale, non è mai il *medesimo*.

Retorica e stilistica, dunque, vorrebbero nelle pagine seguenti intersecarsi con una «*semantica del desiderio*»:

la semantica del desiderio si staglia nel campo più vasto degli *effetti di doppio senso*: quei medesimi effetti che una semantica linguistica incontra sotto altri nomi, e cioè trasferimento di senso, metafora, allegoria¹

ma a partire da quali presupposti possiamo ricondurre la figura al desiderio? In che modo la costruzione della soggettività lirica e la rinegoziazione dei rapporti tra Soggetto e oggetto possono condurci a una lettura *desiderante* della retorica? Scrive Julia Kristeva:

La figura è amorosa: condensazione e spostamento di semi, designa un'incertezza, non dell'*oggetto* d'amore [...], ma un'incertezza del legame, della posizione del soggetto amoroso verso l'altro [...] sin dall'alba della poesia lirica [...] il trasporto di senso (*metaphérei*) riassume il transfert del soggetto nel luogo dell'altro²

L'analogia, insomma, si fa luogo centrale del desiderio: come scrive Paul De Man, «la somiglianza è 'amata' perché essa si lascia interpretare tanto come identità quanto come differenza, ed è pertanto inafferrabile, sempre in fuga».³

¹ RICŒUR 1977, pp. 278-279.

² KRISTEVA 1985, p. 97.

³ DE MAN 1997, p. 182.

5. 1 Analogia e desiderio

Errori ed analogie discendono insomma da fatto che un'impressione può essere completata secondo due o quattro modi diversi. Una nube, una terra, una nave, sono tre modi di completare una certa apparenza d'oggetto che si mostra all'orizzonte sul mare. Il desiderio o l'attesa fanno cadere nella mente uno di questi nomi

Paul Valéry, *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci*

Come già è emerso nel primo capitolo dalle osservazioni di Ezio Melandri e di Francesco Orlando, il pensiero analogico sembra definirsi in primo luogo come alternativo alla *logica*, e dunque, in un certo senso, *sovversivo*. «In che modo l'analogia permette di declinare in modo diverso le opposizioni binarie che definiscono la logica occidentale?» si chiede Giorgio Agamben introducendo la ristampa del volume di Melandri; risposta: «essa agisce trasformando ogni volta le opposizioni dicotomiche-rigide, scalari, contraddittorie – in opposizioni dipolari, cioè tensionali, vettoriali e contrarie».¹ Quasi coincidente a essa nell'effetto, il pensiero analogico si fa vessillo di una poesia 'utopica',² e in questa prospettiva, la retorica che a questo si affida appare così come una *strategia per uscire dall'impasse di un dualismo che costringe alla separazione*. L'analogia, insomma, permette di *dire* cose indicibili, in quanto represses o omesse dalla Legge, Legge che, ancor prima di essere quella della società, è quella del linguaggio, in particolare del linguaggio separativo. Questa posizione ci interessa da vicino, in quanto il pensiero analogico può farsi strumento per fare emergere quelle tensioni non formalizzabili nella logica monovalente del linguaggio ordinario

Un esempio molto semplice di questa *infrazione* analogica – senza pronunciarsi per il momento sul fatto che questa possa legarsi o meno a un desiderio di *uccisione* della logica monovalente – lo troviamo nella chiusa della lirica *Nostalgia*, dov'è enunciata una compresenza di stasi e movimento che non può trovare altra forma che quella di una similitudine paradossale dove gli estremi sono stretti in un impossibile avvicinamento.

D16 e come portati via
si rimane³

È evidente la natura ossimorica dell'espressione, ma ciò che ci interessa è l'aggiramento della funzione *logica* della similitudine: la figura non ha qui un valore di conoscenza approfondita del tema ('il rimanere') attraverso il paragone con una situazione analoga, ma indica l'essenza stessa di questa 'stasi', che è un 'rimanere-essendo-portati-via'.⁴ Centrale in questa scelta retorica è dunque ancora una volta la forma dell'espressione, che sola può dire qualcosa che sfugge alle categorie della logica, vale a dire quell'«indefinita permanenza della mobilità e di perenne scorrimento dello stato di quiete»⁵ che di nuovo emerge come uno dei nodi più problematici della poetica ungarettiana, e che appare ancora

¹ Giorgio Agamben, *Archeologia di un'archeologia*, Introduzione a Enzo Melandri, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Quodlibet, Macerata, 2004, p. XVI.

² «C'est une grande destinée que celle de la poésie! Joueuse ou lamentable, elle porte toujours en soi le divin caractère utopique. Elle contredit sans cesse le fait, à peine de ne plus être.» (CHARLES BAUDELAIRE, *Pierre Dupont*, I, in Id., *Œuvre complètes*, Paris, Gallimard, 1975, pp. 34-35).

³ Poi PDG20 ...] rimane. S23 ...] rimane = T vv. 18-19.

⁴ Si veda il commento di Franco Fortini ai versi: «il sentimento della fusione rapisce ognuno a se stesso, come per un impeto, ma questo è solo uno stato d'animo, quindi al moto mentale corrisponde una immobilità fissa dei due personaggi. Si noti l'ambiguità di *si rimane*: 'si resta fermi' ma anche 'ci si ritrova a essere'. » (FORTINI 1977, p. 75)

⁵ CURI 1995, p. 255. Si può richiamare la lettura di Paul de Man di una celebre immagine della *Recherche*, e cioè quel «getto d'acqua iridato e apparentemente immobile» che figura la continuità 'sezionabile' della vita del narratore: nell'immagine infatti, che insiste ancora sulla semantica dell'acqua, è evidente che «la figura miri alla più difficile delle riconciliazioni, quella di moto e stasi» (DE MAN 1997, p. 75.)

esplorato attraverso la retorica del simile, nella sua forma ossimorica.⁶

Il testo ripropone in dense enunciazioni analogiche una delle questioni centrali nella ricerca poetica ungarettiana: è dunque in questa direzione che l'analogia si trova a dare forma al *desiderio*? Per esempio, nel caso di *Nostalgia*, il desiderio è propriamente (e unicamente) quello di approdare a una compresenza di stasi e movimento? Certamente questo aspetto è determinante, e può ricondursi all'incidenza delle pensiero di Bergson sulla formazione del giovane poeta. Ma se al centro dei nostri interessi permane il discorso del e sul Soggetto lirico, dal punto di vista teorico questa risposta non è sufficiente.

Sebbene appartenga a quella logica *distintiva* di cui abbiamo già discusso, se la figura s'interseca con il desiderio non può fare a meno di partecipare alla sua dialettica. Ed è forse proprio nelle fratture e nelle incertezze che potrà emergere il *non-detto* di questa poesia, o meglio, il *sempre ripetuto*: nella ricerca dei percorsi del desiderio, per sua natura cancellato, nascosto, in *metamorfosi*, le forme dell'analogia posso dunque rappresentare quei «piccoli indizi»⁷ sui quali tracciare «interpretazioni parziali».⁸ Se l'analogia è apparsa, nelle retoriche della specularità e della temporalità, come tentativo di chiudere il Soggetto e l'Oggetto in una *distanza che unisce*, rapporto la cui icona è il cerchio, e che fa dell'aggiramento della specularità e dello sfondamento della linearità del tempo gli strumenti per *raggiungere* un'armonia *nella separatezza*, questo movimento è costantemente emerso come desiderio, e cioè movimento verso un oggetto assente.

Abbiamo visto come diverse tendenze filosofiche approdino al campo della metafora attraverso la via indicata dal movimento in fuga che definisce il *desiderio* dell'uomo, o per usare il lessico psicoanalitico, *l'homme du désir*. Ma se c'è desiderio, ci insegna appunto la psicoanalisi, c'è mancanza. L'analogia risponderrebbe qui alla mancanza di *libertà* data dal linguaggio ordinario, così come ha risposto per esempio nelle forme di rivitalizzazione della cataresi al recupero di un senso fattosi rovina e sparso in frammenti, ripristinando, facendola esplodere, la tradizione? Ma in questo movimento, che fine fa il Soggetto, la voce lirica? Sparisce per consegnarsi del tutto all'esigenza dell'opera che, nella sua forza insurrezionale, scavalca la tensione costitutiva dell'uomo facendo parlare una voce *libera dalle divisioni* al di là della singolarità dell'io? Oppure, ed è questa la strada che vorremmo esplorare, la *mancanza* che abita questa forma e muove le sue strategie retoriche riguarda il Soggetto in primo luogo, e il suo rapporto con l'Oggetto – sì, ma in quanto Oggetto di desiderio, mediato dal linguaggio?

È necessario soffermarsi su questo rapporto triadico, che tenta di parafrasare linearmente l'intersecarsi di tre campi, concetto per cui nessuna rappresentazione – tranne forse il nastro di Möbius – può essere adatta. Se di fatto è nello stile figurale che abbiamo voluto individuare la specula per osservare la costruzione del Soggetto, definendo le strategie retoriche come *modi* di attraversare la distanza tra Soggetto e mondo, ('dato' e 'immagine'; 'realtà' e 'sogno'; 'qui' e 'altrove'; 'io' e 'non-io'), il pensiero analogico sarà il complice di queste oscillazioni dolorose, che fanno della poesia Ungaretti una ripetizione più che dello stesso tema, dello stesso problema di linguaggio. In questa prospettiva, però, non possiamo confrontarci solo con la tensione insita nella copula metaforica, così come declinata per esempio nella teoria della metafora da Ricoeur - visione questa che sottolineando i limiti di una concezione monostilistica del Soggetto, si concentra sulla sua mancanza di fondamento - né sul mondo sparso in frammenti al centro dell'incertezza gnoseologica modernista. Il dualismo, pur problematizzando gli estremi, non è aggirato: in questi termini, il pensiero analogico si limiterebbe a operare una sovversione che non è altro che scambio di polarità, ritornando così alla *nostalgia* romantica per un Tutto disperso, per un *prima* armonico, per l'innalzamento del frammento a *pars* di un senso intellegibile. Questi sono i temi emersi dai nostri testi, ed è anche questo il *filo* che è possibile seguire

⁶ Similmente ne *I fiumi*: «L'Isonzo scorrendo / mi levigava / come un suo sasso» (P16 = T vv. 13-15; ma cPa16 ...) correndo (...); solo l'analogia, qui con attrazione del comparante, permette di enunciare l'indicibile, e cioè la somiglianza nella differenza, la persistenza nell'eterno fluire; su questa tipologia di esempi si sofferma con particolare attenzione Pietro Cataldi (cfr. CATALDI 1999).

⁷ Il rimando è allo studio di Lavagetto *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

⁸ Cfr. LAVAGETTO 2001, p. 176: «vale ancora la pena di chiedersi se le *spiegazioni parziali* non siano le uniche conseguibili nell'ambito delle scienze umane».

nelle figure ungarettiane. Ma ciò non ci impedisce di compiere un altro passo, ricercando, nelle figure e nelle strategie retoriche, le forme di quella mancanza che *costituisce* il Soggetto, e cioè i vuoti lasciati da un'assenza che non è prima, ma è *fondante* e determina il Soggetto.

La domanda di ricerca si biforca in due direzioni, ovvero se il pensiero analogico sia la *forma* del desiderio - e che valore abbia quel genitivo (il *desiderio* è dicibile solo per analogia? Il desiderio ha la *forma* di un'analogia?) - e se al desiderio corrisponda o meno un oggetto. Queste domande devono essere calate nel nostro caso di studio. Diversi sono i luoghi figurali ungarettiani in cui è stato necessario postulare l'emergere di un desiderio nelle forme analogiche delle metafore e delle similitudini. Potremmo ora cercare di distinguere almeno due 'funzioni' che questa retorica attraversa: la prima è quella di dare voce al costruirsi di un Io che corrisponda alla struttura simbolica che sorregge il percorso poetico e storico della *Vita d'un uomo*, attraverso le diverse identificazioni, proiezioni e investimenti oggettuali che ne costituiscono la forma, il corpo, i desideri; la seconda si costituisce attorno alla presentificazione dell'assente, rendendo passibile di essere perduto qualcosa che non è possibile perdere, all'insegna da un lato della ricerca di «cedole di partecipazione» all'«Invisibile»,⁹ dall'altro sperimentando forme di rappresentazione che eludano la condanna alla sparizione della 'cosa'.

Ma quali conseguenze ha sull'impianto interpretativo del rapporto tra Soggetto e Oggetto l'aprirsi della logica del desiderio? Le nostre domande riconducono i fili della ricerca a quel rapporto tra Io e non-io, Stesso e Altro che di fatto si trova a generare le domande sulla postura dell'essere nel mondo così come declinato da una importante linea del pensiero filosofico del Novecento, a partire dalla fenomenologia di Husserl e poi con Merleau-Ponty, trovandosi dunque al centro del pensiero di Heidegger, fino ad approdare alla psicoanalisi di Freud e di Lacan.

Come scrive Bruno Moroncini, «tutte le forme con cui la tradizione occidentale ha pensato il rapporto fra il soggetto e l'oggetto e la loro adeguazione reciproca sono messe in crisi dall'oggetto del desiderio».¹⁰ Infatti, è il desiderio, il Terzo, l'Altro a permetterci di riconsiderare il movimento tra Soggetto e oggetto, che trova una delle sue più forti enunciazioni «nello splendido IV libro del *Seminario*» dove Lacan «afferma che la relazione simbolica del Soggetto all'oggetto del desiderio non è una relazione duale, bensì ternaria».¹¹

Riconducendoci al centro della crisi del Soggetto del moderno è necessario tentare un approccio che dia conto di questa frattura, ovvero la renda leggibile criticamente: se è noto come il «motivo della 'non-coincidenza con sé' sia diffuso nella cultura novecentesca», la psicoanalisi ricerca degli strumenti «per rendere *dicibile* la condizione di non-coincidenza dei soggetti umani».¹² Il filo di questo paragrafo sarà quello di riprendere alcuni testi a nostro giudizio particolarmente significativi per quanto concerne le due funzioni sopra individuate. Una prima ricognizione, dunque, che ha lo scopo di orientarci per coordinare gli strumenti al nostro «punto di mira».

Inizieremo il nostro breve percorso con un testo dove il tema del desiderio in quanto pulsione si fa particolarmente presente, e cioè *Malinconia*, dove vediamo in opera un'altra caratteristica centrale del desiderio così come definito dalla psicoanalisi, vale a dire la direzione di metamorfosi metonimica che *subisce* il percorso della pulsione:

cM ₁₆	Abbandono dolce	10
	di corpi	11
	pesanti d'amaro	12
	labbra rapprese	13
	in tornitura di baci	14
	lontani	15

⁹ RAINER MARIA RILKE, *Lettera a Witold von Hulewicz*.

¹⁰ MORONCINI 2005, p. 51.

¹¹ AGOSTI 2004, p. 6.

¹² BOTTIROLI 2002, p. 105.

voluttà di corpi <estinti>	16
estinti d'insaziabili voglie ¹³	17

Abbiamo già visto come nella strofa successiva la metafora continuata sul “mondo” sia incentrata sulla topica del *visivo* e nella forma del “giro”, quasi a rimarcare, con evocazione dantesca, il turbinio incessante della passione, ma soprattutto facendo della metafora sul mondo una metafora sulla circolarità dello sguardo (cM, «giro volubile di razzi / alla spasimante passione / attonimento di mill'occhi / in una gita / di pupille amorose»)¹⁴. Per quanto riguarda la strofa ora in esame, la sua struttura si compone di segmenti autosufficienti, ma le tre stazioni del desiderio sono di fatto tutte marcate da un'enunciazione paradossale: l'“abbandono” è “pesante”, “dolce” e “amaro”; le “labbra” sono quasi raggrinzite, rugose a fronte della “tornitura” dei “baci”; i “corpi” sono infine “estinti”, cioè appagati, ma da desideri insaziabili. È evidente che il *tema* dei versi è l'impossibilità di saturazione del desiderio umano, condanna che risuona sprigionandosi da questi contrasti, accumulando tutti gli uomini in un destino inevitabile¹⁵. La struttura della strofa dunque smentisce ogni elemento, rivolgendolo nel suo contrario e negativo, mettendo in figura l'impossibilità costituiva per l'uomo di *raggiungere*: è in questo rincorrere incessantemente *un desiderio che non esiste* il destino ‘crucele’, cioè a cui è avvinto. Ed è proprio questo il risultato della catena nominale e metaforica della terza strofa, ovvero quello di togliere la necessità dell'azione e del verbo, e di «ridurre il nome a una sete spasimante di rispecchiamenti»¹⁶.

Rispetto alla struttura giustapposta, sintatticamente nitida, della strofa successiva, un dato che ci interessa dal punto di vista sintattico è qui lo ‘scivolamento’ del soggetto, soggetto che non emerge mai come punto stabile, definito, ma si presenta come categoria labile e sfumata nei diversi elementi. Sottolineamo il luoghi di emersione di questi frammenti di soggetto:

Calante notturno *abbandono*
 di *corpi* pien'anima
 presi
 nel *silenzio* vasto
 che gli *occhi* non guardano
 ma un'*apprensione*
 di quest'*orologio*
 ch'è il *cuore*.

La ‘soggettività’, intesa come funzione discorsiva, si sposta, confondendo i piani grammaticali e semantici: giunti grazie alla catena sintattica al “cuore”, l'infinito rimando ha lasciato sullo sfondo il punto di partenza, facendo di ogni parte del soggetto innanzitutto un *oggetto di godimento*, e del Soggetto stesso una parcellizzazione di facoltà incomplete.

Uno dei testi che più sembra offrire spazio all'indistinzione amorosa, dunque, rivela l'incoercibile prigionia del desiderio. L'analogia qui non è *soversiva*, ma fugge *come* il desiderio in un gioco di rispecchiamenti, mentre il tentativo di fissare l'oggetto-mondo si concretizza in una metafora che pone al centro, nelle isotopie già individuate, la circolarità dello sguardo, per concludersi sull'immagine ambigua del sonno/morte (cM: «e se incontra la morte / dorme soltanto / più a lungo»);¹⁷ per quanto riguarda la voce lirica, poi, a questa *fuga del godimento* corrisponde una perdita della centralità del Soggetto, cioè della sua postura accentratrice e integra, come individuo fissato.¹⁸ Siamo

¹³ Poi cU Abbandono dolce di corpo / pesanti d'amaro / in tornitura di baci lontani / voluttà di corpi estinti / dall'inappagabili voglie A31 [...] in tornitura di labbra lontane / voluttà crudele di corpi estinti / in voglie inappagabili = T vv. 8-13.

¹⁴ Poi A19 Giro [...] cU Attonimento [...] A31 Attonimento / in una gita folle / di pupille amorose = T vv. 15-17.

¹⁵ Cfr. GUTIA 1959, p.106,

¹⁶ OSSOLA 1975, p. 245.

¹⁷ Poi A31 [...] morte / è il dormire più vero = T vv. 20-21.

¹⁸ Un ulteriore dato è significativo ai fini della nostra indagine, e cioè il titolo, *Malinconia*, ovvero, nella teoria psicanalitica, la mancata reintegrazione della libido dopo la *perdita* dell'oggetto.

dunque di fronte all'afanisi del Soggetto nella catena metonimica del desiderio. Riconosciamo nella strofa una declinazione dell'attrazione orizzontale o metonimica che abbiamo incontrato più volte, qui legata a una successione di movimenti sineddotici strani che parcellizzano l'esperienza del Soggetto, espressionisticamente frammentata. Lo scivolamento sui vuoti del desiderio si presenta come «spinta metonimica» verso l'oggetto,¹⁹ e nel succedersi di *parti* che rimandano a un intero – l'io – in frantumi si opera la sparizione del Soggetto: «in quanto rappresentato da un significante per un altro significante il soggetto scompare, si eclissa [...] proprio laddove qualcosa lo rappresenta per qualcos'altro».²⁰

In questo testo, dunque, se la forma del contenuto sembra rivelare la natura del desiderio, questo stesso desiderio s'inscrive all'interno dell'ambiguità costitutiva della poesia Ungarettiana, proponendosi come sede di eclissi del Soggetto all'interno di una *forma* deputata al riconoscimento dello stesso io lirico, che coinciderebbe in ultimo con il progetto stesso dell'opera.

Sembra qui affacciarsi una diversa interpretazione della poesia come luogo del desiderio rispetto a quella proposta per esempio da Stefano Agosti. Il critico, cercando di mappare differenze e somiglianza tra il *manque* nell'esperienza analitica e il 'residuo', l'«eccedenza» propria dell'esperienza poetica, afferma che mentre il decentramento del Soggetto esperito nell'analisi assume un carattere disforico, nella poesia questa stessa esperienza ha una natura euforica, corrispondente alla tentazione a tornare allo stato 'primo', pre-edipico, anteriore cioè all'interdizione simbolica, e dunque alla formazione dell'io.²¹

Il problema è dunque comprendere non solo quando e dove l'analogia consente di dare forma al desiderio, ma se il desiderio contrasti o meno con la forma adottata. Possiamo allora cercare di definire alcune *costanti* di questa *forma in fuga*. Che desideri ha questo Soggetto?

Sotto il titolo *La nostra casa di Moarrembei* sulla «Critica Magistrale» del 15 marzo 1915 troviamo la prima stesura dei versi di *Tappeto*:

<p>CM15 <i>La nostra casa di Moarrembei</i></p> <p>9 Calore dei tappeti persiani 10 ogni colore si adagia e si espande nei colori vicini 11 per essere più solo se lo guardi.</p>	<p>A19 <i>Tappeti</i></p> <p>Ogni colore si espande e si adagia negli altri colori per essere più solo se lo guardi.²²</p>
---	---

cU *Tappeto*

Ogni colore si espande e si adagia
 negli altri colori

Per essere più solo se lo guardi²³

La sensazione intima cerca una corrispondenza nell'ambiente, e il ritorno dell'amore nel cuore del poeta (CM15, vv. 1-4: "Pigolio d' un amore / che riviene / dopo tanto / a visitarmi") viene affiancato al "calore" dei 'tappeti'. Grazie al rilancio della paronimia ("calore"; "colore") gli ultimi versi si soffermano sul "tappeto", descrivendone l'intrico dei fili colorati con uno sguardo sia all'insieme, dove i colori si fondono, sia sul singolo filo colore; sottesa è infatti la similitudine con la vita dell'uomo, mescolato agli altri, alla folla, ma rimanendo in realtà "solo".

In A19 il testo, separato dall'*incipit* 'amoroso', si riduce a una descrizione del 'tema' anticipato

¹⁹ RECALCATI 2013, p. 15.

²⁰ RECALCATI 2006, p. 87.

²¹ Cfr. AGOSTI, *Il linguaggio e l'inconscio: motto di spirito e poesia*, cit.; sull'euforia dello stato pre-edipico, si veda il concetto di *chora* ripreso da Julia Kristeva (cfr. in particolare KRISTEVA 1974).

²² Poi cU [...] si adagia / negli altri colori // [...] A31 [...] Per [... = T.

²³ = T.

nel titolo che appartiene, come spesso avviene nei testi ungarettiani più brevi, alla categoria dei titoli «indispensabili alla codificazione».²⁴ Il processo di assolutizzazione dell'oggetto e la sua astrazione dal contingente è perseguito estraendo il referente reale dal testo e eliminando la nota 'orientalista', così da accentuarne il valore e condurre a quella che ha la struttura di una sentenza gnomica. Una sentenziosità autoreferenziale rara in questo Ungaretti e che, nonostante le varianti²⁵, non cede a quel moto di astrazione dalla referenza e complicazione dei piani metaforici che investono solitamente le figure più didascaliche appartenenti a quest'altezza cronologica. Se passiamo però a un piano interpretativo più ampio il testo assume un particolare rilievo: se è certo che il "tappeto" è allegoria del mondo, e i fili sono i destini dell'uomo che si incrociano senza mai confondersi, componendo un disegno variegato e intellegibile solo da lontano,²⁶ è nel disegno stesso del "tappeto" che si cela un ulteriore significato. La scelta dell'immagine non è innocente: il "tappeto" è figura del mondo, perché in primo luogo è *figura*; il desiderio qui sembra rapportarsi in modo decisivo con il *desiderio della forma* in quanto *desiderio dell'immagine*. Siamo all'interno della semantica del quadro, del tessuto, dell'ordito che riunisce, lega e individua i fili della materia che rappresenta il mondo: come i fili di un "tappeto", i segni e le parole si saldano l'una con l'altra e compongono variegata figure, ma come per l'uomo è il mantenersi del *principium individuationis* a permettere un'intelligibilità del quadro, possibile da un sguardo dall'alto da cui il filo (l'uomo stesso) è sempre escluso, nelle parole/fili non avviene mai la *confusione*. L'armonia, sia ontologicamente intesa come esperienza dell'Io del mondo, sia come principio poetico da inseguire nella trama metaforica dei testi, vive della separazione. Ecco che dunque il "tappeto" è ciò che *dice* la centrale drammatica rivelazione dell'Io dei *fiumi*, vale a dire il necessario seppur doloroso freno che impedisce quell'identificazione che sarebbe annullamento dell'Io, mantenendo il Soggetto nella trazione del desiderio di partecipare, ma sempre diviso, separato. Ciò che emerge è dunque il disegno della partecipazione dell'Uno nei Molti, senza che ciò conduca all'indifferenziato, cioè al confusivo, bensì al *distintivo*. Il desiderio qui agito, vale a dire quello di una partecipazione sineddolica che componga un'armonia, non è però pacificato: prova ne è lo stacco inserito in cU, drammatico, rinforzato dal successivo ribattere della /p/, che sottolinea, dolorosamente, la solitudine che la parte *non confusa ma distinta* non può impedirsi di provare, rispetto al Tutto. E fondamentale è il *come* di questa rivelazione: "se lo guardi". È lo *sguardo*, ancora una volta, a dividere il Soggetto, a impedire la fusione nell'indeterminato, a mantenerlo in tensione tra le parti e prima di tutto con sé stesso. È lo sguardo della coscienza, dell'Io che, nell'atto stesso di poter dire 'io desidero', attua un'alienazione di sé, costringendosi a guardare, e dunque ancora a non appartenersi né ad appartenere.

Toccano il *desiderio della forma* così come disegno intellegibile e armonia delle parti, ci troviamo dunque proiettati in una zona centrale dell'immaginario dell'uomo, costitutiva del Soggetto non solo all'interno dell'esperienza letteraria. È il ripresentarsi del concetto di *unità* dell'immagine, di quella totalità attorno cui gravita l'immaginario.

Lo sguardo che in *Tappeto* sembra ipotizzato («se lo guardi») e attribuito a 'tu' come terzo, è in realtà inscritto nella costituzione dell'uomo, dotato suo malgrado di «anima opponibile», come scrive Valéry nei *Mauvaises pensées*. Aspirando a uno sguardo che chiuda «il circuito dell'immagine»,²⁷ l'uomo è tuttavia un essere guardato, ed è questo a permettere alla coscienza di *vedere*. Il primo luogo dove agisce questa aspirazione è dunque proprio la *forma*, una forma impossibile perché include ed esclude a un tempo,

²⁴ BRIGANTI 1981, p. 834.

²⁵ Interessante è osservare il processo di assolutizzazione dell'oggetto in cU, che trova compimento con la forma singolare del titolo: mentre il plurale manteneva una nota di descrizione, nel senso di immagine visiva che genera il discorso poetico, il singolare assolutizza l'immagine nell'idea poetica. Tale salto dal piano reale al metaforico è accentuato dallo stacco tra i primi due versi e l'ultimo, che ora acquista maggior valenza gnomica. La pausa assume un carattere materico, di tempo della riflessione che permette il salto alla sentenza. Inoltre, la decisione di spezzare il verso in due parti provoca da un lato l'abbandono del ritmo dattilico cadenzato, dall'altro il recupero, in forte posizione di apertura del testo, della misura endecasillabica. La struttura metrica si dispone così a cerchio, chiudendo il verso centrale in due endecasillabi.

²⁶ In questa lettura dunque il filo del "tappeto" può essere una variazione dell'immagine dialettica del 'frammento', come ipostasi del soggetto nella modernità: in questo senso, il filo del tessuto sembra un tentativo di andare al di là del 'frammento del vaso' di Benjamin, la cui ricomposizione è futura, *profetica*, non intellegibile se non per illuminazioni.

²⁷ MAGRELLI 2002, p. 131.

Essere o essere come?

come desiderio di circolarità e autosufficienza che nasce dal *corps morcelé*, forma che l'immaginazione non abbandonerà mai, poiché «l'imaginaire réitérere la fiction d'une totalité unifiée qu'elle projette sur le monde». ²⁸

Ma come può dunque il *desiderio di fare parte* adeguarsi alla scissione fondamentale che Lacan ha ricostruito nello *staede du miroir*?

Il *desiderio di essere parte* trova la sua più densa e problematica enunciazione ne *La notte bella*:

P16 <i>La notte bella</i>	S23 <i>La notte bella</i> ²⁹	A31 <i>La notte bella</i>
11 Sono stato	7 Sono stato	7 Sono stato
12 uno stagno	8 uno stagno di buio	8 uno stagno di buio
13 di buio		
14 Comparso allo spazio	9 Ora mordo	9 Ora mordo
15 l'ho morso	10 come un neonato	10 come un bambino la mammella
16 come un neonato	11 la mammella	11 lo spazio
17 la mammella	12 lo spazio	
18 Ora sono delicato	13 Ora sono ubriaco	12 Ora sono ubriaco
	14 d'universo	13 d'universo ³⁰
19 Sono ubriaco d'universo	[s.r.]	<i>Universo</i>
20 Col mare	Col mare	Col mare
21 mi sono fatto	mi sono fatto	mi sono fatto
22 una bara	una bara	una bara
23 di freschezza	di freschezza	di freschezza ³¹

Considerata da Musarra il «momento di rottura dell'intera raccolta»,³² la lirica sembra offrire all'interprete una stazione relativamente esplicita sul rapporto tra Soggetto e mondo. Abbiamo anche noi spesso rimarcato come al centro del testo si possa collocare il desiderio di *fare parte* o meglio, essere *assorbiti* dall'universo, tema questo diversamente declinato dagli studi critici. Certamente, è innegabile come nei versi conclusivi (la successiva *Universo*) la dinamica dell'aperto e del chiuso trovi uno sbocco nella dimensione mortale, nella creaturalità come la strada per la compenetrazione: raggiunto il "mare",³³ l'approdo (non più solo metaforico) alla sostanziale presenza della morte sembra rendere finalmente possibile la partecipazione all'universale.³⁴

²⁸ HARDEMAN 2012, p. 168.

²⁹ In S23 la futura *Universo* precede il testo de *La notte bella*. Manteniamo nella rappresentazione la successione di P16 – poi ristabilita in A31 - per facilitare il confronto.

³⁰ Poi A43 [...] Ora son ubriaco [...]. A62 [...] Ora sono ubriaco [... = T vv. 7-13.

³¹ = T.

³² MUSARRA 1992, p. 59.

³³ La figura è interessante: la liquidità non è più qui il campo semantico da cui attingere per i tropi - come abbiamo sottolineato in molti casi - ma si propone in quanto referente 'reale'. La stessa metafora è esplicitata, inoltre, come *atto* del soggetto: l'io si è 'fabbricato' una "bara", cioè ha *trasformato* - appunto, con una metafora - il "mare" nel simbolo della morte. Oltre alla pregnanza del predicato, che avvicina il gesto metaforico all'etimologia del *poiein*, è interessante anche approfondire la somiglianza proposta. La "bara" e il "mare" si fanno entrambi simboli della mortalità dell'uomo, e al contempo custodi del corpo. Ma l'attrazione metonimica dà alla "bara" il sorprendente genitivo "di freschezza", che ribalta in assunzione positiva il 'riposo' prospettato e "fabbricato" dall'io.

³⁴ Anche qui il tessuto sonoro sostiene la compartecipazione: il paradigma fonico di "ubriaco", aggettivo che definisce il soggetto, viene subito ripreso dal sostantivo "universo", denotatore dell'oggettività; inoltre, come scrive Glauco Cambon, "universo" «risolve in sé i precedenti "cuore" "stagno" e "spazio", a significare un'apertura e plenitudine totale» (CAMBON 1976, p. 30), quasi a «suggellare l'avvenuta coincidenza e dionisiaca fusione di oggetto e soggetto» (*ivi*, p. 35; per un'analisi più minuziosa di questi aspetti, cfr. *ivi*, p. 30 e sgg.

Ancora una volta sono le varianti di S23 a metterci in guardia: in particolare, osserviamo qui un rimaneggiamento della scansione temporale e/o causale dei movimenti, che rimanda in parte alle problematiche affrontate nel paragrafo sulla retorica della temporalità. Che cosa elimina l'edizione S23?

Ricostruiamo la successione di P16: è possibile scandire il testo in tre tappe, aperte da versi chiave: “sono stato uno stagno di buio”; “comparso allo spazio l'ho morso”; “d'ora in poi” che inquadrano un passato, un presente narrativo e una proiezione al futuro, e al contempo, un diverso modo d'essere del Soggetto.³⁵ Se il passato è stigmatizzato come luogo di oscurità e chiusura, al centro troviamo l'apertura allo “spazio”, descritta con una celebre immagine: siamo di fronte a quel tentativo di fagocitare il non-io che nella teoria psicanalitica definisce il momento in cui *avere* è *essere come*, e viceversa.

Ed è qui che il discorso su questa incorporazione si salda con il *desiderio di immagine*, immagine che si delinea come l'intero con cui identificarsi, e cioè mira dell'*essere come*: non per niente, «il divenire *come* l'Uno è immaginato da Freud come un'assimilazione orale». ³⁶ Questo “morso” è dunque a un tempo tentativo di *avere* e *essere*. Significativamente, l'archetipo di questo movimento antecedente la costituzione dell'Io separato è nell'illusione del bambino di essere tutt'uno con il seno materno, immagine che di fatto regge l'apposizione metaforica a incastro della strofa, al centro, secondo Glauco Cambon, del «successo espressivo» del testo in quanto, con la sua «violenza semantica», «di colpo antropomorfizza il termine astratto 'spazio' erigendolo a istantaneo mitologema primordiale, di Madre Natura». ³⁷

Ma a quale futuro apre la terza stazione? Dando conto di un'avvenuta generazione, e di un moto perpetuo di rinascita, l'avverbio “poi” impone una riflessione – solo in parte censurata - sul ‘prima’: perché ‘prima’ l'io non era ‘generato’? Perché era uno “stagno” “buio”, *cieco*, privato della dialettica speculare: in esso, non si specchiava nessuna immagine, propriamente non c'era immagine, e dunque non c'era *riconoscimento*. Il Soggetto è poi “comparso” allo spazio: sottolineando la scelta lessicale, emerge come questo atto sia primariamente *passivo*, al di sotto di uno sguardo (“*allo*”). Il soggetto è “comparso” di fronte al non-io che lo ha guardato, aprendo così al duplice desiderio di avere/essere. È in questa ambivalenza costitutiva che s'inscrive l'esperienza del mondo: cosa vuol dire infatti comparire di fronte allo spazio? Di fronte all'oggetto, il Soggetto inizia a cercarvi nutrimento, riempimento: ma questo *avere* è appunto un *essere*, e difatti “ora” *non sono io*: il soggetto da “stagno di buio” non è diventato uno specchio luminoso, ma un “mare”, una “bara”. Dalla «condizione esistenziale di ristagno»³⁸ simbolizzata dall'assoluta mancanza di estuari dello “stagno”, la partecipazione promessa dal mare comporta la morte: il Soggetto ha desiderato così tanto lo spazio, cioè che è aperto, vi si è così attaccato per assorbirlo, al punto da diventare egli stesso spazio, “delicato” e cioè *flessibile*, non rigido.

In questa generazione che non avviene una volta sola, “*ogni attimo*” è sempre l'inizio, l'apertura, e in *ogni attimo* il soggetto ‘aperto’ muore e rinasce, inscrivendosi nel movimento senza ‘futuro’ cronologico del perenne rinnovamento del mare. Non c'è spazio per il futuro. Il Soggetto si è fatto una bara che è continuo rinnovamento, e che mi sembra bene esemplificare quella coazione individuata da Freud in *Al di là del principio del piacere* che determina il moto della pulsione verso un ‘al di là’ che coinciderebbe con il ripristino dell'inorganico, dove però il godimento implica non solo il ritorno ad uno stato precedente alla vita ma a una situazione pre-linguistica.

In questa nostra lettura si lima la completa euforia di «abbandono sereno al Tutto», grazie al

³⁵ Anche Mario Barenghi sottolinea la scansione di P16, contrapponendola alla diversa struttura cui giunge l'edizione definitiva: «La stesura primitiva procede adagio, per gradi; distingue addirittura tre fasi diverse, lentamente scandite – l'apparizione, l'azione, la pausata similitudine che questa a posteriori suggerisce»; nella versione finale invece «il brano è tutto calato in un presente istantaneo, e l'analogia non subentra come un chiarimento successivo al gesto verbale, ma sgorga compiuta con esso (anzi, sembra che proprio la voracità dell'immagine generi l'oggetto iperbolico dell'azione)» (BARENGHI 1999, p. 95).

³⁶ KRISTEVA 1985, p. 31.

³⁷ CAMBON 1976, p. 29. Anche Barenghi parla di «aspetto dolcemente benigno di una natura infinitamente limpida e materna» (BARENGHI 1999, p. 92).

³⁸ CAMBON 1976, p. 30.

quale il Soggetto si sentirebbe «parte armoniosa» come scrive Cambon,³⁹ come anche l'effetto totalizzante dell'«ebbrezza panica» o dell'«estasi» descritta da Barengi. Se di estasi si tratta, è infatti piuttosto quella di un soggetto *ek-statico*, e cioè di «un soggetto che trova costantemente se stesso al di fuori di sé e che non è condotto dalle proprie espropriazioni periodiche ad un ritorno al sé primigenio». ⁴⁰ Certo, lo stesso Cambon ha sottolineato come nel “morso” «si invertono le parti, e al posto della docilità esistenziale si ha un atto di violenta appropriazione dell'Essere». ⁴¹ Ma come la retorica che si dispiega ne *I fiumi*, così anche *La notte bella* non ci sembra risolutiva del ‘dissidio’ ungarettiano. È questa una lettura possibile considerando l'iniziale struttura della lirica, compresi i versi del successivo *Universo*. Certamente, per quanto concerne il testo definitivo concordiamo con la lettura ormai classica di Cambon:

il momento di ristagno e buio è la sistole dell'io, isolata al centro della poesia, già receduta nel passato, sommersa dal presente che è totale presenza dell'io all'universo e dell'universo nell'io. Quell'“universo” che, nel linguaggio ungarettiano, denota una (panica) totalità vivente⁴²

Ma le varianti mostrano nel testo di P16 un perturbante più insidioso, «un che di languido, di smussato» scrive Barengi,⁴³ dove il ‘naufragio’ allegresco si fa pericolo dell'annullamento, del *confusivo*, come naufragio nel riflesso di sé, prospettiva poi allontanata da S23. Come scrive sempre Barengi, lì la “notte bella” «durava meno: subito infatti la soppiantava un disfatto abbandono, a mezza strada fra la pienezza vitale e il nulla, mistione ambigua di sicurezza prenatale e di requie post mortem». ⁴⁴

Un altro elemento perturbante emerge dalla teoria retorica che abbiamo portato avanti nei precedenti capitoli, inscrivendosi con la consueta ambivalenza nella similitudine: il momento di euforia è infatti formalizzato in un paragone, e non, come il ‘passato’, in un'identificazione analogica o in una metafora preposizione. L'io è “stato uno stagno di buio”, è “ubriaco di universo”, ma *non è* un “bambino” di fronte alla “mammella”. È *come*: persiste una *divisione* tra sé e lo spazio, che le correzioni successive mostrano di voler padroneggiare, ma che è irriducibile. Arretrare alla situazione di non-differenziazione vuol dire non poter più differenziare sé dall'altro, né introiettare alcunchè né identificarsi: *io sono come* denuncia esplicitamente il trovarsi immesso in un processo di identificazione che può avvenire proprio perché si è nella separatezza conseguente allo strutturarsi dell'io. Scrive Emmanuel Lévinas: «l'essenza del bisogno è costituita dalla distanza che si frappone tra l'uomo e il mondo dal quale esso dipende». ⁴⁵ Proprio perché *l'homme du désir* «è a distanza», ⁴⁶ la “notte bella” è un'ubriachezza, una variazione momentanea e illusoria.

Un altro fattore è sottolineato invece dalla lettura di Musarra, il quale, se forse esagera a parlare di «velata ironia»,⁴⁷ ben coglie la contraddizione che evidenzia «il fallimento del tentativo» di «conquista del cosmico» e che risiede, secondo il critico, nel condizionamento del tempo: è difatti proprio l'uso dell'avverbio temporale “ora” che riconduce il Soggetto alla costrizione temporale,⁴⁸ dato questo che più volte abbiamo rilevato essere il punto ‘debole’ del mito dell'*Allegria*, luogo dove i testi si trovano a ripiegarsi su soluzioni sempre in bilico, scoprendo costantemente l'aporia della propria aspirazione.

Infine, un ultimo dato: il “canto”, la Voce che si ‘leva’ nella notte e permette il risveglio (o l'accesso al sé diviso?) dell'io. Dobbiamo qui ancora sottolineare la *passività* del Soggetto, pervaso da questa parola armoniosa che *gli giunge* e rispetto alla quale egli si trova a *desiderare* di accordarsi, per poter

³⁹ CAMBON 1976, p. 29.

⁴⁰ BUTLER 2009, [Prefazione alla seconda edizione], p. XXIV.

⁴¹ CAMBON 1976, p. 29.

⁴² *Ivi*, p. 32.

⁴³ BARENGHI 1999, p.95.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ LÉVINAS 1990, p.116.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Una lettura ironica de *La notte bella* potrebbe apparire come una lettura di Ungaretti portata avanti con i mezzi con cui lo stesso Ungaretti leggeva Leopardi, e in particolare, com'è noto, *L'infinito*; una lettura al quadrato, dunque, che potrebbe trovare un ulteriore tassello in quel bacino a cui lo stesso Ungaretti rimanda l'idillio leopardiano, ovvero i *Pensieri* di Pascal, dove leggiamo: «Par l'espace l'univers me comprend et m'engloût comme un point» (PASCAL, *Pensées*, [145], ed. cit.).

⁴⁸ MUSARRA 1992, p. 58.

appunto *aprirsi* allo spazio. In questa prospettiva, allora, dovremmo intendere anche il riflessivo-passivo “mi genera”, come approdo o meglio *rinascita* che comprende l’intima valenza umana dell’essere «generato», e cioè «nato in quanto *generato* [corsivo mio], in quanto creato nell’altro, dall’altro»⁴⁹

Che sia l’apertura al linguaggio poetico, come intersezione del registro del Simbolico e dell’Immaginario, a costituire la spinta dell’“ora in avanti”, in quanto morte e rinascita *nella* scrittura,⁵⁰ e a ‘spiegare’ la “bara” – la morte, la divisione, la *schisi* del Soggetto sotto l’Altro – “di freschezza”? Quella voce sarebbe quel «linguaggio che l’io trova nel mondo come un’entità tra le altre, ma che rimane poi unica in questa caratteristica, di essere la sola entità attraverso la quale può differenziarsi dal mondo»?⁵¹

Un altro testo in cui osservare le declinazioni del rapporto tra ‘parte’ e ‘Tutto’ è *C’era una volta*, dove troviamo ancora una volta un reale in frammenti, scenario non lontano dalla tecnica espressionista del particolare:⁵²

P16 Bosco Cappuccio
 ha un declivio
 di velluto verde
 come una dolce
 poltrona

 Appisolarmi là
 solo
 in un caffè remoto
 con una luce fiavole
 come questa di questa luna⁵³

Abbiamo già analizzato la strategia metonimica in atto nel testo; ciò che ci spinge a riconsiderare questa lirica è la dialettica tra il ‘qui’ e l’‘altrove’, dialettica che agisce interamente nel movimento analogico: il comparante (“la poltrona”) è ciò verso cui è diretto il desiderio del Soggetto, e cioè un altrove, “il caffè remoto”, ma è *nello stesso momento* ciò in cui il desiderio vuole trasformare il ‘qui’, il “Bosco Cappuccio”. Lo spazio percorso da questo desiderio analogico, dunque, non è attraversato linearmente, in quanto il movimento oscilla nell’ambiguità di presenza e assenza: ugualmente centrali sono un non aggirabile qui e ora, fortemente pronunciati nel toponimo e nella raddoppiata deissi degli ultimi due versi - segno questo della «piena coscienza dell’io»⁵⁴ - e un altrove desiderato al punto di reinterpretare e ridescrivere, grazie al fenomeno dell’attrazione metonimica, il reale, così che non è tanto il “caffè” a «segnare ogni altro vocabolo, che par tendere a quello e muoverne necessariamente»⁵⁵, ma proprio la freccia del desiderio dell’altrove, stigmatizzato anche nell’«ottativo» “appisolarmi”, che, come scrive Musarra, «connota sia il desiderio dell’abbandono al sonno sia la sua mancanza al presente».⁵⁶

Ritengo che la forza della lirica risieda proprio in questa oscillazione non risolta, cioè nel mantenimento della drammaticità del desiderio teso ma inappagato, desiderio che, emergendo dal bianco strofico che separa le due strofe, soppesa la sua stessa impotenza nel verso 6, nel “là” che denuncia una distanza non aggirabile.

⁴⁹ BIGONGIARI 1983, p. 3.

⁵⁰ Cfr. *ivi*, p. 7e sgg.

⁵¹ DE MAN, *La retorica della temporalità*, cit., p. 272. Sulla Voce come temporalità in cui ha luogo il linguaggio, cfr. anche AGAMBEN 1982, p. 43 e sgg.

⁵² Vincenzo Bagnoli ha parlato di strategia vicina a quella dell’avanguardia, «che attraverso il frammento mostra il rapporto fra il particolare e universale in forma mediata [...]: così, ad esempio, Ungaretti rinuncia alla formazione totale del quadro, preferendo affidarsi alla soluzione del montaggio» (BAGNOLI 2003, p. 59). Più che il concetto di montaggio, sarebbe da rivedere l’idea della possibile ‘mediazione’ tra particolare e universale, che presupporrebbe una sorta di romanticismo aggiornato, che non consideri dunque l’attraversamento delle incrinature postsymboliste e soprattutto avanguardiste.

⁵³ = *T*, ma CL17 ...] poltrona. [...] luna.

⁵⁴ MUSARRA 1992, p. 55.

⁵⁵ CONTINI, *Su Giuseppe Ungaretti. I. Ungaretti, o dell’Allegria*, cit., p. 45.

⁵⁶ MUSARRA 1992, p. 56.

È proprio questo bianco in quanto *spazio* che ci permette di approdare a un aspetto centrale del desiderio, che ne lega indissolubilmente il destino all'immagine e alla costruzione della storia del Soggetto: la dialettica presenza/assenza.

Difatti, nell'apparizione e sparizione dell'oggetto si apre quell'intervallo temporale che permette l'emergere del Soggetto nel Simbolico. È noto l'episodio del nipote di Freud, Ernst, raccontato in *Al di là del principio del piacere*, e che funge da apologo a Lacan per illustrare questa centrale dinamica: nel gioco del *Fort-Da*, il bambino ripete la sparizione e riappropriazione del rocchetto, ed è proprio questa scansione temporale a far sì che l'identità del soggetto sia mantenuta sia nella presenza che nell'assenza.⁵⁷ Dal punto di vista oggettuale, il tempo è *mancazza*: e se è *l'assenza* che crea il tempo, è negli intervalli della ripresentazione dell'oggetto che si costruisce l'identità. Per Lacan infatti l'atto che scandisce un tempo inaugurale nella storia del soggetto è la separazione; scrive Lacan: «il soggetto traduce una sincronia significativa in quella primordiale pulsazione temporale che è il *fading* costitutivo della sua identificazione»⁵⁸

Se dunque, come commenta Le Gaufey, «“sujet” est la réponse qui, par l'entremise du verbe “etre”, vient fair la soudure entre deux apparitions foncièrement différents, cette soudure qui vient dire: “le meme” sur fond de différences»,⁵⁹ la vicinanza all'idea di metafora che abbiamo portato avanti nei precedenti capitoli si fa certamente suggestiva.

Sulla scia di queste letture è possibile riconsiderare l'inclusione di *C'era una volta* nei fenomeni di forclusione del metaforizzato proposta da Agosti: quest'ultima soluzione mi sembra infatti comportare una perdita della tensione, in quanto pone in evidenza come, appunto grazie alla forclusione, il caffè sia così 'reale' «che il Soggetto può ricorrere alla luce della luna sopra la trincea notturna al fine di costituire l'interno confortevole ove finalmente deporre la propria desolazione».⁶⁰ È invece proprio nella tensione, e nel tentativo, fallito, della sincretizzazione tra i due piani, che risiede la forza drammatica del testo. Come afferma Sinicropi, l'avvicinamento delle due isotopie di significato, ovvero il presente e l'altro,

non viene qui portato alla sua estrema conclusione, ma viene invece arrestato alla forma della proporzione analogica in cui quelle componenti si dispongono e nella quale si mantengono reciprocamente autonome e distanti. Sicché, le due isotopie non realizzano qui – pienamente sincretizzandosi – una metafora, ma rimangono associate [...] in una similitudine⁶¹

In realtà, se il procedimento non è «portato alla sua estrema conclusione», è perché questo non è possibile, come abbiamo visto occupandoci degli innesti memoriali attivati dalla retorica della temporalità.⁶²

Ma oltre all'ovvia irrecuperabilità dell'*altrove*, cosa rende impossibile superare quella distanza? In questa prospettiva, tocchiamo da vicino quella che è l'esperienza disforica del desiderio, e il suo legame con il vuoto, il *manque*, che determina il Soggetto.

La dialettica del *Fort-Da* svela dunque lo *spazio* tra due assenze come luogo di emersione del Soggetto desiderante. Inscritto in questo vuoto che apre a una temporalizzazione, il Soggetto *mira* all'immagine

⁵⁷ Cfr. *Discorso di Roma, Pronunciato il 26 settembre 1953 per introdurre la relazione “Funzione e campo della parole e del linguaggio in psicoanalisi”*, [1953], in LACAN 2013, pp.133-164, p. 162 e sgg.

⁵⁸ JACQUES LACAN, *Posizione dell'inconscio*, LACAN 1974, pp. 831-854, p. 839.

⁵⁹ LE GAUFEY 1991, p. 162.

⁶⁰ AGOSTI 2000, p. 33.

⁶¹ SINICROPI 2005, p. 426). Anche Sacconi, pur sottolineando che nel testo « il presente non è, tuttavia, allontanato per sempre, riapparendo di nuovo, anch'esso, al pari del passato, solo fiocamente visibile» insiste sulla «reversibilità tra tempi e spazi lontani e diversi» dove «Le due scene si sovrappongono e si amalgamano senza soluzione di continuità» (SACCONI 2012, p.71), privilegiando dunque non più la forclusione, ma la sovrapposizione, *escamotage* che, a mio giudizio, resta sempre un tentativo di *ridescrizione* del reale a partire da una *mancazza*.

⁶² In questa prospettiva possono rientrare le note di Paolo Briganti sul titolo del testo: «qui il titolo, mimando un *incipit* favolistico, nasconde e rivela insieme un'allusione spazio-temporale che diviene vettore interpretativo fondamentale: le isotopie spazio-temporali giustappongono infatti le immagini e le sensazione dell'*hic et nunc* a quelle di un *illic et tunc* che pare irrimediabilmente perduto» (BRIGANTI 1981, p. 835).

che torna e si costituisce nel tempo simbolico nelle pulsioni.

Abbiamo cercato di leggere alcuni testi ricercando l'oggetto del desiderio, che è apparso principalmente come desiderio di *essere parte*, desiderio di *essere in armonia* e desiderio *dell'altrove*. Ma è con il desiderio di *essere come* che ci troviamo di fronte alla più drammatica conseguenza della centralità del vuoto aperto dalla dialettica oggettuale della presenza/assenza.

Dormire è tra le liriche più esplicite nel tematizzare la tensione del Soggetto verso il non-essere, e cioè il configurarsi dell'oggetto del desiderio come il non-io, che si è visto al centro del movimento de *La notte bella*. Ciò che è importante rilevare è il modularsi di questo desiderio sia nella forma esplicita del 'vorrei', sia come non più celata attrazione verso la somiglianza/identificazione.

Il testo, dunque, si delinea con uno dei luoghi più densi d'incontro tra la dizione del desiderio, declinato nel mondo espressivo e 'tematico' allegresco, e la retorica del simile, all'insegna di una soggettività che si esperisce come *mancante di*, e dunque *tesa a*. Riprendiamo ancora il percorso genetico della lirica; decisive sono le varianti, a partire da quelle che interessano il titolo, cui bisogna aggiungere quello di *Coprirmi di sonno* testimoniato da cM2:

cPi	cM1<AD18	A19	A31
<i>Desiderio</i>	<i>Tranquillità</i>	<i>Dormire</i>	<i>Dormire</i>
Vorrei somigliare a questo paese steso nel suo camice di neve come in una grande tranquillità di sonno	Vorrei somigliare a questo paese steso nel suo camice di neve	Vorrei somigliare a questo paese adagiato nel suo camice di neve	Vorrei imitare questo paese adagiato nel suo camice di neve

Le incertezze sono significative, perché circoscrivono un campo di senso tenuto assieme dall'*incipit* della lirica 'vorrei somigliare/vorrei imitare'. Coagulato il movimento desiderante nel predicato, se il "paese" è l'oggetto, la "tranquillità" del "sonno" è il desiderio, che si sposta dal testo al titolo nella variante di cM1<AD18, per essere chiaramente enunciato poi in A19; "somigliare" o "imitare" si configurano dunque come il *modo* in cui l'io vuole accedere al desiderio.

È interessante osservare che rispetto alla dicitura esplicita in cPi, ciò che avviene nella variante in cM non può essere definito altrimenti che come una rinuncia alla nominazione del desiderio, che viene arretrato, direi concretamente rimosso, e spostato infine nel luogo adibito, cioè il titolo. In questo modo, l'oggetto del desiderio ha la maggiore evidenza possibile, ma allo stesso tempo, lo spostamento ci mette in guardia, preparandoci a osservare come l'oggetto del desiderio non sia affatto il "sonno".

Il desiderio dell'io è nominato nel testo, ma non nella similitudine: in cPi il paragone ha una semplice sfumatura modale, e dunque non ha il valore di rivelazione gnoseologica sul reale, nelle forme dell'argomentazione. È piuttosto nel moto di ricerca dell'identità che va intravista la chiave del testo, in quanto è qui enunciato lo stesso *desiderio di analogia*, e il suo costitutivo fallimento.

Il testo è sintatticamente imperniato sulla desiderio: "vorrei somigliare", enunciazione chiara che traluce della sua stessa contraddizione: il desiderio di similitudine porta sul retro l'amarrezza della non-somiglianza (o della non-identità, come abbiamo più volte affermato). I versi seguenti circoscrivono il *perché* di questa non-somiglianza, ma attraverso una similitudine che mantiene la propria natura di atto intellettuale e non intuitivo, come dimostra la vaghezza affidata all'articolo indeterminativo.

Osserviamo le successive tappe figurali del testo: all'enunciazione del desiderio non segue un termine di paragone, ma *ciò che manca*, definito con la retorica della personificazione ("steso nel suo *camice* di neve"). L'io vuole assomigliare al paese nel suo essere "steso": in questa caratteristica risiede la "tranquillità" aspirata dall'io.

Anche in questo caso, non ci si può sottrarre a rilevare le peculiarità delle scelte sintattiche e lessicali: frammentando il verso, cM1<AD18 trova come perno dell'equilibrio lirico il participio passato in funzione aggettivale, “steso”, che acquista così il ruolo di centro propulsore del testo.

Sebbene meno marcata che in altre occasioni, anche qui la figura comporta un'ambiguità sintattica, in quanto il participio, inserito nell'antropomorfizzazione del paesaggio, può essere retto sia dalla prima persona che, appunto, dal “paese”. Ma è proprio questo antropomorfismo paesistico a definire l'interesse del testo:⁶³ la duplicità del participio, come anche il “camice” e il “sonno”, sono gli indicatori dell'operazione immaginativa dell'io, che *proietta sul mondo quelli che sono i suoi desideri*. In questo senso, il testo si fa portatore più che di un desiderio, dell'impossibilità intrinseca della sua realizzazione. Il cerchio però non può chiudersi, e ne risulta l'impossibilità della coincidenza, della correlazione senza perdita; l'io vuole “sommigliare”: ma ciò che avviene è esattamente il contrario, ovvero l'attribuzione di ciò che è del soggetto al mondo.⁶⁴ Il verbo ‘stendere’ è dunque un riflesso della volontà di identificazione: nell'impossibilità di *essere come* il paese, al paese vengono attribuiti modi di essere dell'io. Il paese è trasfigurato nel modo di essere che l'io desidera, come portatore del desiderio, quasi il suo feticcio.

Il momento successivo riguarda il *perché* del desiderio, appunto il “sonno”. Se osserviamo il testo di cPi, emerge come il desiderio sia qui spostato rispetto a una sua formulazione più semplice (del tipo ‘vorrei essere in una grande tranquillità di sonno come questo paese steso ...’). Il paese sembra dormire: il *come* qui non ha valore di paragone, ma rivela il movimento del desiderio di attribuzione dei modi mancati dell'io al non-io. La presenza del sonno permette di attivare una similitudine che agisce retroattivamente, ovvero quella del “camice” di neve che, come un lenzuolo, avvolge il paese.⁶⁵

In cM1<AD18, dunque, oltre all'isolamento dell'aggettivo che concentra su di sé il lavoro del desiderio, ovvero il *transfert* dalle mancanze dell'io al paese attribuendo ad esso ciò che a l'io manca, viene eliminato questo terzo momento del testo, assorbito dal titolo. Per questo è significativo l'ulteriore spostamento di A19: con “dormire” il desiderio rimane inespresso, non detto, o meglio viene detto *in quanto desiderio*, ma è celata la realtà – il referente - di cosa si desidera.

In questa dinamica s'inscrive la correzione sul participio: se “steso” indica in primo luogo un'operazione metaforica dell'io che è sintomo di un desiderio negato, “adagiato” recupera in parte la connotazione di tranquillità che si era presentato in cM1<AD18. Dunque, il participio continua a essere la sede del profondo significato della similitudine.⁶⁶

Il testo è interessante in quanto enuncia chiaramente uno dei temi centrali in questa fase della poesia ungarettiana, ovvero la riflessione sulle corrispondenze interne ed esterne tra io e paesaggio. Il tema della prima versione è proprio il desiderio, che sembra essere dunque non un titolo a cui far seguire i due punti, ma piuttosto il desiderio per antonomasia, assoluto, ovvero quello *di somigliare a*.⁶⁷

⁶³ Nota: una compenetrazione dei piani anche qui accentuata dal ricorso a strategie sul piano dei significanti: il secondo e terzo verso sono legati dall'anagramma in inversione, accentuato dall'enjambement (“questo paese / steso”); come nel testo di *Burrasca*, ritroviamo la variazione in velare: (“COMe CAMice”; in *Burrasca*: “COMe CAMpana”). Nella variante di A19, poi, si insiste sulla cadenza nella vocale aperta. Espedienti grammaticali insinuano inoltre lo straniamento nel testo, come la scelta dell'articolo indeterminativo “una tranquillità” e il genitivo “di sonno”, sia soggettivo (“la tranquillità del sonno”), sia causale “la tranquillità è data dal sonno”.

⁶⁴ Espedienti grammaticali contribuiscono allo straniamento dei legami sintattici, come l'indeterminativo “una tranquillità” e il genitivo ambiguo “di sonno”. Il tentativo di compenetrazione dei piani del reale è poi accompagnato da un'attenta strategia di richiamo tra i significanti: si veda in particolare l'anagramma in inversione nelle prime stesure, accentuato dall'inarcatura: quESTO paESEe / STESO e la variazione sulla velare (“CAMice”, “COMe”, similmente al coevo testo di *Solitudine*: “COMe”, “CAMpana”).

⁶⁵ Ma la lettura già citata di Giachery su *Dove la luce* ci ricorda quanto al “lenzuolo” sia intrinseca un'ambiguità che attrae - nella *langue* del poeta - l'idea del riposo della morte, e cioè del ‘lenzuolo funebre’ (cfr. GIACHERY 1988, p. 134).

⁶⁶ «Adagiato si può riferire egualmente bene sia a paese che ne è il reggente grammaticale sia al poeta che ne è il soggetto logico; mentre il precedente steso sbianciava troppo metaforicamente la delicatissima immagine» (OSSOLA 1975, p. 28). Dal punto di vista metrico, il quadrisillabo ha meno incisività tagliente rispetto a “steso”, ma la scelta di “adagiato” allunga il verso mimando quasi l'immagine dell'adagiarsi del paesaggio nella neve, alla quale contribuisce anche la catena in “a”. si evidenzia quindi la volontà di ricreare un ritmo che sia anch'esso veicolo del significato, che mimi anch'esso il desiderio. La parola deve essere sì scavata, ma il suono ha la possibilità

⁶⁷ Sono chiari i rapporti tra *Dormire* e la lirica appena discussa di *C'era una volta*; anche in quest'ultima infatti il tentativo di assimilazione è diretto al paesaggio (il “declivio”), tentato attraverso una similitudine ‘domestica’ (la “dolce poltrona”),

Per il nostro discorso, però, la variante più significativa è certamente quella di A31, dove sembra esclusa qualsiasi partecipazione più sostanziale rispetto all'*imitazione*, come se il paesaggio semplicemente suggerisse all'io non di *essere*, cioè di appropriarsi totalmente delle caratteristiche del paese, ma di *fare come*.

Il passaggio è dunque dalla somiglianza, cioè dalla ricerca di estrarre delle analogie che svelino un possibile corrispondere armonico, uno sfondo comune che sia slancio per una possibile di redenzione dell'umano, all'*imitazione*. Siamo qui di fronte al transito dalla retorica del simile a un diverso strumento di indagine sul mondo, che pone l'accento non sulle *correspondances* di Io e mondo, ma sulla potenzialità del gesto, sull'atto manieristico di una *mimesis* che è opera dell'uomo, e suo intervento sul reale. La sostituzione del verbo è dunque determinante, e indica il definitivo abbandono dei tentativi analogici. L'io non può più credere di essere in grado di somigliare, ovvero di modificare la propria essenza e rendersi così *simile*. La differenza non è aggirabile grazie ad un avvicinamento, che fin da cPi si attuava con gli strumenti retorici dell'umanizzazione del non-io: lo scambio che la retorica permette tra il dentro e il fuori, scambio che avviene nella personificazione, è fallito. L'io può solo aspirare all'*imitazione*. È qui affermata, proprio nella variante, la differenza tra mimesi e identificazione, che risente dell'altezza 'tarda' della correzione. Difatti, nell'*Allegria* la dimensione temporale – o creaturale – non è ancora arrivata a risolvere l'aporia dell'*essere come*, così come abbiamo anche visto nel testo de *La notte bella*. La strategia sulle strutture di somiglianza in questa variante non è quella di risolvere il testo secondo i modi acquisiti all'altezza di A31: la variante interpreta come fallimentare il tentativo allegresco, ma senza trasformarlo in un testo degli anni '30. Il "vorrei imitare" di *Dormire* è dunque l'*Allegria* riletta con la consapevolezza di A31, come un tentativo ingenuo, impossibile. Ma in cosa consiste questo passaggio? In cosa si differenziano le due azioni che a nostro giudizio potrebbero sottendere un decisivo mutamento di retorica nei riguardi dell'io e del mondo?

In un mondo di corrispondenze, la similitudine, seppur negata in quanto partecipe di un desiderio, crede in un fondo comune, magari inaccessibile al Soggetto, ma comunque presupposto, in quanto «invisibile che è armonia del mondo».⁶⁸ Certamente, *L'Allegria* mostra piuttosto le scissure, le incrinature di queste episteme, cercando nella centralità di un Soggetto fragile e disperso lo slancio se non per una trascendenza, per un senso che ordini ciò che altrimenti resterebbe solo il visibile. Se, come scrive Nerhot, «con la similitudine trascendo l'atto di visione materiale per farne una percezione dell'ordine del mondo», il suo falso è proprio l'*imitazione*, che «riconduce la verità invisibile del mondo, trascendente, a un semplice atto cognitivo da cui dipenderebbe ogni visione del mondo; l'invisibile è allora soltanto il modo di rendere visibile le cose».⁶⁹

Un ultimo dato va rimarcato. Osservando la struttura che emerge dai partecipi, vediamo come la figura non metta in atto una introiezione, del tipo del 'morso' de *La notte bella*: non c'è una dipendenza dall'oggetto, un'introeiezione, quanto piuttosto l'esplicitarsi del rapporto narcisistico, dove l'oggetto, che qui è il paesaggio, il non – io, è in funzione del sé: l'io proietta il suo desiderio su un oggetto. Ciò che sembra avvenire è il passaggio dalla voce che si muove in un mondo di compartecipazione, di flussi libidici – frustrati – ma orizzontali, a un Io separato, diviso dal non – io, dove la fantasia di fusione sta lasciando il posto a un Io più stabile, che però non cancella la retorica di spostamento del desiderio: l'oggetto del desiderio, infatti, resta inscritto nel gioco di estroeiezione. Ciò che l'io non ha ('essere steso' o 'adagiato') è proiettato sul paese: una mancanza dunque, oggetto del desiderio, non si materializza come perdita interna all'io, ma come proprietà di un altro. Se il desiderio è il vuoto, la mancanza, questo vuoto non è inerte, ma determina proiezioni sull'esterno:⁷⁰ è sull'altro che l'io vede il proprio *buco*.⁷¹

all'insegna del 'riposo'. A queste costellazioni intertestuali si può aggiungere anche il testo di *Natale*, che nell'edizione Vallecchi precede *Dormire*.

⁶⁸ NERHOT 2008, p. 206.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Cfr. RECALCATI 2013, p. 60.

⁷¹ Il rovesciamento della dialettica partecipazione/annullamento in qualcosa di radicalmente diverso, ma 'motivato' dalle medesime esigenze è un paradigma interpretativo riscontrabile in molte letture critiche, che in particolare individuano il nodo cruciale nel rapporto con il tempo. Se Giachery sottolinea la «crisi» della scoperta della tempo, Musarra parla di abbandono del sogno di un tempo infinito, e di riposizionamento e accettazione delle grandi antinomie: «se prima "l'eternità

Ciò che emerge nel testo è dunque il rischio dell'esperienza di riconoscimento speculare come strategia per uscire dal confine dell'io nel desiderio di autocoscienza, a causa di quella «torsione per cui la separazione rappresenta il ritorno dell'alienazione».⁷² Tentativo che non solo taglia e aliena il Soggetto da sé, per definizione, ma comporta una rovesciarsi di questo stesso taglio sul reale. Muro o voragine, specchio o torbido, il non-io *non è* l'intera, intatta, distinta pienezza che il Soggetto *desidera*. *Essere come è essere altro e, insieme non essere*: il desiderio, nelle strutture linguistiche di queste similitudini, si rivolta immediatamente verso le pretese di autonomia dell'io. Il desiderio analogico, dunque, svela la matrice morfogena della tensione di questa poesia: una metamorfosi del Soggetto per fuggire alla disarmonia che lo abita e che però implica uno spossessamento del sé, e al contempo, l'oscillazione tra introiezione della realtà 'rugosa' e muta, ed estroiezione di quella mancanza che non solo ne sostiene il percorso di costruzione, ma che permette, proprio in quanto *spazio* aperto, lo stesso transito di movimento, la stessa *tensione*.

Se, secondo la psicoanalisi, ogni immagine porta al suo centro un 'buco', ombra di uno «strappo, una sfasatura che lascia un resto, un residuo, un punto di differenza non riducibile».⁷³ Il processo di riflessione non farà altro che generare copie di immagini mancanti: l'immagine è portatrice di mancanza come frutto della sua legge di costituzione, così che il desiderio dell'immagine non sarà altro che un'esaltazione di questa spirale di misconoscimenti del Soggetto.

Da questa prospettiva possiamo reinterpretare l'itinerario del Soggetto lirico nelle sue emersioni, come scoperta dell'illusorietà dell'identità – nel senso etimologico e legato a una prospettiva monolitica del Soggetto – a fronte del desiderio, desiderio che apre un *buco* nel Soggetto e dunque nel mondo.

In questo itinerario, la prima tappa sotto la quale più volte abbiamo interpretato la retorica ungarettiana sarà Narciso, il cui mito è un palinsesto di letture imprescindibile per osservare le oscillazioni di quella retorica della specularità così persistente nella poesia di Ungaretti, e che possiamo finalmente leggere come punto nodale della relazione tra desiderio e riconoscimento.

annullava l'attimo" e "l'oggetto s'alzava alle proporzioni d'una figura divina" (che poi essendo l'oggetto il riflesso dell'io era appunto quest'ultimo a disumanizzarsi), ora invece accetta la dicotomia io-oggetto e da questa quelle di vita-morte, finito-infinito, attimo-eterno» (MUSARRA 1992, pp. 101-102). In questo *attraversamento* del tempo (cfr. OSSOLA 1975, p. 237 e sgg.) il secondo libro «registra una progressiva attenzione all'oggetto che rimane specchio dell'io, ma ora con una sua realtà esterna ad esso» (MUSARRA 2005, p. 289). Partendo da premesse opposte, anche Nota parla di un diverso tempo, segnalando come una delle mutazioni più importanti sia «la disparition définitive du désir de fusion avec l'espace-temps individuel», a cui si sostituirebbe il desiderio di accedere al tempo «statique et intemporel» del mito (NOTA 2001, p. 108). Per quanto riguarda il *topos* della lirica commentata, non si può non ricordare che se in *Dormire* "questo paese" è il correlativo di una mancanza del Soggetto, il modulo probabilmente più famoso che interessa questo stesso 'oggetto' è, significativamente, invertito: il cronotopo, perfettamente definito, di *San Martino del Carso* si fa esso stesso oggetto, ma oggetto/rovina. Nell'introeiezione del correlativo («è il mio cuore il paese più straziato», A31 = T vv. 11-12) riecheggia il dubbio agostiniano sui modi della ricerca dell'oggetto, il dubbio cioè che il luogo del correlativo, l'emblema del desiderio e dell'identità del Soggetto, appartenga alla dimensione dell'assenza.

⁷² LACAN, *Posizione dell'inconscio*, cit., p. 847.

⁷³ RECALCATI 2013, p. 33.

5.2 *Ma io non sono, ovvero Narciso e il buco*

Tu sei soltanto questo! – Qualcuno! Un “simile”! Anche la tua bellezza è solamente parte

Paul Valéry

Cedendo alla tentazione di richiamarsi alle parole del poeta, nel punto in cui l'interpretazione cerca di provare una teoria sul testo mi sembra interessante notare come lo stesso Ungaretti riconosca, nel suo viaggio poetico, una direzione o meglio un centro problematico che si inserisce pienamente nell'oggetto della ricerca che stiamo conducendo: parlando dell'«avvicinamento insolito» con Apollinaire, Ungaretti si accostava al poeta francese per la «difficoltà che l'animo nostro aveva di trovare la via di assomigliare a sé stesso, di costituire la propria unità. Quell'unità non l'avremmo mai trovata altrove se non ricorrendo alla poesia»¹

Nello sfuggente tessuto del discorso autocritico ungarettiano, emergono due dati giustapposti quasi a costituire una dittologia sinonimica: «assomigliare a sé stesso» - «costituire la propria unità», mete iscritte tra la retorica del simile e la frammentazione dell'essere, e raggiungibili per una «via» che è però 'difficile' «trovare». Come si dispiega questa ricerca? Che movimenti produce il tentativo di «assomigliare» a se stesso? A quale *immagine* corrisponde il «se stesso»? E perché a questo sembra legarsi la ricerca di completezza?

Si va incontro a inevitabili semplificazioni cercando di riassumere in poco spazio non solo la teoria psicoanalitica della costituzione del Soggetto, ma le molteplici implicazioni teoriche che da essa sono nate. Certamente, uno dei nodi che più interessano la nostra ricerca è il legame che struttura la successione tra *Je* e *Moi* così come delineata nei seminari di Jacques Lacan, e che trova nello *stade du miroir* e nell'iscrizione nel registro del simbolico i due punti chiave.

Sebbene non sia sistematizzabile in definizioni fisse dato l'evolversi della ricerca dello stesso Lacan e della psicoanalisi, è necessario preliminarmente riassumere la teoria dei registri,

Bottiroli definisce il registro «come un sistema e come un modo (di guardare, di pensare)».² Distinti fin dal primo seminario, è stato spesso osservato il progressivo spostarsi dell'attenzione di Lacan dal registro Immaginario al Reale e al Simbolico. L'Immaginario «è il registro dei riflessi e dei doppi, delle inversioni e delle simmetrie».³ Nel simbolico invece «tutto obbedisce al *principium individuationis*: viviamo nello spazio e nel tempo, al riparo dall'epidemia delle somiglianze».⁴ Il Reale invece «è la realtà *meno* il Simbolico: è ciò che sfugge e si sottrae alla nominazione e alla significazione [...] è la dimensione tragica del desiderio».⁵ In questa sua indefinibilità costitutiva, «il reale appare come un buco interno al Simbolico», aprendo un problema complesso: «In che modo il linguaggio può *includere* il non-linguaggio?».⁶

Preso in questa triplice e indissolubile rete, l'istituirsi della soggettività è un processo tutt'altro che lineare, e anzi, secondo il famoso 'schema L' conosce almeno due stazioni principali: la prima identificazione – sotto il segno, o meglio, l'immagine dell'*altro*, che garantisce l'emersione del *Je*, e la seconda identificazione, quella che permette l'accesso – mai fluido ma più o meno riuscito – al Simbolico, ovvero l'incontro con l'Altro: è il *Moi*, culturalmente e socialmente (e linguisticamente) determinato. Per quanto concerne la prima identificazione, si comprende come per la psicoanalisi l'immagine abbia una natura eminentemente «morfogena»: non solo essa conduce all'emersione del *Je* –

¹ NOTE69, p. 745.

² BOTTIROLI 2006, p. 263.

³ *Ivi*, p. 264. In questo registro il motto 'conosci te stesso' diventa «“ripercorsi la storia della tua identità, senza illuderti di ritrovare un'origine, che hai perduto sin dall'inizio; in effetti, non c'è mai stato un momento di coincidenza fra te e te stesso, il tuo essere è sempre stato *oltre*. La tua identità comprende i processi di identificazione, in base ai quali ti sei trasformato. La tua soggettività esiste come una serie di metamorfosi: ed è qui che devi cercare”» (*ivi*, pp. 267-268).

⁴ *Ivi*, p. 270.

⁵ *Ivi*, p. 276.

⁶ *Ivi*, pp. 276-277.

dell'Io, separato, *differenziato*, ma l'atto di costruire la propria immagine attraverso il gioco allo specchio costituisce la matrice 'primordiale' delle *successive identificazione* dell'Io con l'altro, che potranno avvenire solo a partire dall'acquisizione del linguaggio e dall'iscrizione nell'universo del linguaggio. Ci domanderemo dunque con Magrelli nel suo studio su Valery: quali strategie sono attivate dallo sguardo che il soggetto rivolge alla propria immagine?⁷

Insomma, se *l'essere come* è l'atto inaugurale della storia del Soggetto, da subito gettato nell'alienazione, e dunque correlativo imprescindibile di ogni riconoscimento, il desiderio dell'immagine è dunque, in primo luogo, un *desiderio di essere*: di essere cosa?

Questi preliminari sono certo insufficienti, ma il nostro tentativo è quello di evitare di calare una teoria dall'alto sui testi per cercare invece di procedere in parallelo. Accennati dunque i parametri terminologici, potremmo iniziare il nostro percorso da un testo dov'è la tecnica figurale a creare conflitti interpretativi, cercando di intersecare questi stessi con la problematizzazione dell'emersione del Soggetto così come definita dalle letture psicoanalitiche. Ecco il testo di *Lindoro di deserto*:

P16 Dondolo di ali in fumo
 mozza il silenzio degli occhi

 Col vento si spippola il corallo
 di una sete di baci

 Allibisco all'alba

 Mi si travasa la vita
 in un ghirigoro di nostalgie

 Ora specchio i punti di mondo
 che avevo compagni
 e fiuto l'orientamento

 Sino alla morte in balia del viaggio

 Abbiamo le soste di sonno

 Il sole spegne il pianto

 Mi copro di un tepido manto
 di lindoro

 Da questa terrazza di desolazione
 in braccio mi sporgo
 al buon tempo⁸

L'interesse risiede nella fitta e diversificata rete figurale, dove differenti strategie convergono a modulare il *topos* della descrizione dell'alba, ravvisabile anche grazie all'esegesi autoriale;⁹ sorprende inoltre la

⁷ Cfr. MAGRELLI 2002, p. XV.

⁸ Poi S23 [...] balia [...] A31 [...] balia [...] A36 [...] balia [...] di lind'oro [...] = T, ma prima VO16 [...] allibisco [...] balia [...] d'un manto [...]

⁹ Per quanto riguarda la particolarità del termine, sarà lo stesso poeta a spiegare la scelta del titolo: «ora vi leggo una di queste poesie. S'intitola *Lindoro di deserto*. perché Lindoro? perché è l'alba. perché questa mia poesia è un po' ciò che i francesi chiamano un'«aubade», quel concerto, quella «serenata» che si fa all'alba; perché Lindoro mi sembrava il personaggio della commedia più adatto a quest'allegria; perché Lindoro mi suona come il colore dell'alba» (UNGARETTI, *Punto di mira*, cit., p. 298); e poi: «Lindoro è una delle maschere veneziane; indica nello stesso tempo il poeta e l'effetto di sole descritto nella poesia» (NOTE1969, p. 523). Oltre al richiamo alla trilogia goldoniana di Zelinda e Lindoro, l'elemento principale appare dunque l'associazione del colore al momento dell'alba. Dato il carattere di *aubade* del testo, Sinicropi ha anche ricordato il

stabilità della lirica, che, pubblicata sul «La Voce» nel 1916, subisce una piccola ma significativa variante solo in A36. Questa stessa figuralità, di cui si è concordi a rilevare la straordinaria intensità e la complessa strutturazione, come abbiamo già anticipato è diversamente interpretata dal punto di vista della funzionalità, o meglio del risultato poetico cui essa tenderebbe. Per esempio, mentre Fausto Curi, il quale ha parlato per questo testo di «oltranza figurale»,¹⁰ osserva come questa «catena metaforica» seppure così densa non occulti gli oggetti, ma anzi, li renda «più che evidenti, lampanti»,¹¹ Giovanni Sinicropi, legando la lirica al momento biografico di composizione, osserva che questa sequenza di figure non organizzate «in alcun ordine gerarchico» sia il segno icastico «di una realtà che l'intelletto non riesce più a percepire nella sua unitaria integrità», e che dunque, in questo senso, «la tecnica costruttiva» di Ungaretti segni «la crisi dei rapporti razionali fra le varie componenti della realtà». ¹² È possibile raccordare questi due giudizi? Vale a dire, che rapporto c'è con il tentativo del linguaggio di decifrare e rendere «lampanti» gli oggetti, che si concretizza in questo accumularsi e scambiarsi delle sensazioni al fine di «salvare» il momento di illuminazione nella scrittura, e invece la frantumazione delle immagini, del respiro sintattico che lo stesso linguaggio indubbiamente consegue?

I primi sei versi sono di fatto caratterizzati da più procedimenti figurali, tali da costituire quasi l'inventario degli strumenti retorici ungarettiani: se nei primi due versi riconosciamo facilmente una sinestesia, vertiginosa è la condensazione della successiva coppia di versi, con la metafora in genitivo «sete di baci»;¹³ nei versi seguenti incontriamo diverse strategie, come variazioni di metafore abusate («mi si travasa la vita», per lo «scorrere» dei ricordi), ancora sinestesie (come il «ghirigoro di nostalgie», che «somma a un lessema a referente visivo un lessema a referente psichico»),¹⁴ recupero di pertinenza etimologica («ora specchio», come guardare dall'alto di una «specola»), ossimori («il sole spegne il pianto», dove l'antitesi ravviva l'espressione «asciugare le lacrime»), disseminazione fonica dell'elemento centrale del testo, vale a dire «Lindoro», e infine il verso, citatissimo come esempio della centralità sillabico-semanticamente, «ALLibisco ALL'Alba». ¹⁵

Ciò che però differenzia i primi quattro versi dai successivi, e che trova il punto di snodo proprio nel verso centrale, emerge con particolare evidenza in una lettura operata con il filtro della presenza del Soggetto, inteso come funzione simbolica e dunque elemento unificante interno alla stessa espressione del linguaggio.¹⁶ È in questa direzione di ricerca che riprenderei l'affermazione di Glauco Cambon per il quale il testo «drammatizza un risveglio». ¹⁷ In questa prospettiva, i primi quattro versi sono impersonali: nessuna «voce» si appropria delle sensazioni, né degli elementi del corpo a essa legati. È nel verso 5 che la prima persona irrompe, enunciandosi in un momento di fusione, o scambio profondo, con il paesaggio.¹⁸

Barbiere di Siviglia rossiniano, nel primo atto del quale è presente sia Lindoro (il Conte di Almaviva camuffato) che la «serenata all'alba» («*Ecco ridente in cielo / spunta la bella aurora*»), cfr. SINICROPI 2005, p. 430.

¹⁰ CURI 1995, p. 222.

¹¹ *Ibidem*.

¹² SINICROPI 2005, p. 431.

¹³ La metafora rimanda anche alla durata del desiderio nel tempo, durata materializzata nel succedersi dei grandi di un rosario. La metafora per somiglianza è costruita nella forma consueta dell'immagine di serra calda, e complicata dalla sineddoche che «chiama» il «corallo» al posto del rosario, rosario a sua volta direttamente evocato dell'«energia espressionistica»¹³ (SPEZZANI 1966, p. 103) del verbo: «spippolare», che comporta una violenta transizione verso il concreto, insistendo sulla configurazione «cristallina» della «sete di baci».

¹⁴ CURI 1995, p. 223.

¹⁵ Per la disseminazione di *Lindoro*: «doNDOLO di Alì»; «cORallo»; «ghirigORO»; «Ora»; «moNDO», «Orientamento», «mORte IN baLIa», «cOpRO», «spORgo». Si possono richiamare a margine queste parole dell'autore: «La musica in poesia è dovuta al concorso di infiniti fattori. [...], e può dipendere da nonnulla come [...] la sillaba *or* aperta e breve seguita due sillabe dopo dalla sillaba *or* chiusa e lunghissima» (UNGARETTI, *Difesa dell'endecasillabo*, cit., p. 157); per un'analisi più approfondita della tessitura fonica, cfr. CAMBON 1976, p. 61 e OSSOLA 1994, p. 177; per la particolarità della scelta verbale del v.5, cfr. BAGNOLI 2003, p.61.

¹⁶ Sulla cesura tecnico-espressiva insiste anche Vincenzo Bagnoli, il quale individua nella lirica il passaggio «a una poetica diversa da quella delle *correspondances* improvvisamente calata in urgenze non solo storiche e contingenti, ma relative al bisogno di trovare senso in una topografia concreta e collettiva, lasciandosi alle spalle il simbolismo, le cui soluzioni (nello stile dell'ultimo Rimbaud) sono ancora ravvisabili nei versi d'apertura» (*ivi*, p. 60).

¹⁷ CAMBON 1976, p.67.

¹⁸ Cambon parla di «soggettività elementare» per questi primi versi, dove il mondo si risolve «in una serie di moti istintivi»

Nello sconvolgimento dei piani di cui la guerra è qui il referente storico, si direbbe il correlativo oggettivo, ma che è fondativo del moderno lirico, uno dei rischi per il linguaggio è quello, come sottolineato da Siniscropi, di una frammentazione non intellegibile delle sensazioni e del reale, dove sia dunque impossibile qualsiasi comunicazione. Ma nell'apparenza di contrasti insanabili, il tentativo del linguaggio è appunto quello di «collegare i fili», di ricreare se non un'armonia, una composizione intellegibile nelle figure. Ma è un linguaggio che afferma torcendosi, che non trova un punto di appoggio in sé: la mediazione tra la trasformazione del paesaggio e la sensazione, è qui la funzione simbolica, vale a dire linguistica, dell'Io, dalla quale è possibile guardare il mondo e riportarlo ad un'unità. Questa centralità prospettica, tutta interna al discorso della poesia, è infatti raggiunta recuperando il passato, quindi la durata di un'identità nel tempo («mi si travasa la vita»), posizionandosi così nel cronotopo esistenziale. L'io trova, nel verso 5, la posizione 'tolemaica' del Soggetto, vale a dire quella sintesi dialettica tra mondo esterno e interiorità di sensazioni scomposte. In questo mondo, l'Io introduce la durata, lo scandirsi del tempo, «Ora» - «unica locuzione avverbiale [...] che appunto per questo spicca e imprime alla lirica la sua individuazione temporale»¹⁹ «le soste», «la morte», ponendosi come mediazione possibile che però non vuole essere separata, distacco dell'Io dal mondo, ma riesce a partecipare del momento più carico di significati, l'alba.

Non siamo qui di fronte ad una metamorfosi dell'io, bensì in un momento, davvero unico, di metamorfosi e rinascita *congiunta* dell'io e del paesaggio, all'insegna di un'unità simbolico linguistica, di un'armonia precariamente ricostituita che, anche fonicamente, si risolve in quella metafora metonimica «mi sporgo» che è, come nota ancora Cambon, «gesto esistenziale», in quanto «decidersi per il mondo»,²⁰ o, nella nostra interpretazione, approdare al processo di riconoscimento del non – io.

La saturazione operata dal linguaggio come presa di posizione lirica in prima persona tra frammentazione del reale e 'limpidezza' degli oggetti, costituisce senza dubbio un momento euforico, dove appunto alla parola viene affidato un potere salvifico, di riscatto rispetto alla dispersione. Sembriamo dunque lontani dalle tensioni, dalle 'irreparabili scissure' che attraversano il soggetto moderno e che, secondo la psicoanalisi, costituiscono la marca d'immissione dello stesso nel linguaggio. Il soggetto 'specchia' i «punti di mondo», si vede, si riconosce, e partecipa al risveglio che lo avvolge identificandosi – ambigualmente, sì, ma promettendosi la stessa possibilità di riscatto – al «deserto». Eppure questa stessa ricerca *visiva* dei «punti», o, in altre parole, *hic et nunc* delle poesie ungarettiane ha spesso mostrato degli elementi di contraddittori, se non di inquieto perturbazione. E se non è rispetto al paesaggio che l'ancora 'ingenuo' Lindoro scopre lo scacco insito nella voce poetica, sarà proprio cercando di «assomigliare a sé» che dovrà affrontare le prove più dure.

C'è infatti ambivalenza tra distinzione e dispersione, in quanto è qui che riemerge la «scissura» di un'oscillazione dolorosa, paranoica, che non mi sembra trovare sosta nella chiusura formale di perfetto equilibrio compositivo dei testi, equilibrio che anzi risulta imprimere a queste stesse contraddizioni una maggiore forza di tensione, come una carica esplosiva.

Seguire le avventure del Soggetto allegresco è stata in realtà la traccia di un precedente capitolo; acquisiti alcuni strumenti teorici, come anche una padronanza maggiore con le strategie retoriche ungarettiane, possiamo domandarci: cosa avviene nel momento in cui all'occhio che cerca l'immagine è sottratta la luce? In altre parole: che ne è di questo io sintetico, che guarda 'dall'alto' della «terrazza» se viene a mancare il «tempo buono»? Che ne è della prospettiva che permette l'accentramento e dunque l'individuazione, di fronte alla notte, nell'oscurità, nell'indistinto?

Per tentare una breve incursione nei notturni ungarettiani, possiamo partire dal testo di *Un'altra notte*, le cui varianti interessano da vicino il nostro discorso.

(*ivi*, p. 60). Per il critico, la lirica potrebbe anche cominciare nel terzo movimento strofico, che «ricapitola, portandola a totale chiarezza, la fenomenologia soggettiva dei precedenti» (*ibidem*), proprio perché è solo qui che la voce lirica dice Io, acquisendo una *prospettiva* sull'alba.

¹⁹ CAMBON 1976, p. 67.

²⁰ *Ivi*, p. 62.

cM<AD18 <i>Le ore della quiete</i>	S23 <i>Un'altra notte</i>	A36
Confuso in quest'oscuro colle mani gelate mi distingo il viso	In quest'oscuro colle mani gelate mi distingo il viso	In quest'oscuro colle mani gelate distinguo il mio viso
Mi vedo abbandonato nell'infinito		Mi vedo Abbandonato nell'infinito ²¹

I primi due versi definiscono la posizione del poeta inscrivendola in un'ambiguità costitutiva, il cui correlativo formale è l'indecidibile relazione tra il complemento di luogo e il participio aggettivale, sorretto dal gioco anagrammatico 'CONfUSO - OSCUrO'. La situazione ha inoltre una matrice chiaramente antitetica, dove alla confusione – quasi *diffusione* e *annullamento* - nell'oscurità, si oppone il gesto di *distinguere* il proprio viso. È proprio nel predicato che si concentra la torsione sintattica, secondo quella straniata transitività più volte incontrata e che qui piega il verbo in una forma riflessiva e transitiva, assolutamente insolita.

Ci troviamo dunque ancora all'interno della topica dell'alienazione, qui meditata attraverso i tentativi del Soggetto di opporvisi: di fronte all'indistinzione nell'oscurità, materializzazione del rischio di cadere nel mondo indistinto, dove «un'unica vischiosità»²² lo annullerebbe del tutto, egli cerca – di nuovo – di riconoscersi, con un moto di reazione al rischio del disumano non dissimile dalla celebre chiusa di *Veglia*. Ma alcuni dettagli perturbanti impediscono che questa rivalsea sia condotta a termine: innanzitutto, le mani sono “gelate”, come distaccate dal corpo; la particolare costruzione del verbo poi circoscrive un tentativo di riconoscimento che fallisce nello stesso momento in cui viene messo in atto. Prendere coscienza di un sé distinto è infatti un'operazione che svela la sua cruda ironia nel momento in cui viene messa in atto come una separazione dal corpo: nel suo essere “confuso”, l'io non ha più *unità*, il corpo è frammentato e distaccato, e l'io riconosce il “viso” come una cosa separata da sé, che distingue nell'oscurità. L'alienazione trova infine apice negli ultimi versi: l'io *si vede*.

Probabilmente, sono le varianti su questo testo che permettono di inquadrare con maggiore chiarezza la peculiarità dell'edizione S23. È evidente infatti la direzione del taglio: il momento di massima alienazione, il *vedersi*, è eliminato, *cancellato*, e il testo si concentra sull'azione in prima persona. Se dunque l'edizione abrasa il luogo in cui si esplicava, come ha scritto Musarra, il «crollo completo dell'illusione che l'espansione nell'infinito potesse portare ad un superamento dell'angoscia esistenziale»,²³ mi sembra significativo ai fini del nostro discorso riscontrare alcune suggestioni che legano il testo con l'*Infinito*, e che riguardano non solo il piano del lessico come dei significanti (“mi Fu” – “conFUso”; “fINGO”- “distINGuO”), ma anche la dialettica tra immaginazione e *vista*. Inoltre, può essere interessante notare la presenza del forte deittico, che in S23 può portare a una lettura ambigua della preposizione “colle”, che da “quest'ermo colle” sembra risuonare nell'*incipit* “quest'oscuro / colle”.

È indispensabile a questo punto confrontare questi esiti con quelli cui giunge, sempre in S23, il testo di *Sempre notte*, il cui legame con *Un'altra notte* è definito dalla consequenzialità dei titoli modificati proprio in questa edizione:

²¹ = T, ma prima cU (e A31) *come* A19.

²² L'espressione è usata da Italo Calvino per descrivere l'esperienza vissuta dal protagonista de *La Nausée* (ITALO CALVINO, *Il mare dell'oggettività*, in Id., *Una pietra sopra: discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 39-45, p.40). Suggestivo è riscontrare una comunanza semantica tra il testo di AD18 e la condizione dell'uomo moderno o post-cartesiano come descritto da María Zambrano: a fronte delle diverse 'riforme dell'intelletto' tentate nei secoli XVI e XVII tese a trovare una «verdad dispersa», l'uomo restò «en confusión y desamparo» (MARÍA ZAMBRANO, *La confesión: género literario*, [1943], Mondadori, Madrid, 1988. pp. 9 e 10).

²³ MUSARRA 1992, p. 60.

<p>AD18 <i>Noite</i></p> <p>In questa notte la mia squallida vita si estende più spaventata di sé nel mondo che mi calca e mi spreme col suo tatto fievole di nube fluente</p>	<p>S23 <i>Sempre notte</i></p> <p>La mia squallida vita si estende più spaventata di sé in un infinito che mi calca e mi spreme col suo fievole tatto fluente²⁴</p>
--	--

Il testo si costruisce attorno a un ossimoro: l'espandersi della vita, il suo "estendersi" e suo svolgersi nel "mondo" avviene mentre quest'ultimo adotta un'azione di restringimento sull'io, opposizione cui si aggiunge anche quella tra la percezione minacciosa di questo 'peso' e la quasi ironica leggerezza del tocco. S23 rilancia il tema leopardiano - visibile già nel titolo precedente, l'idillio *Le ore della quiete* - con l'avverbio "sempre", dove è lecito vedere l'ipotesto dell'*incipit* de *L'Infinito*.

Eliminato l'"infinito" da *Un'altra notte*, l'altra variante di S23 diventa significativa: invece di "mondo", l'io si sente oppresso «in un / infinito». Per *Sempre notte* si potrebbe di fatto parlare di rovesciamento dell'ipotesto leopardiano: a fronte della dolcezza del naufragio – seppure *ironica* secondo la lettura di Ungaretti – in *Sempre notte* il soggetto *non* vuole naufragare, cioè disperdersi.²⁵ Si accentua dunque la matrice ossimorica del testo, creandosi uno iato tra l'"estensione" e l'"infinito", e cioè una frattura all'interno del medesimo campo semantico non al livello lessicale ma di funzioni. L'"infinito" è qualcosa che costringe, che preme, che ostacola l'espansione della vita, terrorizzata da questo spazio che circonda, e che non è uno spazio vuoto, ma bensì pesante. Possiamo osservare il lavoro sui due testi, e la strategia di costruzione del dittico in S23, cui dobbiamo aggiungere l'inversione dell'ordine rispetto a A19.

<p><i>Le ore della quiete</i> → <i>Un'altra notte</i></p> <p><Confuso> In quest'oscuro colle mani gelate mi distinguo il viso</p> <p><Mi vedo abbandonato nell'infinito></p>	<p><i>Noite</i> → <i>Sempre notte</i></p> <p><In questa notte> La mia squallida Vita Si estende Più spaventata Di sé</p> <p><Nel mondo> → <i>In un infinito</i></p> <p>Che mi calca e mi spreme Col suo fievole</p>
--	---

²⁴ Poi A19 [...] col suo / fievole / tatto / fluente A36 La mia squallida / vita si estende / più spaventata di sé // In un / infinito / che mi calca e mi / preme col suo / fievole tatto = T, ma prima cM<AD18 [...] col suo tatto / leggero / di nube fluente.

²⁵ La natura minacciosa della situazione può essere corroborata dalla raggiunta assolutizzazione dell'esperienza: eliminando il primo verso, viene difatto allontanato il *nunc*, quella 'precisa' notte; ora l'immagine assume un valore immutato e generale, e il titolo diventa "*sempre notte*", confermando il valore 'universale', esemplare, del quadro. Fa emergere quanto significativa sia la scelta di S23, la reintegrazione 'parallela' in cU; oltre al consueto 'ritorno' a A19, è evidente la consequenzialità dei due tagli sono consequenziali: ma cosa inserisce dunque cU? La passività del Soggetto: l'io non *si abbandona*, ma è agito da un abbandono, e non *si confonde*, ma si ritrova "confuso".

Oltre al titolo, l'eliminazione del deittico in *Sempre notte* permette una lettura continua, che potrebbe dispiegarsi come *setting* descrittivo seguito da una riflessione esistenziale. Accostando i due testi emerge il timore di essere schiacciati dall'"infinito" e di perdersi in esso: sembra qui annidarsi un elemento perturbante della stessa matrice immaginifica della raccolta, poiché siamo di fronte piuttosto che all'allegria, al *terrore* del naufragio. Certamente, in *Un'altra notte* si potrebbe invece interpretare come momento euforico la medesima azione di 'distinguersi', cioè di ridefinire la propria identità corporea ostacolando così l'annullamento massificato della guerra. Ma d'altra parte, non è proprio la *distinzione* ciò che il poeta ha cercato di *fuggire* nell'esperienza bellica, alla ricerca invece della *uniformità*?²⁶ Di nuovo qui emerge fortemente l'ambigua oscillazione tra armonia e identità.²⁷

Se dunque «specchiarsi significa scoprire d'aver abbandonato il campo dell'indefinito, per divenire *individuum*»,²⁸ questa perdita si configura come una minaccia da parte dello stesso indistinto; ma la minacciosità è piuttosto una conseguenza: prima di tutto, l'io si vede abbandonato *dall'indefinito*.

Simile atmosfera notturna la ritroviamo in *Sereno*^A, testo che però complica la situazione già esperita nelle due 'notte', in quanto il movimento è ora interamente assorbito nel 'vedersi', e cioè in quell'impossibile atto transitivo dove il 'cosa' sta per il 'come'.

cR<RAC18 <i>Sera serena</i>	S23 <i>Sereno</i>	cU	A31	A36
Dopo tanta nebbia una a una si svelano le stelle	Dopo tanta nebbia a una a una si svelano le stelle	Dopo tanta nebbia a una a una si svelano le stelle	Dopo tanta nebbia a una a una si svelano le stelle	Dopo tanta nebbia a una a una si svelano le stelle
Respiro il fresco che mi lascia sulle labbra il colore ammorbidito del cielo	Respiro il fresco che mi lascia sulle labbra il colore ammorbidito del cielo	Respiro il fresco che mi lascia sulle labbra il colore ammorbidito del cielo	Respiro il fresco che mi lascia sulle labbra il colore del cielo	Respiro il fresco che mi lascia il colore del cielo
Mi scorgo con dolce tristezza un'immagine passeggera		Mi scorgo un'immagine passeggera	Mi vedo immagine passeggera	Mi riconosco immagine passeggera
Preso in un giro immortale		Pres<a>o in un giro immortale	Ma preso in un giro immortale	Preso in un giro immortale ²⁹

Se in *Lindoro* al momento sinestetico seguiva, quasi come conseguenza, il verso cardine dell'esperienza di partecipazione, qui l'esito del quadro paesistico che sembrava presupporre un moto di risveglio

²⁶ Cfr. *Italia*.

²⁷ In *Un'altra notte*, sono inoltre significative le correzioni di A36: alla scelta della diatesi più piana ("distinguo") con elusione del riflessivo – e opposta alla discontinuità che invece caratterizza il suo 'doppio' di *Sempre notte* nella medesima edizione - si accompagna investimento semantico sull'aggettivo possessivo, spia del tentativo estremo di un'appropriazione di una parte di un corpo in pericolo di frammentarsi e sciogliersi nell'indistinto.

²⁸ MAGRELLI 2002, p. 155.

²⁹ Poi M62 [...] il colore del cielo [... T.

dell'io è invece sorprendente, configurandosi come una rivelazione data al Soggetto per mezzo della specularità analogica. Dopo l'apparire delle "stelle" e della sinestesia che sembra concedere al Soggetto un modo di compenetrazione, invece dell'"allibisco all'alba" abbiamo qui la stoccata - debolmente mitigata dall'aggettivo "dolce" - in cui ritroviamo l'alienazione di un occhio che *si guarda* quasi di sbieco, come in un'anamorfose.

Risuona in questa chiusa la sentenza di *Malinconia*, di quel "giro" che è altra variazione sulla 'sfera' quale paradigma interpretativo del rapporto uomo-mondo (o uomo-Dio)³⁰ con tutta l'ambivalenza tra infinitezza e ripetizione che è inscritta nell'uso della figura circolare, ma anche, come sempre in *Malinconia*, con la possibile interpretazione della 'presa *in giro*'.

La similitudine non è esplicita, e si declina con una variazione rispetto al tema della specularità: l'io vede sé stesso non riflesso, ma *come* un'immagine passeggera, ritrovando dunque ancora una volta l'archetipo dell'«immagine passeggera» per eccellenza, quella nel fiume, rinforzata dalla successiva chiusura gnomica.

Abbiamo già osservato il lavoro anagrammatico su questi versi; il legame tra i due emblemi nei quali all'io si rivela la propria condizione esistenziale è però una ricomposizione che rivela quell'intrinseca contraddizione che è al centro del testo. Ciò che il poeta scopre di sé non è semplicemente il suo essere un'ombra che passa, né solo l'eternità del movimento del mondo, ma il fatto che la sua condizione esistenziale risieda nella *contraddizione* tra questi due poli.

L'intervento di S23 è ancora una volta significativo, in quanto elimina il momento in cui il paesaggio naturale permette una - seppure disforica - ricomposizione dell'io e la riflessione all'insegna della dialettica del tempo. Se il corpo lirico si limita ora a una descrizione della sera, il titolo approda alla consueta ambiguità del referente, spostando dunque l'enunciazione dello stato d'animo del soggetto nella possibile duplicità di *Sereno*^A (il cielo, o 'io sono sereno?').

Oltre a una maggiore ricerca di equilibrio compositivo, in A31 troviamo esplicitato il modulo della *visione*; la natura disforica del riflesso è poi sottolineata con l'avversativa, successivamente eliminata. Il "ma" -attante frequente come snodo strofico nell'*Allegria* - immette un'opposizione intellettualizzata, un modo del pensiero che oppone il riflesso mobile, dunque il guardarsi da fuori e percepire lo scorrere del tempo, al "giro immortale", e cioè alla percezione del continuo rinnovarsi della natura che permette di concepire l'eternità come ritorno, tema questo che è emerso come centrale nella sezione degli *Atti primaverili e d'altre stagioni* cui *Sereno*^A appartiene.

A36 procede nella riduzione del testo, con eliminazione delle "labbra" - allusione a un possibile bacio e icona della sinestesia. Per uno stile di correzioni tipico del variare ungarettiano, l'astrazione e il taglio creano, con l'ellissi, una nuova immagine, potenziata proprio dallo scarto logico dovuto alla soppressione di un connettivo logico.

Le varianti rivelano un'attenzione particolare agli equilibri semantici dei verbi chiave, che definiscono ancora un *vedersi da fuori* teso a *riconoscersi*. È essenziale dunque considerare il succedersi delle varianti che interessano l'atto autoscopico; "mi scorgo un'immagine" - "mi vedo immagine" - "mi riconosco immagine": l'arco diacronico descrive un percorso che dall'iniziale occhiata 'di sfuggita' giunge al modulo della visione, per approdare poi al riconoscimento, che presuppone l'investimento di capacità di pensiero, dove l'identità è mediata dalla riflessione e accettata come tale.

È interessante inoltre la variante sul participio dell'ultima strofa: prima, questo era ricondotto al soggetto ("preso"), mentre ora viene agganciato all'immagine ("presa"). Ciò in cui si riconosce l'io non è l'immagine che passa, ma il suo *essere transitoria* all'interno di un qualcosa di eterno, di immortale: il fiume, dunque, non è più emblema della fuggevolezza, ma della *durata*. Dal punto di vista della *forma* analogica, questa non è una similitudine: il Soggetto si riconosce. Come ne *I fiumi*, l'identità e l'affermazione di identità sono raggiunte *in* questo riflesso. Egli assume l'immagine che vede come *propria immagine*, come definizione del proprio essere. 'Io sono: un'immagine passeggera'. L'immagine non è un riflesso, ma è la vera essenza dell'io, in una dialettica dove il soggetto è però quasi 'preso *in giro*', perché questa essenza, che aspirerebbe ad un'appagante stabile unità, è, modernamente, un frammento da ricomporre.³¹

³⁰ Cfr. POULET 1979.

³¹ Giunge a considerazioni quasi opposte la lettura di Paglia: «In *Sereno*, l'armonia interiore dell'io lirico è raggiunta nella

Le contraddizioni della figura di Narciso esplodono in *Vanità*:

<p>cPa</p> <p><i>Vanità</i></p> <p>D'un tratto s'era assunto sulle macerie il limpido mistero dell'immensità</p> <p>In fiume³² alzato di squame sfavillanti ha transitato una mattina come una spada</p> <p>L'uomo si curva a rinvenirsi nell'acqua sorpresa dal sole e si scopre un'ombra cullata e piano franta in riflessi insenati tremanti di cielo</p>	<p>A19</p> <p><i>Vanità</i></p> <p>D'un tratto s'era assunto sulle macerie il limpido stupore dell'immensità³³</p> <p>L'uomo s'è curvato sull'acqua sorpresa dal sole e si rinviene un'ombra cullata e piano franta in riflessi insenati tremanti di cielo</p>	<p>S23</p> <p><i>s.t.</i></p> <p>S'era assunto d'un tratto sulle macerie il limpido stupore dell'immensità</p> <p><i>s.t.</i></p> <p>Mi sono curvato sull'acqua sorpresa dal sole e mi rinvengo un'ombra cullata e piano franta</p>	<p>cU</p> <p><i>Vanità</i></p> <p>D'un tratto s'era assunto sulle macerie il limpido stupore dell'immensità</p> <p><<i>Specchio</i>></p> <p>L'uomo s'è curvato sull'acqua sorpresa dal sole e si rinviene un'ombra cullata e piano franta</p>
---	---	---	---

<p>A31</p> <p><i>Vanità</i></p> <p>D'un tratto è alto sulle macerie il limpido stupore dell'immensità</p> <p>E l'uomo curvato sull'acqua sorpresa dal sole</p>	<p>A36</p> <p><i>Vanità</i></p> <p>D'improvviso è alto sulle macerie il limpido stupore dell'immensità</p> <p>E l'uomo curvato sull'acqua sorpresa dal sole</p>
--	---

dialettica tra il riconoscimento, collegato allo svelarsi delle stelle, dei limiti umani e la rivelazione della sconfinata apertura del cielo» (PAGLIA 2003, p. 35)

³² Cristiana Maggi Romano ipotizza un possibile errore di "in" per "il": secondo questa lettura, la "mattina" sarebbe complemento oggetto e il predicato una forma particolarmente densa per l'immagine della perforazione, coerentemente con la successiva "spada" (cfr. MAGGI ROMANO 1990, p. 272 n.).

³³ Ma prima RL17 [...] immensità.

si rinviene un'ombra cullata e piano franta	si rinviene un'ombra Cullata e piano franta ³⁴
---	---

Se abbiamo più volte sottolineato la valenza metapoetica del tema speculare, i versi che compongono la seconda e la terza strofa della lirica possono di fatto essere letti come una messa alla prova del modulo retorico fondante dell'*Allegria*, e cioè la ricerca, attraverso lo strumento analogico, dell'identità del Soggetto nel mondo. Tra le occasioni dello "specchio" – titolo che significativamente appare in cU - e nelle sue variazioni più o meno esplicite, *Vanità* s'inscrive con dei tratti peculiari, leggibili in primo luogo come rimodulazione rovesciata del mito de *I fiumi*: all'insegna di una sensibilità direi ontologicamente barocca, il riflesso del fiume svela non la storia di un Io, ma una doppia illusione, ovvero l'inconsistenza della pretesa integrità dell'immagine, che è "franta", e della stessa garanzia di una identità, ridotta all'"ombra". Oltre che nel 'complesso di Narciso' - cui non è azzardato riferire lo stesso titolo -, la presenza figurativa del barocco è sensibile nell'attrazione verso l'abisso del doppio e nell'elemento delle "macerie", spia della poetica della rovina. In questa prospettiva è interessante osservare il rapporto tra le prime due strofe: le "macerie" e l'"ombra", di fatto, sono lo stesso simbolo, e cioè *resti* spezzati di un passato di interezza – sebbene forse solo supposta. Prova ne è che, nel sistema di calibrate opposizioni che muove la lirica, quando le "macerie" si aprono alla luce solare, anche i frammenti del Soggetto si rivelano come riflessi luminosi sparsi, sebbene al "limpido" della prima strofa risponda l'inquietante informe dell'"ombra". Se nelle "macerie", dunque, il Soggetto ha *visto* il correlativo di una dispersione forse 'redenta' dalla luce, è stato allo specchio dell'acqua che è dovuto ricorrere per ritrovare l'integrità: solo l'immagine speculare, *altra*, permette, secondo la teoria lacaniana della costruzione dell'io,³⁵ di riferire il corpo infranto e scisso ad un'unità, unità appunto immaginaria. Ma nel rilancio della strofa non si tratta di una semplice disforia del riflesso: se il desiderio d'immagine integra è frustrato, le ombre "tremanti" sono di fatto frammenti di cielo, che rispondono comunque a un desiderio dell'Io.

Ancora una volta dobbiamo soffermarci sulle varianti di S23. Innanzitutto, alla consueta scissione della lirica in due frammenti consegue un'importante modifica dell'impianto enunciativo del testo, che passando alla prima persona ripropone il modulo discorsivo – e cioè forma riflessiva al passato prossimo - del riconoscimento de *I fiumi*, quasi a costruire una strofa aggiuntiva a quest'ultima lirica. Sintomatica la cassazione degli ultimi versi: se nelle edizioni precedenti questi potevano apparire come un tratto bozzettistico-intimista e dunque la loro eliminazione potrebbe ascriversi solo a esigenze stilistiche, non possiamo non rimarcare come la chiusa apportava una decisiva nota di partecipazione e corrispondenza tra il Soggetto in ricerca e il mondo, facendo del frammento dell'Io una parte del "cielo", seppure distaccata e dispersa, e con un rovesciamento evidente anche nella costruzione invertita dell'immagine data dalla posposizione e dall'ambiguità del genitivo.³⁶ S23 esclude anche questa forma di partecipazione, sostituendola con la riscrittura iconica del disfarsi dell'immagine.

Dopo la mediazione degli autografi, la cui incertezza sui titoli mostra una meditazione attenta sulle possibili correlazioni interne tra le strofe, A31 abbandona la giustapposizione di momenti e crea un *continuum* narrativo: non più due parti sovrapponibili, legate da un analogo senso di sorpresa, ma una relazione evidente, data dal presente dell'epifania delle "macerie" e dalla congiunzione che stringe le due 'azioni' facendone un unico movimento definito dal riflesso del sole.

Più urgente insomma è la domanda dell'effetto di questa 'assunzione'; se c'è una corrispondenza tra maceria e uomo (il sole sorge sulle materie, e così 'culla' i frammenti d'ombra dell'io, anch'esso

³⁴ = T.

³⁵ Cfr. LACAN 1991.

³⁶ Riducendo la figura, la logica riporterebbe infatti all'immagine di 'riflessi del/di cielo che tremano'. Inoltre, non è da sottovalutare l'effetto paronimico tra "insenati" e il possibile e drammaticamente ironico 'sostituto' "insensati".

invaso dal sole e da lui cullato), può anche trapelare se non proprio un'opposizione, una discordanza: mentre la materia è redenta, l'uomo resta "ombra". La spinta verticale, concentrata nell'affermazione "è alto", non controbilancia infatti del tutto la disforia del riflesso. L'ulteriore stacco introdotto da A36 accentua il peso dell'"ombra" che risponde puntualmente alla chiusa precedente ("immensità"), proseguendo inoltre nella scissione in frammenti del riflesso.

Cosa ne è stato, dunque, di quel moto 'giubilatorio' che contraddistingue – pur marcandolo di una non aggirabile ambiguità – l'esperienza dell'immagine nello *stade du miroire*?

Come scrive Recalcati, nello stadio dello specchio il soggetto incontra «il carattere inauguralmente leso del suo rapporto col mondo»: «nell'immagine allo specchio l'uomo si riconosce come io (*moi*), s'identifica, ma lì dove coglie la sua identità vede in realtà la sua divisione». ³⁷ Ma qui lo specchio di fatto non ricomponne il corpo *indistinto*, non permette l'accesso a un'unarizzazione – in seguito rincorsa perché *impossibile* – che stabilisce le frontiere dell'io e del non-io, separando e al contempo permettendo la nascita del *Moi*. Quel miraggio di totalità (io-Ideale) cui aspira l'io nell'alienazione immaginaria della fase del soggetto è – letteralmente – infranta, poiché l'immagine restituita dalla superficie è in uno stato di frammentazione.

La dinamica narcisistica non è più dunque quella «difesa contro il vuoto della separazione» che ci permette di diventare «dei soggetti della rappresentazione»: ³⁸ «lo sguardo e il riflesso – strumenti senza dubbio platonici, ma quanto drammatizzati, umanizzati ed erotizzati da Narciso» e che erano diventati con Plotino «elementi logici della costituzione» della «coscienza di sé occidentale», ³⁹ si rivelano altrettante ombre, immagini feticci, che quella stessa tradizione di pensiero condanna.

La dialettica del riconoscimento esperita ne *I fiumi* è dunque fallimentare: l'immagine ottenuta non è solo di un corpo *in frammenti*, ma di un'"ombra", di un'evanescenza che non accede nemmeno alla partecipazione salvifica con l'illuminazione del sole, concessa alle "macerie". Peggio che "macerie", l'io è "ombra" in frantumi. ⁴⁰

In questa direzione di ricerca possiamo riconsiderare brevemente anche il testo di *Annientamento*, dove abbiamo già riconosciuto un substrato mitico: Narciso e Medusa, figure che ci conducono nei pressi dello *sguardo della morte*, nelle sue due declinazioni del riflesso e dell'annientamento. Il problema è dunque *essere visto* senza rimanere inceneriti, e d'altra parte guardare il riflesso senza soccombere all'immagine della cenere o divenire pietra: tutto il testo di *Annientamento* è di fatto un tentativo di metamorfosi che vive di queste contraddizioni. Nella ricerca continua di oggetti rispetto ai quali il Soggetto si trova di fronte, l'io cerca di 'radicarsi' – e cioè 'cogliersi', 'fissarsi, con significativa costruzione di una serie successiva di verbi dove all'approdo all'identità in quanto appartenenza (metafora della radice) segue la serie di predicati che gravitano usualmente nel campo semantico del guardare ('cogliere'; 'fissare'). Abbiamo visto come questa ricerca *visiva* del simile comporti uno scacco: come nel riflesso *io è un altro* e allo stesso tempo *non lo è*, nella similitudine l'io è *come un crespo*, ma *non* è un crespo, si è "radicato", ma non ha radici.

Ciò che cerca allora il Soggetto nel testo di *Annientamento* potrebbe essere di percorrere, al contrario, il movimento che dall'unità io-ambiente, vale a dire madre-bambino, stato di armoniosa inesistenza in cui non c'è esperienza di distacco, porta alla mentalizzazione, vale a dire alla differenziazione della mente dal soma. Una «catastrofe originaria», ⁴¹ questa, che è il primo motore del costituirsi del Sé e che avviene quando l'ambiente, cioè la realtà, introduce una rottura della continuità dell'essere. Ripercorrere 'al contrario' vuol dire recuperare l'indifferenziazione e annullare il processo di costruzione dell'identità. Questo processo si costruisce, nella forma paradossale del narcisismo, come tentativo di recupero dello stato di fusione e dell'oggetto perduto, vale a dire della mancanza che

³⁷ RECALCATI 2013, p. 32.

³⁸ KRISTEVA 1985, p. 48.

³⁹ *Ivi*, p. 114.

⁴⁰ Come in *Sereno*^A, anche per *Vanità* la lettura di Paglia conduce a un esito abbastanza distante dal nostro: «le "macerie" [...] appaiono come i correlativi [...] della morte dell'uomo, e della sua fragilità improvvisamente scoperta (davanti al "limpido stupore dell'immensità", a contatto coi simboli della vita: acqua e sole) ed accettata e sublimata nella comunione con l'universo naturale» (PAGLIA 2003, p. 37).

⁴¹ STELLA 2005, p. 23.

costituisce l'io, attraverso una strategia di compensazione e sopravvivenza grazie alla quale l'io diventa l'oggetto perduto, che si identifica con l'oggetto mancante, difendendosi in questo modo dall'angoscia di integrazione. Se è nel vedere il proprio riflesso che si costituisce l'io, nel non vederlo, dunque nel guardare la cenere del greto e non il riflesso, si cerca di aggirare l'immagine morfogena che cattura e divide, approdando però all'annullamento totale della struttura soggettiva.

Abbiamo già affrontato il denso testo di *Perché?*; vorrei ora soffermarmi in particolare sullo snodo costituito dalla terza strofa rispetto all'intero movimento testuale. Difatti, ciò che è interessante in questa proposizione analogica è che qui la somiglianza si propone come motivata: la doppia comparativa è introdotta da un "ma", e si pone chiaramente come una risposta a ciò che è stato enunciato – e a cui si è aspirato - nei versi precedenti, similmente a ciò che abbiamo osservato per esempio in *Agonia*. Riporto il testo secondo le testimonianze di P16 e A36:

P16	A36
Ha bisogno di qualche ristoro il mio buio cuore disperso	Ha bisogno di qualche ristoro il mio buio cuore disperso
Negli incastri fangosi dei sassi come un'erba di questa contrada vuol tremare piano alla luce	Negli incastri fangosi dei sassi come un'erba di questa contrada vuol tremare piano alla luce
Ma sono come questi sassi tarlati nella fionda del tempo come la scaglia del sasso battuto dell'improvvisata strada di guerra	Ma io non sono nella fionda del tempo che la scaglia dei sassi tarlati dell'improvvisata strada di guerra
Da quando ho guardato nel viso immortale del mondo questo bimbo ha voluto sapere ed è caduto nel labirinto del suo cuore crucciato	Da quando ho guardato nel viso immortale del mondo questo pazzo ha voluto sapere cadendo nel labirinto del suo cuore crucciato
Si è appiattito come una rotaia il mio cuore in ascoltazione ma si scopriva a seguire come una scia una scomparsa navigazione	Si è appiattito come una rotaia il mio cuore in ascoltazione ma si scopriva a seguire come una scia una scomparsa navigazione
Guardo l'orizzonte che si vaiola di crateri	Guardo l'orizzonte che si vaiola di crateri
Il mio cuore vuole illuminarsi come questa notte almeno di zampilli di razzi	Il mio cuore vuole illuminarsi come questa notte almeno di zampilli di razzi
Io reggo il mio cuore che s'incaverna e schianta e rintrona come un proiettile nella pianura ma non mi lascia nell'aria	Reggo il mio cuore che s'incaverna e schianta e rintrona come un proiettile nella pianura ma non mi lascia nell'aria neanche un segno di un volo

almeno la serica striscia d'un volo	
Il mio povero cuore sbigottito di non sapere	Il mio povero cuore sbigottito di non sapere

Il protagonista dell'iniziale sezione della lirica è il "cuore disperso": nell'aggettivo possiamo individuare dunque un desiderio ambivalente di disseminazione nel mondo ma anche di *fare parte*, un desiderio *sineddotico* dunque, chiaramente espresso nei vv. 3-5 come desiderio *di* metamorfosi. Osservando la scansione degli attanti analogici, si osserva che il *medium* della comparazione è l'oggetto di un 'volere', oggetto semanticamente pertinente solo al comparato. Eppure, il cuore non vuole *essere come l'erba* che trema "piano". La forma dell'analogia rivela un altro desiderio, e cioè un *essere come* per essere *uguale*. Il "cuore" vuole dunque *essere l'erba*, non *essere come l'erba*: vuole appropriarsi dell'essenza dell'erba e diventare parte di 'ciò che trema alla luce'. Rispetto a questo desiderio, interviene la similitudine con l'avversativa. Cos'è che ostacola il cuore nella dispersione? Al livello semantico si può semplificare l'opposizione nella contrapposizione tra "erba" e "sassi", ma il vero ostacolo è nella differenza ontologica tra 'essere l'erba' e essere *come un* sasso. Se dunque, come scrive Musarra, «il confronto analogico tra l'io e l'erba [...] connota il desiderio d'immersione assoluta nelle entità illimitate inserite in un ciclo vitale estraneo alla coscienza del singolo io»,⁴² ciò che si oppone al desiderio di una metamorfosi che renda il Soggetto partecipe del mondo, è l'io (la Voce che dice io), che non "è", ma "è come", e che dunque si conosce solo al prezzo di uno *stare di fronte*, di una distanza, di quella separazione che struttura la coscienza. Nella forma della similitudine si dispiega la distanza ontologica tra il soggetto modernista e l'identificazione metaforica propria della «mentalità impressionista retta dalla legge di partecipazione», dove «l'opposizione tra una cosa e un'altra si cancella davanti a una comunità di essenze».⁴³ Questa è la scissura dispiegata in P16: ed è rispetto a questa impostazione che è possibile vedere nella scelta di A36 la risposta a un'altra domanda, che non mira più a indagare la *scissione del soggetto*, ma s'inscrive nella retorica della negazione e dell'ellisse, *negando e affermando* l'oggetto del desiderio, e cioè l'interezza dell'io. L'io *non è che* una "scaglia": nell'affermazione della 'totale parzialità', il desiderio è quello di essere *un intero*, non di essere parte.

È interessante osservare nei versi successivi questa fenomenologia del "cuore" colto nelle frustrazioni dei tentativi di disseminazione: è evidente infatti il contrasto tra analogia desiderata, marcata dal "vuole", e le analogie *subite* che seguono. A un desiderio di *sineddoche* corrisponde infatti una esperienza metonimica: è questa la struttura che sorregge le tre similitudini di cui è protagonista ancora il "cuore", dove l'attrazione non si opera più come pertinenza esclusiva del *tertium comparationis* verso il comparante, ma in quanto conseguenza di identificazioni stranianti con oggetti del desiderio di cui si vuole invece *imitare* la funzione.

Nella similitudine della "rotaia", lo straniamento è dato da una confusione tra imitazione e identità: non è più il "cuore" che ascolta ma la diventa lui stesso strumento, così che non è possibile distinguere la sua azione o il suo desiderio dall'oggetto con cui finisce per identificarsi. Qui l'attrazione metonimica del comparante travalica e sconvolge la stessa logica della similitudine: l'«appiattirsi» non è il predicato pertinente con la "rotaia", ma è l'azione su di essa, il rapportarsi all'oggetto "rotaia".

Ugualmente, nella similitudine successiva l'oggetto del 'seguire' non si distingue da ciò che il cuore imita e, così facendo, usa, cioè la "scia". Nell'imitare-usare la "rotaia" – al fine di percepire il risuonare della *traccia* e cogliere il *passaggio* – il cuore è una "rotaia", così come nello scoprire l'essenza della traccia dell'assente (la "scomparsa navigazione") nella "scia", il cuore è "scia".

Troviamo invece un'attrazione del comparante nella figura successiva, dove il desiderio è quello topico dell'espansione fino a essere la "notte", desiderio però che appare sotto la marca di una diminuzione, data dall'avverbio "almeno".

Anche nell'ultima similitudine, infine, troviamo una forma di frustrazione, che riflette quella

⁴² MUSARRA 1992, p. 78.

⁴³ GUTIA 1959, p. 112.

individuata nei primi versi. Qui il cuore si identifica con l'oggetto attraverso la similitudine: è un "proiettile", e "schianta" e "rintrona"; ma dalla stessa similitudine si enuncia la differenza: il cuore *non è come* un proiettile, in quanto *non* lascia il segno della sua azione.⁴⁴

È certamente nell'ultima strofa che trova luogo l'enunciazione della massima distanza dall'io, e cioè la scissione del soggetto: il cuore è "sbigottito di non sapere", cioè di non accedere a quello stesso sapere che è, per il soggetto, il momento della scissione. È infatti quando "ho guardato nel viso / immortale del mondo", e cioè nell'accedere allo specchio,⁴⁵ che il desiderio, cioè l'inconscio del soggetto, si è disperso, vale a dire sparso e frammentato, dissociato – come segnala il passaggio straniante alla terza persona. Lo sguardo dell'Altro, il Volto direbbe Lévinas, "immortale", *intero, intatto*, ha frantumato il Soggetto: l'interezza immortale che vede nel viso è l'oggetto mancante. Ora l'io è "scaglia": non è più narcisisticamente completo, la sua immagine è in pezzi, attraversata da un buco ("i sassi" sono "tarlati") attorno a cui continua a ruotare il desiderio del soggetto, il "cuore", spostandosi, in quanto desiderio, alla ricerca della *traccia*. Traccia di *cosa*? Di quella stessa *immortale interezza*, di quella 'pienezza d'essere' che è costitutivamente sottratta al Soggetto: la 'pienezza' è perennemente mancata per il fatto che è costitutiva della dimensione simbolica del linguaggio (*sono come*) quella mancanza d'essere attraverso la quale l'essere esiste, cioè quel 'tremare piano alla luce' che, come scrive a Lacan, è in tutte le cose che non sanno di essere.⁴⁶

Perché? è uno dei molti luoghi in cui assistiamo alla scissione grammaticale della voce lirica. Tra questi, particolare interesse ha anche il testo di *Pellegrinaggio*. Dalle carte Papini sappiamo che la lirica è il risultato della crasi di *Soldato* e *Rischiato*, liriche la cui convergenza costringe a problematizzare il nodo tra la condizione esistenziale dell'io – tesa tra individualità storica e ambigua appartenenza a una categoria 'unanime' ma certamente non euforica – e l'atto poetico, volendo vedere nel secondo titolo non solo un sostantivo, ma la prima persona del verbo 'rischiare', e dunque nel piccolo componimento un'allegorizzazione dell'oggetto "riflettore" come strumento *ottico* della trasfigurazione lirica.

cPa ₁₆	P16
<i>Soldato</i>	<i>Pellegrinaggio</i>
Tra due pareti di macerie ore e ore ho strascicato la mia carcassa affardellata.	In agguato in questi budelli di macerie ore e ore ho strascicato la mia carcassa
Ungaretti uomo di pena basta un'illusione <per> a farti coraggio	usata dal fango come una suola o come un seme di spinalba

⁴⁴ Anche Cambon 1976 sottolinea il movimento determinante verso l'oggetto che definisce l'azione del "cuore". Ma in questo «angoscioso protendersi della sensibilità umana verso il mondo refrattario e distruttivo che l'uomo a prodotto», che trova spazio nelle figure «a tenore meccanico e bellico (rotaia, zampilli di razzi, proiettile)» il critico vede «la rivalsea dell'umana sensibilità su quel mondo alienato e magicamente minaccioso, perché è proprio quel mondo a fornire i simboli in cui riformularsi». (CAMBON 1976, p. 39 e 40). Questa lettura porta ad un'interpretazione specularmente opposta a quella qui condotta: mentre Cambon afferma che nel tessuto figurale del testo «l'operazione di fondo consiste nell'aver integrato iconicamente la sfera organica con la sfera meccanica e inorganica, a tutto vantaggio della prima» (CAMBON 1976, p. 40), il nostro percorso ha fatto emergere più le fratture e le tensioni che sottraggono stabilità e autonomia al "cuore": se c'è tentativo di integrazione, questo è enunciato come fallito. Difatti aggiunge più avanti lo stesso Cambon: «il contrappunto fra immagini organiche di crescita vegetale e immagini inorganiche [...] esprime l'inappagato desiderio del "cuore" di radicarsi e germogliare, con una sconfitta finale» (CAMBON 1976, p. 54)

⁴⁵ Da sottolineare l'iniziale scelta di "bimbo", poi sostituito con "folle" (A31) e "pazzo" (A36), all'interno di un paradigma sinonimico 'classico' che associa l'infanzia e la follia all'insegna di una medesima *sapienza altrà*.

⁴⁶ Cfr. LACAN 1991.

Non mancano le illusioni ai poeti.	Ungaretti uomo di pena ti basta un'illusione per farti coraggio
<i>Rischiato</i>	
quel riflettore mette un mare sul cielo torbido	Un riflettore di là mette un mare nella nebbia ⁴⁷

In *Soldato*, all'immagine della carcassa affardellata, appartenente alla retorica dello sguardo sul corpo non parcellizzato ma privato di vita e dunque ambiguo segno di presenza/assenza,⁴⁸ segue il bianco e poi il momento dell'«autonominazione». Come scrive Valerio Magrelli, l'operazione, frequente nella poesia del Novecento, non è una semplice affermazione d'esistenza, ma anzi contribuisce a «mettere in questione l'unità dell'io»,⁴⁹ essendo conseguenza del «tentativo di realizzare una sorta di identità grafica tra il testo e il suo soggetto»⁵⁰. Insomma, il tentativo autoscopico sul corpo è strettamente legato alla proiezione di un'immagine di sé al di fuori, a un'estroiezione. Ma la proiezione di una parte del sé a cui l'il Soggetto si rivolge nominandola, e quindi iscrivendola nel simbolico, scinde la voce dall'Io. Nello spazio aperto dal bianco, il Soggetto percepisce, accanto alla voce che dice 'io' («ho strascicato»), la voce dell'Altro, in seguito a un vedersi che ha istituito la presenza del corpo nel linguaggio, del corpo come 'cosa' a un tempo separata e inseparabile.⁵¹

Su questo momento ambiguo della storia del Soggetto nel *Porto* s'innesta il testo di *Rischiato*: non si tratta di una semplice giustapposizione di versi, bensì di una sostituzione con un nucleo poetico estraneo. La domanda è dunque a quale strategia, all'interno della retorica in atto nel testo, i versi di *Rischiato* rispondano. In Cpa, dopo l'attribuzione dell'"illusione" a "Ungaretti", seguiva una dichiarazione metapoetica («non mancano / le illusioni / ai poeti»), sostituita in P16 dal riflettore. Si potrebbe dunque affermare che all'"illusione" detta in cPa subentri il gesto stesso dell'illusione poetica, che si condensa nell'emblema del "riflettore",⁵² confermando l'ambiguità del titolo. Il 'riflettore' è l'oggetto che produce luce nella "nebbia", ma è anche l'illusione del poeta, quella di fare la luce, e, in ultima analisi, il poeta stesso, cioè colui che riflette, e colui che *si riflette: il riflettore*. Perché il poeta è colui che riflette? Che cosa ha riflesso? Se, come scrive Cambon, il riflettore è «correlativo oggettivo dell'"illusione"»⁵³, ancora una volta tutta la topica dell'autoscopia speculare si definisce all'insegna dell'illusione. Ma diversi elementi corroborano a cercare una strategia d'uscita meno disforica, a partire dal titolo, *Pellegrinaggio*: cammino, percorso *teso a, verso*. Questo spazio da percorrere è certamente

⁴⁷ Poi S23 [...] in queste budella [... = T.

⁴⁸ Cfr. ALLOUCH 1995.

⁴⁹ MAGRELLI 2000, p. 62.

⁵⁰ *Ivi*, pp. 63-64.

⁵¹ Scrive Ricœur: «Comprendere il modo in cui il nostro corpo proprio è ad un tempo un corpo qualunque, oggettivamente situato tra i corpo, e un aspetto del sé, la sua maniera di essere al mondo, è un problema immenso» (RICOEUR 1993, p. 110).

⁵² Cfr. *infra*, 4. 1.

⁵³ CAMBON 1976, p. 41. Coerentemente con la lettura dell'*Allegria* da lui proposta, Cambon vede nel testo – così come anche in *In dormiveglia* – un ribaltamento di ciò che nel reale è potenzialmente distruttivo per l'io, ottenuto grazie alla facoltà trasfigurante del poeta: «l'io si è visto ridurre a mera cosa inanimata e addirittura scartata, ha quindi affrontato la sua estrema degradazione, ma per discendere nel cuore delle sue possibilità esistenziali. [...] L'allegria del poeta, intanto, ha saputo trasformare la realtà che lo aveva aggredito aggredendola a sua volta» (*ivi*, p. 42). *L'allegria* sarebbe dunque non tanto il momento in cui il poeta si fa "il giullare dell'io" – titolo della sezione dedicata al primo libro ungarettiano nel medesimo saggio – ma piuttosto il *giocatore del mondo*. Ma i cambi strategici che attraversano la raccolta e che emergono dall'indagine stilistica e ancora di più dalle varianti, riflettono una meno certa fiducia nelle possibilità di 'vendetta' della voce del poeta rispetto al reale, quanto piuttosto una continua e sofferta rinegoziazione dei ruoli del poeta come 'io' / voce, e del Soggetto in quanto partecipe/distinto dal mondo.

marcato dall'avverbio "laggiù", eco dei numerosi *là-bas* simbolisti che definiscono, secondo Spitzer, «l'irreale, la lontananza di tempo e luogo».⁵⁴

Se dunque, come abbiamo già rilevato, fortissima è in questi la carica tensionale e straniante dell'enigma analogico, la topica del vedere, allontanandosi dal riflesso che rimanda il *buco*, cerca di aggirare lo stesso buco, di trovare cioè un *punto di mira* che *copra* la frammentazione e reificazione del Soggetto-Narciso. È l'illusione, l'«incanto»,⁵⁵ il *miraggio* che abbiamo già trovato in *Peso* sempre legato a una dimensione di *devozione viandante* nel «contadino», figura questa di una leggerezza che solo il *miraggio* costituito dall'oggetto ("la medaglia") potrebbe restituire. Lì il "miraggio" veniva invocato in quanto nostalgia – come ha scritto Cortellessa - di una «vaghezza di percezione» possibile a Alessandria,⁵⁶ e cioè negli spazi *indeterminati* del deserto; qui, l'illusione nasce da un parallelo nulla indistinto del deserto/nebbia che il soggetto ri-trova ora nella sua immagine riflessa, nella sua identità sfuggente evanescente "come la vita": «Ad ascoltarvi, si ha sempre di più il sentimento che deserto è l'altro nome se non il luogo proprio del *desiderio*».⁵⁷ Nella sua forma fantasmatica, l'illusione del miraggio continua a parlare il linguaggio del desiderio, poiché, nascendo dall'immagine *tagliata* di Narciso, porta al centro una stessa – la stessa – *mananza*. È per questo che trovare la «via» per «assomigliare a sé» e trovare la propria «unità» è difficile: perché è una strada impossibile, a meno di non accettare i compromessi del desiderio e dell'immaginario, che si rivelano nelle innumerevoli *metamorfosi* di quell'immagine del sé intero che il Soggetto proietta davanti a sé, come Altro. Desiderio dell'immagine e *fantasma*, dunque, forma disegnata sui bordi del *buco* che forma lo stesso Soggetto, e che come *miraggio* e *velo* costringe il Soggetto a un perpetuo "pellegrinaggio".

⁵⁴ SPITZER 1959, p. 41.

⁵⁵ Cfr. *A riposo*.

⁵⁶ CORTELLESSA 2000, p. 37.

⁵⁷ DERRIDA 1997a, pp. 171-172.

5.3 «Lo stesso fantasma»

Amare un'immagine, è sempre descrivere un amore; amare un'immagine significa trovare sempre una metafora nuova per un amore antico

Gaston Bachelard, *Psicanalisi delle acque*

Se pensassimo di aver trovato un *passpartout* di lettura nella fenomenologia dello *stade du miroir* e delle frustrazioni di Narciso, il nostro discorso potrebbe chiudersi con il precedente paragrafo; ma non è così: molto, anzi troppo rimane al di fuori di questa interpretazione, al punto che non considerare questo residuo rischia di invalidare le precedenti ipotesi, che sembrano precipitare sul testo senza ascoltarne tutti i movimenti. Sebbene un'interpretazione onnicomprensiva e rigida sia in contrasto con le premesse metodologiche del nostro lavoro, è innegabile che il percorso descritto nel capitolo precedente non lasci soddisfatti: qualcosa, dalla dinamica speculare nella costruzione del Soggetto lirico, resta escluso. E questo 'qualcosa' ha notevoli caratteri quantitativi oltre che qualitativi: praticamente tutto il *Sentimento* si troverebbe ai margini del problema del Soggetto, riconducendoci dunque a quella dicotomia che abbiamo cercato di limare nei primi capitoli. Ma dunque, cos'è che non può iscriversi in questa dinamica narcisistica, e per quale ragione?

Qualcosa non coincide nella dialettica speculare desiderata da Narciso. L'immagine che il Soggetto ne ricava non è infatti un'immagine totale: non solo è sfuggente, labile, rivelandogli l'appartenenza alla morte e al tempo, e, ancora, la frammentarietà dell'essere; è la stessa immagine speculare che, costitutivamente e in quanto oggetto, manca della totalità, implica cioè un 'resto'. Il riconoscersi nell'immagine speculare apre infatti ciò che abbiamo chiamato 'buco', una macchia residuale non rappresentabile in quanto non speculare. Ciò che non è speculare è per definizione - ma anche seguendo le linee di ricerca tracciate nella conclusione del precedente capitolo, dove abbiamo tratteggiato le caratteristiche metafigurative della retorica dello specchio - *incomparabile*, aggettivo che riguarda da vicino l'intero nostro percorso; questa lacuna, insomma, non è colmabile dalla retorica del 'come', poiché ruota attorno a un oggetto parziale, senza alter-ego, refrattario alla rappresentazione ma motore della fantasmagoria delle immagini: l'oggetto del desiderio, dunque, come *oggetto a*, antecedente diretto del *fantasma*.¹ Narciso infatti ha sì scoperto la «vertigine di un amore che non ha altro oggetto che un miraggio» ma è rimasto anche affascinato - come direbbe Blanchot - dal «potere dell'immagine».² Come scrive Julia Kristeva, «a forza di frustrazioni, Narciso indovina che in realtà egli si trova in un universo di "segnî"»,³ dove l'oggetto è assente; dunque, «l'oggetto di Narciso è lo spazio psichico, la rappresentazione stessa, il fantasma».⁴

Quasi a ribadire un elemento chiave di ciò che cerca di definire, il 'fantasma' è un concetto sfuggente nella teoria psicoanalitica: come scrive Massimo Recalcati, esso «inquadra il rapporto del soggetto col mondo, definisce cioè il principio dell'organizzazione inconscia del suo desiderio».⁵ Nello «scorrimento metonimico» del desiderio c'è come «un punto di gravitazione, qualcosa che ne calamita il movimento, che ne direziona e ne fissa l'andamento»;⁶ dunque un oggetto privilegiato, frutto di una costruzione soggettiva, che coordina il desiderio e gli «fornisce una sorta di inquadramento scenico e in cui il soggetto vi si riconosce come fissato»:⁷ un oggetto che è costitutivamente perduto, e da ritrovare.

Possiamo ora riprendere con più attenzione il brano critico di Ungaretti dedicato a *Dietro il paesaggio* di Andrea Zanzotto:

Monet cercava di fermare il paesaggio nella sua diversità tentando di coglierne un attimo e poi l'altro, e

¹ Cfr. LE GAUFÉY 2012, p. 41 e sgg.

² KRISTEVA 1985, p. 110.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ivi*, p. 122.

⁵ RECALCATI 2013, p. 111.

⁶ *Ivi*, p. 115.

⁷ *Ibidem*.

peggio sulla stessa strada faceva Signac. Non si tratta di questo. Penserei piuttosto al *Canzoniere* del Petrarca dove da sonetto a sonetto appare sempre lo stesso fantasma, ma l'animo da sonetto a sonetto si modula a un grado diverso. Dicevo che il nostro amico sa scegliersi bene i maestri, e se dovessi pensare a un pittore di cui non il fantasma cambia ma il proprio interno monologo, e continuamente, penserei a Morandi⁸

«Lo stesso fantasma»: nella strategia retorica dell'interposta persona, Ungaretti oltre all'*alter ego* di Petrarca ricorre qui all'amato Morandi per definire una ricerca che si sposta dal mutare dell'oggetto al 'modularsi' del «monologo» interiore. Il passo ungarettiano rimarca insomma quella «coazione a ripetere» che Stefano Agosti ha sottolineato nella sua lettura psicoanalitica del *Canzoniere*, per cui il Soggetto, riproducendo «situazioni che gli certifichino l'assenza dell'oggetto d'amore, [...] è tendenzialmente portato a riprodurre una medesima, unica, situazione patemica di rappresentazione fantasmatica e di denegazione della stessa».⁹

Dal punto di vista dell'interpretazione, se è l'immaginario come spazio visivo e speculare il registro o meglio il luogo della costituzione dell'oggetto, la ricerca avrebbe come mira quella di «comprendere il fantasma immaginario che sta dietro la domanda»¹⁰ posta dai testi; ma se si tratta di andare a vedere cosa ci sia «dietro», ci rendiamo conto che questa operazione «è una cosa difficile, perché, per dirla in poche parole, dietro non c'è niente».¹¹ Come s'inscrive dunque la 'macchia' residuale della logica speculare nelle fantasmagorie del desiderio? Scrive Lacan chiudendo il seminario del 1966/1967: «la mancanza a essere costitutiva dell'alienazione si installa riducendo questa al desiderio [...]. È questo il vuoto così scomodo da accostare».¹² Al di fuori della dissimmetria della logica speculare, l'oggetto *a* «non corrisponde al soggetto in nessun modo, né come ciò che si offrirebbe all'anima o alla coscienza in una visione più o meno originaria, né come il risultato della potenza rappresentativa del soggetto, come un 'posto' o un rappresentato».¹³ Questa macchia è il buco dell'alienazione che si apre nella stessa formazione del Soggetto:

È dunque dal vuoto che ne costituisce il centro che questi oggetti traggono la funzione di causa con cui giungono per il desiderio [...]. L'importante è accorgersi che essi detengono questa funzione nel desiderio solo se vi vengono percepiti come solidali con quella scissione (essendo al contempo disuguali, e congiungendo nel disgiungerla), quella scissione in cui il soggetto appare a se stesso in quanto diade.¹⁴

Così si legge nelle *Note al Sentimento del Tempo*:

In qualsiasi forma, per esempio, di cui l'uomo si sia appropriato con la poesia o l'architettura o la pittura, c'è sempre una specie d'abisso che lo attrae, nell'interno stesso della forma che ha inventato, edificato. C'è sempre nella sua opera, come in sé, un'assenza, e quell'assenza produce vertigine, spavento. E l'uomo, alla vertigine, che sarebbe come la definizione materiale, spaziale, dell'assenza d'essere, l'uomo corrisponde con la sua frenesia di agire e in particolare di agire come poeta, come artista¹⁵

Se «dietro non c'è niente», è un niente – scrive ancora Miller – «che può assumere varie facce, e nell'attraversamento del fantasma si va a spasso proprio dalle parti di questo niente».¹⁶ Con la dialettica tra forma e fantasma ci avviciniamo agli scenari platonici dei simulacri, degli inganni dei sensi e della ricerca della luce 'originaria'; ma prima di poter inquadrare l'«ossessiva mira» nella sua 'scena', è necessario *vedere* il 'velo', ovvero ciò che, nel suo ambiguo statuto di *feticcio* e di *posticcio*, svela coprendo, schermo che cela ed emerge dal nulla. Ma come vedere il *velo*?

⁸ UNGARETTI, *Piccolo discorso sopra "Dietro il paesaggio" di Andrea Zanzotto*, cit., p. 698.

⁹ AGOSTI 1993, pp. 63-64.

¹⁰ MORONCINI 2005, p. 129.

¹¹ JACQUES-ALAIN MILLER, *Sintomo e fantasma*, [1983], in MILLER 1997, pp. 58-113, p. 62.

¹² JACQUES LACAN, *La logica del fantasma. Resoconto del seminario del 1966-1967*, in LACAN 2013, pp. 319-324, p. 320.

¹³ MORONCINI 2005, p. 51.

¹⁴ LACAN, *La logica del fantasma*, cit., pp. 320-321.

¹⁵ NOTE69, [*Sentimento del Tempo*], p. 768.

¹⁶ MILLER, *Sintomo e fantasma*, cit., p. 62.

Prima di seguire la vicenda di alcuni fantasmi mi sembra dunque interessante riprendere alcuni versi da *Il Capitano*, 'leggenda' e dunque *mytos*, racconto fantastico e *fantasma* della figura del Capitano Nazzareno Cremona:¹⁷

CO27 (vv. 21 e 26) (Venne in cielo la falce) [...] (La falce è un velo)	IL29: (vv.27 e 32) (Venne in cielo la falce) [...] (La morte è il velo)	GP32 (vv.19 e 27) Venne in cielo la luna [...] La luna è un velo
--	--	---

La riflessione che genera questi versi è legata a un pensiero che si interroga con insistenza sulla natura del linguaggio poetico: il circolo semantico che emerge osservando le mutazioni del “velo” si rivela infatti un’ esplorazione delle diverse possibilità di essere del rapporto tra referente e riferito. Attraverso il movimento variantistico è possibile cogliere in questa sequenza semantica il succedersi di un sistema paradigmatico nel quale gli elementi che costruiscono la figura si spostano andando a ricoprire funzioni, e dunque creando rapporti, sempre diversi. I tre elementi «falce», «luna», «morte», si dispongono in una sequenza non semplicemente definibile nei termini di successione temporale: ciò che si delinea è invece la presenza di un nucleo semantico denso, scisso in tre ‘stazioni’. È possibile individuare almeno due assi di spostamento figurale:

Metafora analogica: falce \leftrightarrow luna;
sineddoche / metonimia: falce \rightarrow morte

Le due direttrici figurali risentano di una fortissima convenzionalità, rappresentando spostamenti metaforici scaduti a catacresi poetiche. Per rendere però perfettamente circolare il nostro schema manca un rapporto, cioè quello che lega la “luna” alla “morte”. In questa prospettiva, ciò che fonda la connessione tra i due significanti è proprio la natura ambigua e ancipite del segno “falce”, che istituisce una contiguità interna al sistema degli spostamenti linguistici e figurali ma non referenziali, all’insegna della duplicità del segno.

Particolarmente interessante è la costante costruzione del verso in prima posizione, verso che, se mantiene chiaramente la funzione di preludio alla rivelazione ermeneutica sul “velo”, genera, grazie all’attacco «venne in cielo», l’assimilazione del significante (la «falce» in CO27 e IL29) all’astro notturno. Ma nelle tre trasformazioni che osserviamo nelle varianti, la relazione tra i due versi è variamente modulata grazie allo sfruttamento delle potenzialità dei segni e dei loro rapporti. In CO27 l’ambiguo segno «falce» si sposta dalla prima alla seconda posizione, mantenendosi in una doppia referenza (è sia luna che morte); inoltre il contesto permette, già nel primo verso, di percepire lo spostamento allegorico verso la figurazione funebre. Grazie a questa duplicità semantica, si genera l’identificazione morte/luna: la “falce” è il *trait d’union* all’interno dei significanti di questa sovrapposizione. In IL29, se nella prima posizione il segno chiave “falce” conserva la sua duplice natura, la “morte” è ora detta nel secondo verso, opponendo alla metafora “falce” la sua rivelazione nella parola non figurata; nello stesso momento però la “morte” si annuncia come “velo”, quindi coprimento, smentendo in qualche modo la sua presunta letteralità. In GP32 infine il primo movimento abbandona l’ambiguità, rispondendo, alla lettera e senza straniamento figurale, alle aspettative create dal verso.

Oltre che dalle variazioni interne, un legame tra la luna e la morte emerge da una nota appuntata sui manoscritti delle prime stesure della *Canzone*: «Morte; riflessioni del decadere, riflessioni del risorgere»,¹⁸ dove troviamo quello stesso movimento di caduta e risalita che appartiene al *Capitano*-luna, come emerge dall’incrociarsi dei piani discorsivi e figurali dei vv 18-28 dell’edizione definitiva:

¹⁷ Per un’analisi più ravvicinata del testo mi permetto di rimandare a TARDANI 2016a.

¹⁸ Cfr. PICCIONI 1950, p. 1340.

Essere o essere come?

Il Capitano era sereno.

(Venne in cielo la luna).

Era alto e mai non si chinava

(Andava su una nube).

*Nessuno lo vide cadere,
Nessuno l'udì rantolare,
Riapparve adagiato in un solco.
Teneva le mani sul petto.*

Gli chiusi gli occhi.

(La luna è un velo)

Parve di piume.

Apparizione e sparizione dell'immagine, tempo scandito da fantasmi transeunti: scrive Ungaretti nelle *Note* «c'è l'idea del miraggio, gli effetti del miraggio essendo analoghi a quelli lunari». Proveremo dunque a seguire altri fantasmi, cercando di tracciare una fenomenologia di questi «effetti».

L'importanza dello scenario fantasmatico del *Sentimento* rischia però di farci assumere un'ottica troppo sbilanciata: per questo motivo, inizieremo il nostro percorso da un testo allegresco, compiendo un'incursione a ritroso rispetto alla quale misurare i successivi esiti. Il fantasma, come proiezione del desiderio di armonia, appare infatti già nel testo di *Giugno*, implicato fortemente in quella dialettica tra sogno e memoria che è costitutiva del *miraggio* ungarettiano. Il testo presenta una complessa serie di figure la cui interazione è determinata da un movimento poetico complicato dall'intersecarsi di diverse temporalità. Come abbiamo già visto, una delle principali difficoltà interpretative risiede nel comprendere i rapporti tra i *tempi* e le *proposte di somiglianza* a questi connessi. Ma determinante è il fatto che il tessuto figurale sia avviato da una esplicita proposizione *di desiderio*, marcato dal valore ottativo del “quando”, avverbio che racchiude «l'assenza-desiderio»¹⁹ e che dunque apre a un ‘futuro’ rispetto al quale è necessario indagare il rapporto con le dimensioni del ‘possibile’ e del ‘probabile’. La retorica analogica, dunque, è qui ancora all'interno di una esplicita, ma tutt'altro che univoca, retorica del desiderio. Trascrivo la prima e l'ultima redazione del testo:

cPa ₁₇	A42
Quando mi morirà questa notte e come un altro potrò guardarla e mi addormenterò al fruscio delle onde che finiscono di avvoltolarsi alla cinta di gaggie della mia casa sul mare	Quando mi morirà questa notte e come un altro potrò guardarla e mi addormenterò al fruscio delle onde che finiscono di avvoltolarsi alla cinta di gaggie della mia casa Quando mi risveglierò

¹⁹ MUSARRA 1992, p. 89.

<p>Quando mi risveglierò nel tuo corpo che si modula come la voce dell'usignolo che si estenua come il colore del grano maturo nella lucentezza</p> <p>E nella trasparenza dell'acqua la tua pelle d'europea gentile come le ali delle farfalle si brinerà di macchioline nere e mi soffocherai come una pantera librata dalle lastre squillanti dell'aria</p> <p>E socchiuderai le palpebre e vedremo il nostro amore reclinarsi dolce come la sera mentre sopraggiunge e le mie pupille si tufferanno nell'orizzonte di bitume delle tue iridi²⁰</p> <p>E ora il sereno è chiuso come a quest'ora i gelsumini nel mio paese d'Africa lontano</p> <p>Tutto diluisce e scompare in questa oscurità</p> <p>E ho perduto il sonno e oscillo come una lucciola al canto</p>	<p>nel tuo corpo che si modula come la voce dell'usignolo</p> <p>Si estenua come il colore rilucente del grano maturo</p> <p>Nella trasparenza dell'acqua l'oro velino della tua pelle si brinerà di moro</p> <p>Librata dalle lastre squillanti dell'aria sarai come una pantera</p> <p>Ai tagli mobili dell'ombra ti sfoglierai</p> <p>Ruggendo muta in quella polvere mi soffocherai</p> <p>Poi socchiuderai le palpebre</p> <p>Vedremo il nostro amore reclinarsi come sera</p> <p>Poi vedrò rasserenato nell'orizzonte di bitume delle tue iridi morirmi le pupille</p> <p>Ora il sereno è chiuso come a quest'ora nel mio paese d'Affrica i gelsumini</p> <p>Ho perso il sonno</p>
---	--

²⁰ Il doppio interlineo corrisponde al cambio di colonna in cPa17 e rimane tale anche in A19; normalizzato in S23 (Cfr. MAGGI ROMANO 1990, p. 268 n.).

di una strada	Oscillo al canto di una strada come una lucciola
Quando mi morirà questa notte ²¹	Mi morirà questa notte?

Il movimento aperto dall'avverbio colloca l'enunciazione in un preciso deittico, "questa notte", perno temporale su cui misurare la *distanza* rispetto a ciò che è evocato e desiderato nei successivi versi. L'accadimento – e cioè l'oggetto del desiderio – è descritto attraverso più tappe figurali, ma la conclusione di questo stesso movimento sembra non arrivare: come ha scritto Pietro Cataldi, ci troviamo di fronte a «due proposizioni temporali non risolte (o, almeno, non direttamente risolte) da alcuna reggente».²² La sospensione della reggenza sintattica si rivela ancora legata strettamente all'impossibilità del desiderio: infatti, ciò che sorregge l'arco discorsivo della lunga lirica è un'ambiguità tonale rispetto alla quale il punto di domanda, che sposta l'attenzione da *ciò* che avverrà all'effettiva possibilità di accedere a questo futuro, non solo giunge dopo un numero consistente di versi, ma è una variante tarda, di A42.

Come leggere dunque ciò che accade *dopo* l'apertura avverbiale? L'ambiguità investe infatti anche i rapporti causali tra le diverse epifanie, dovuti alla ripetizione del medesimo "quando" desiderativo che apre la terza strofa e introduce il 'tu', la "pantera". Rispetto al primo "quando", questi versi sono 'posteriori' - indicano cioè una conseguenza - oppure prospettano un tempo parallelo? In altre parole, la seconda strofa è già nella *visione* del desiderio, desiderio che può quindi definirsi come congiunzione con il 'tu', o è un rilancio a un *altro* futuro? Nonostante le successive rielaborazioni, il tono di *Giugno* si mantiene in un continuo crescendo, ritardando il proprio scioglimento e aggiungendo all'interno del discorso similitudini e deviazioni.

Possiamo osservare diverse particolarità, a partire dal doppio interlineo che fino a S23 spezzava in due il testo; con questo spazio, l'esaudimento del desiderio è bloccato: siamo in presenza di una reticenza, della spazializzazione di una lacuna, di un'*interruzione* che sospende la parola. Così rispetto ai due attacchi in congiunzione della seconda e terza strofa dedicate all'epifania dell'amplesso, l'ultimo "e" segna una rottura. In questo profondo bianco si rivela come l'enunciazione al futuro sia il *sogno*, o meglio, una rincorsa all'interno di un sogno ad occhi aperti. Il linguaggio è qui il *linguaggio del desiderio*, e come tale non si conforma alla funzionalità razionale di 'chiudere' il "quando": il testo non conclude, è inseguimento e tentativo di raffigurazione del desiderio vissuto dall'io. Scrive Cataldi:

Vedremo allora in questo protendersi sintatticamente (e semanticamente) irrealizzato delle strofe iniziali il nucleo stesso e la ragione di questo componimento; il cui fine è appunto l'investigazione sul tempo futuro: sulla sua modalità e più ancora forse sulla sua plausibilità. Un tempo futuro verso il quale i due "Quando" che orientano le prime due strofe si volgono non per dichiarare ma per chiedere.²³

In questa prospettiva, il testo si pone come *spazio dell'attesa*: un'attesa che non trova un oggetto, in quanto, in un certo senso, *manca* la seconda parte nella preposizione desiderativa, e che vive dunque sospesa, connotando la negatività del qui-ora. Sembra così manifestarsi uno scontro tra il testo e il desiderio, in quanto il secondo deborda dagli spazi e porta il primo a perdersi attorno ai propri nuclei irraggianti. La forza della spinta iniziale contenuta nei futuri viene diluita dalle evocazioni sempre più centrifughe e dispersive, fino al completo abbandono nel desiderio e al silenzio.

Se nelle strofe centrali introdotte dalla congiunzione incontriamo dei desideri semanticamente raffigurabili quali l'amore o la "casa", sono le strofe introdotte dal "quando" che arrischiano le

²¹ Poi cN<RL17 ...] fruscio [...] la tua pelle d'europea / gentile come le ali delle farfalle / si brinerà di moro S23 la tua pelle di gentile / come le ali / fine / delle farfalle / si brinerà di moro cU la tua pelle gentile / <come le ali delle farfalle> / si brinerà di moro / e mi soffocherai / <come una pantera> / librata [...; per le strofe 9 e 10, cfr *infra*

²² CATALDI 2003, p. 33.

²³ *Ivi*, p. 26.

enunciazioni più ardite per il Soggetto, in quanto comportano ancora una volta un annullamento di quest'ultimo. È certamente ancora l'*incipit* ad attrarre la nostra attenzione: «Quando / mi morirà / questa notte / e come un altro / potrò guardarla». L'oggetto del desiderio è formalizzato in strutture che abbiamo spesso incontrato, e cioè un dativo di vantaggio che strania la sintassi²⁴ e una similitudine che proietta altrove l'identità dell'io: qui, letteralmente, l'io vuole essere un "altro". In questa fuoriuscita dal sé per appropriarsi di un altro, quest'ultimo non ha più le fattezze della natura delle *correspondances*, ma è nominato come 'tu'. Ciò che è desiderato e che appare accessibile è una negazione del 'qui e ora' e una rinascita del Soggetto come altro, nel 'tu' che, nelle forme dell'amplesso e della compenetrazione, assume i tratti della "notte" africana. L'io è identificato con "questa notte", ed è questo suo modo d'essere che vuole negare: vuole trasformarsi nell'*altra notte*, una notte futura che si rivela essere, ovviamente, la notte del passato. L'esperienza di compartecipazione e penetrazione con il 'tu' è dunque una variazione dei modi di proiezione e negazione del sé nell'altro che, nella trasfigurazione del sogno mnemonico, assume i contorni della narrazione di un amplesso. Ma i quadri che seguono si costruiscono retoricamente attorno a movimenti di somiglianza che vanno a connotare, in ultima analisi, quest'altra "notte" come una condizione sognata e a un tempo ricordata di partecipazione del soggetto alla natura,²⁵ non diversamente da altri casi. In questa prospettiva, il *miraggio* del 'tu' non è altro che la materializzazione della *manca* che abita il Soggetto lirico, in un moto di estroiezione fantasmatica che ha il carattere della nostalgia: un palinsesto che le figure retoriche *ricoprono* di qualità *manca* al Soggetto. Infatti, il "tuo corpo" è subito investito di un movimento analogico-sinestetico, che fino a A31, nell'anafora della relativa e nell'ambiguità del referente della stessa, conduce a uno sfumare dello stesso "corpo" negli elementi naturali, sonori e visivi. Nella seconda strofa è infatti attraversata in tutte le sue potenzialità la possibilità retorica della sinestesia: nella prima similitudine l'evanescenza corporale e determinata del 'tu' si configura sia semanticamente, con il verbo 'modularsi' – figura-icona dell'accordo pieno - sia con l'attrazione del predicato verso il comparante: un'attrazione ancora una volta metonimica, chiave di tutti i movimenti analogici del testo. Semanticamente, la sparizione è eroticamente trasposta nell'"estenuarsi" del colore del "grano", dove invece è la natura ha farsi portatrice di un erotismo umanizzato, sempre all'insegna della pienezza. In questo risveglio dell'io nell'altro, il "corpo" sinestesizzato esplose in tutta la sua carica sensuale, in verbi che lo rendono malleabile così da permettergli l'accordo e una consunzione 'solare' come quella del "grano". La sinestesia come possibilità di rispondenza tra le sensazioni è dunque ciò che caratterizza il "corpo" in cui il Soggetto crede possibile risvegliarsi, cioè rinascere.²⁶

I movimenti successivi definiscono la metamorfosi del 'tu', il cui corpo è inseguito nell'apparire e mutarsi dei contorni. L'iniziale doppia similitudine che in cPa₁₇ fissava il corpo nel momento dell'amplesso si concretizza in una narrazione dove l'altro si fa corpo favoloso indipendente e anzi padrone del Soggetto. Nelle varianti possiamo osservare il costruirsi della scena che caratterizza la teatralizzazione del fantasma: di fatto, la nuova attenzione per raffigurazioni plastiche e le narrazioni nel tempo che emerge in questi testi rimanda all'allestimento di un vero impianto scenico. La "scena del fantasma" non è una metafora: il fantasma infatti comprende una struttura narrativa, una "scena" appunto dove la Cosa appare come oggetto perduto. È questo un altro punto di vicinanza tra Ungaretti e quella sensibilità barocca che costruiva fantasmagorie nelle quali l'illusione era riconosciuta ed esibita come tale, al punto che le grandi scenografie venivano – dopo la rappresentazione – date alle fiamme. Il legame tra questa tecnica di rappresentazione e lo stile barocco è inoltre suggerito da un appunto di Ungaretti nel suo studio sulla poesia di Shakespeare: «chiamo ingegno quell'attitudine dell'intelletto

²⁴ Scrive Cataldi: «serviva appunto una parola che fosse in grado di rappresentare, adialetticamente cioè simmetricamente, sia la sopravvivenza che l'estinzione: e in "mi morirà" si fronteggiano e coesistono, nello stesso verso, il salvataggio dell'io e la sua perdita» (*ivi*, p. 37).

²⁵ «Penso al mio sole, ai tempi quando mi sfogavo come il grano» (lettera a Papini datata da Terzoli intorno al 13 luglio 1917, LPA88, p. 125).

²⁶ Nella variante di A36 Genot ha visto uno dei molti esempi di quella semantica del discontinuo che opera nelle incrinature metrico-sintattiche: secondo il critico, la correzione «favorise la perception de l'énoncé séparé sous la forme d'un unité autonome. La liaison sémantique déterminée par la syntaxe est toutefois faiblement préservée par le parallélisme des deux formes "si + verbe + come..."» (GENOT 1972, p. 40).

degli artisti a oggettivare le idee nella loro essenza sensibile»,²⁷ dove più che concentrarsi sulle ‘forme’ dell’ingegno», il poeta indaga la motivazione, si direbbe il desiderio che lo rende necessario.

Il sogno si crea nel linguaggio, e i futuri allontanano in un altrove immaginifico il concretizzarsi del fantasma, prima nella similitudine che rimanda la stessa metamorfosi nell’altrove (“sarai come” in A31), e infine, in A36, nel deittico “quella” che situa ancora la metamorfosi su di un piano assente. I gruppi di versi inoltre isolano e catturano l’immagine, che non è più in fuga come nella compagine a un’unica strofa delle prime stesure: in A36 la scansione temporale a blocchi è sottolineata dall’iterazione delle forme verbali marcate dal tempo del futuro del desiderio (“ti sfoglierai”, “mi soffocherai”), come anche dall’isolamento del marcatore di successione temporale “poi”, corrispettivo del “quando”, in apertura dei due quadri strofici; sostituendo al fluire continuo della coordinazione questa dizione pausata, il bianco di A36 è dunque teso «all’isolamento e alla valorizzazione dei vari momenti nella loro irrelatezza individualizzata»²⁸

Come per la sinestesia, anche nella strofa della “sera” il corpo femminile è investito del potere di trasfigurarsi interamente nell’elemento naturale: la compenetrazione armonica con il paesaggio è marcata anche qui da spie lessicali che innervano il tessuto lirico della materialità celeste (“reclinarsi come sera”; “rasserenato”; “orizzonte”). Ma significativo è che l’incontro con il ‘tu’, propriamente il dialogo con il fantasma, sia ancora incentrato su direttive speculari: l’intelaiatura semantica che prosegue la compenetrazione del cielo è raggiunta infatti con varianti che si concentrano sul momento dello sguardo ricambiato, situato all’interno dell’evocazione del sogno al futuro, sogno che, sostenuto dalla retorica della compenetrazione, si concentra sullo sguardo che rende il Soggetto *oggetto d’amore*. In cPa₁₇ questa retorica agiva semanticamente, con il “tuffo” dello sguardo dell’io in quello del fantasma, descritto come “orizzonte di bitume”, letteralmente limite allo sguardo e dello sguardo, ma anche assimilato e assimilante il tramonto all’interno dell’armonico rispecchiarsi del ‘tu’ e del mondo.²⁹ Ma lo stesso scambio di sguardo avviene tutto all’interno di una relazione sineddolica, vale a dire nel rapporto “pupille”/“iridi” che è al contempo l’enunciazione di appartenenza all’occhio del ‘tu’ femminile, e quindi lo scoprirsi sineddoticamente ingoiato e parte dell’orizzonte, del tramonto. Il “tuffarsi” cede in A31 a un annullamento sorretto dall’accentuarsi del “bitume”, del nero che può spegnere la luce all’insegna ancora dei contrasti chiaroscurali: la perdita della luce del giorno è la perdita di luce degli occhi dell’io. L’assimilazione e l’annullamento del Soggetto fanno sì che anch’esso, dunque, sia cielo, sia mondo: egli è “rasserenato”. Non siamo di fronte a un semplice sogno di sguardo ricambiato, ma il desiderio è quello di vedere il proprio sguardo assimilato in quello del “tu”: un’aggiunta di livello ai rispecchiamenti che permette al Soggetto di ‘guardare nel proprio angolo’, addirittura di vedersi mentre chiude gli occhi. «Come un altro», il soggetto può guardarsi, guarda, è guardato, all’insegna dell’esaltazione della struttura narcisistica dell’amore permessa dalla logica del *fantasma*.

Ciò che nel sogno è stato proiettato e messo in scena è dunque il fantasma dell’armonia, vale a dire un oggetto del desiderio - qui un corpo - il cui fascino risiede nella compenetrazione con il naturale, nel risponderci e fondersi delle parti e dei modi dell’essere con l’aria, il tramonto, il cielo. Questo è il fantasma del poeta, e cioè la compensazione in una forma della mancanza che è costitutiva del proprio essere: rispetto al «patrimonio di rovine»³⁰ non solo linguistiche con cui ha che fare Ungaretti, il futuro è qui, infatti, il fantasma «d’interessezza».

Alla possibilità aperta dal “quando”, risponde l’evidenza dell’“ora”: è questo il tempo che si annuncia come momento in cui quel futuro, cioè il fantasma, si manifesta come impossibile. Una contrapposizione che si concretizza in A36 nello spazio bianco e nell’isolamento dell’“ora” che si definisce attorno alla domanda aperta nei primi versi: impossibilità di uno spostamento dell’io dal tempo presente, impossibilità di essere un altro, di essere *in* un altro, di essere altrove. Se dunque il fantasma aveva preso un corpo che era un’apparizione dell’armonico compenetrarsi di forma e natura nell’amore, e il sogno di compenetrazione sfruttava la semantica del cielo nell’interpretazione del reale, ciò che rende impossibile il sogno è il fatto che ora, in “questa notte”, “il sereno è chiuso”; il “tempo

²⁷ UNGARETTI, *Significato dei sonetti di Shakespeare*, [1946/1962], SI74, pp. 551-570, pp. 555-556.

²⁸ CATALDI 2003, p. 27.

²⁹ E si veda anche il «tuffo / di spinalba» di *Annientamento*.

³⁰ CATALDI 2003, p. 25.

buono” di *Lindoro* è scomparso, non c’è possibilità di accedervi o perseguire quell’identità. È ancora *La notte bella* e la sua ‘illusione’ a permetterci di comprendere l’importanza di queste scelte: “il sereno è chiuso”, il cielo è muto, fermo, non è più svelato, e privi del cielo, si è privi della parola metaforica trasfigurante. Osservando il testo, è evidente come la zona a più alta investitura retorica sia quella del sogno desiderante, dove appunto le metafore e le rincorse analogiche compiono sul piano verbale ciò che al Soggetto è negato, la visione del concretizzarsi del fantasma. Al di fuori del ‘morire della notte’, della sua sparizione come reale e dunque della possibile espansione immaginifica, i movimenti retorici del testo si riducono a un’analogia che avvicina le distanze e a una similitudine dell’io. Abbiamo già incontrato i versi che chiudono la lirica:

cPa ₁₇	S23	IL31	A36
E ora il sereno è chiuso come a quest’ora i gelsumini nel mio paese d’Africa lontano Tutto diluisce e scompare in questa oscurità	E ora il sereno è chiuso come a quest’ora i gelsumini nel mio paese d’Africa lontano	Ora il sereno è chiuso come a quest’ora i gelsumini nel mio paese d’Africa lontano	Ora il sereno è chiuso come a quest’ora nel mio paese d’Africa i gelsumini ³¹

Nello spostamento nello spazio, il richiamo al *nunc* è ancora centrale, poiché la contrapposizione è accentuata dall’immediato spostamento da un futuro desiderato alla posizione dell’ora descritta in rapporto a un medesimo tempo in uno spazio lontano, e che dunque non può essere altro che uno spazio della memoria e del passato, in un ‘oscillazione’ tra tempi e luoghi che non annulla né il Soggetto né il suo dolore. L’impossibilità di essere altrove, di essere in quella notte e in quel corpo, e di essere quella notte e quel corpo, diventa dicibile come recupero analogico del passato. Ma anche in questa strategia, la presenza è detta di nuovo solo come lontananza. I versi in cPa₁₇ insistevano sulla sparizione dell’immagine attribuita al sonno, cioè all’evasione dal reale. Il chiudersi del “sereno” non permette il sogno, non concede il riposo nella visione e la fuga nel fantasma. E nell’ambiguo spazio del ritorno (“oscillo”), gli ultimi due versi cercano di chiudere il cerchio, azione in realtà impossibile. La circolarità qui mima una possibile risoluzione, cioè un superamento del fascino dell’immagine perduta, ma l’evocazione verbale è avvenuta: l’immagine si è formata ed è sparita, la perdita e l’assenza si sono inscritte nel linguaggio del Soggetto. La chiusa finale non può essere un semplice ritorno alla domanda di apertura. Non abbiamo qui la costruzione circolare di desiderio-sogno/visione-ritorno alla realtà, come per esempio in *Sbadiglio*. È dunque significativa la trasformazione della coda da ritornello del desiderio che insiste a enunciazione sicura:

cPa ₁₇	A36	A42
Quando mi morirà questa notte	Mi morirà questa notte	mi morirà questa notte?

Una sicurezza che però è annullata dall’inserzione del punto interrogativo in A42. È certamente possibile allineare questa piccola variante alle direttrici correttorie presenti nel *Porto Sepolto*, dove si vede

³¹ = T, vv. 49-54; ma prima A31 [...] d’Africa [...];

M42 reinserire il punto interrogativo qualora esso sia stato eliminato nelle precedenti edizioni.³² In questo caso però l'inserzione può confermare che nella variante di A36 fosse insita un'ambiguità, ovvero che l'affermazione fosse in realtà se non ironica, quantomeno dubbiosa, un'autorassicurazione alla quale il Soggetto non crede fino in fondo. Così commenta Pietro Cataldi la domanda conclusiva:

Viene così problematizzato fin dalle sue premesse lo scenario discorsivo posto dal componimento, calando sui tentativi di divinazione precedentemente espressi l'ipotesi dell'irrealizzabilità e dunque ponendo in alternativa il "Quando" così pregnante e speranzoso dell'attacco con un ben diverso "mai", incombente benché ipotetico³³

Ci troviamo nuovamente di fronte a una variante tarda che ha un valore non solo stilistico, ma sembra proporre un giudizio a posteriori su un'esperienza poetica. La domanda allora è la seguente: di chi è quel punto interrogativo? Della voce del '19 o della voce del '42? Per provare a rispondere dovremo percorrere il *Sentimento*, cercando di seguire alcune gradazioni della logica del fantasma dal punto di vista compositivo, in un arco che va dal '23 al '31. Fermandoci dunque prima, certo, del punto interrogativo di *Giungo*: non avremo dunque una risposta, ma potremo soppesare con più elementi la nostra domanda, e cioè cercare di tracciare i confini di questa incertezza del desiderio di fronte al fantasma.

Un elemento in particolare del testo di *Giugno* ci riporta a uno dei cardini dell'esperienza poetica ungarettiana, vale a dire la dimensione della lontananza e della memoria: fantasma di un altrove che è un *prima* da sempre perduto, la "notte"/"pantera" 'ruggisce' in un «polverone di *risuonanze*», ed è proprio «*quella*» polvere a 'soffocare' il Soggetto. Le spie della distanza si concentrano non solo nella tonalità leopardiana del sostantivo e del deittico, ma anche nella figura che tratteggia una sorta di 'eco della polvere', simbolo denso che sigilla in una sinestesia la traccia e il passaggio del tempo. Se dunque il fantasma 'emerge' dalla "polvere" della memoria lasciando però il desiderio incompiuto, non meno ambigua è l'esperienza ricavata dal sogno quale spazio per la trasfigurazione del reale e per l'apparizione dell'oggetto fantasmatico: per esempio, per quanto concerne il 'tu' di *Alla noia* il sogno si presenta come «l'unica zona possibile di rinascita dell'emblema bramato».³⁴ Se vede bene Luigi Paglia scrivendo che «nel sogno si realizza la compresenza delle diverse epoche temporali, il circolare "ritorno alle origini"»,³⁵ mi sembra determinante il commento di Glauco Cambon, il quale scrive che in *Alla noia* Ungaretti affronta «la possibilità che l'oggetto del suo ardore sia soltanto una percezione soggettiva»: «è proprio di fronte a questa pietrificante verità che si sviluppa la caratteristica di 'velo' del fantasma, del feticcio interposto per coprire l'assenza di fondamento, il nulla "annientante" da cui emerge il Soggetto e che è dietro il sparito».³⁷

³² Una brevissima disamina delle varianti del *Porto Sepolto* fa emergere la sostanziale stabilità dell'uso della punteggiatura; più in particolare il punto interrogativo è marca di segnalazione non solo di una precisa modalità enunciativa, ma di una strategia sintattica aderente ai movimenti del testo. Le edizioni mostrano di comportarsi coerentemente: nei casi di *Dannazione*^A, *Risvegli*, *Destino*, *Fratelli* e *Perché?* l'interrogativa è segnalata dalla punteggiatura in P16 e A19, cassata in S23 ed infine reintegrata in A42. Il significato dell'operazione può essere evidenziato se confrontato con l'unico testo che fa da eccezione a questa 'regola', ovvero *La notte bella*, dove il punto interrogativo eliminato in S23 non è più reinserito. La differenza tra la domanda presente in questo testo e quelle dei precedenti è di tipo funzionale: ne *La notte bella* la proposizione, introdotta dal pronome relativo "quale", è incentrata sulla sorpresa che la sensazione suscita nell'io, che s'interroga non sul "perché" di essa, ma sulla sua qualità e sugli effetti che produce su di sé. Negli altri casi invece la domanda è uno scarto rispetto ad un tessuto discorsivo che la precede, modificando così la direzione del testo (come in *Risvegli*), o facendosi figura dell'atto interrogativo in sé, nella sua ontologia profonda connessa con l'esistenza umana (come in *Dannazione*^A, *Destino*, *Perché?*) o come puro atto di parola (come in *Fratelli*).

³³ CATALDI 2003, p. 29.

³⁴ PAGLIA 2009, p. 34.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ CAMBON 1976, p. 104.

³⁷ Ricordiamo che per Freud la comparsa del feticcio si lega alla coscienza dell'assenza del pene della donna: «Lo spazio del feticcio è appunto questa contraddizione, per cui esso è, nello stesso tempo, la presenza di quel nulla che è il pene materno e il segno della sua assenza: simbolo di qualcosa e della sua negazione, esso può mantenersi solo a patto di una lacerazione essenziale, nella quale le due reazioni contrarie costituiscono il nucleo di una vera e propria frattura dell'io (*Ichspaltung*)» (AGAMBEN 2011, p. 174).

Il testo di *Sirene* offre in questa direzione diversi spunti di analisi. La lirica si apre con un'invocazione aulica, che mi sembra fissi in modo emblematico alcuni elementi cruciali soprattutto in relazione al titolo.

SDT33V	Funesto spirito	1
	Che accendi e turbi amore,	2
	Affine io torni senza requie all'alto	3
	Con impazienza le apparenze muti,	4
	E già, prima ch'io giunga a qualche meta,	5
	Non ancora deluso	6
	M'avvinci ad altro sogno ³⁸	7

Il tema della metamorfosi è sviluppato secondo diverse direttrici che non riguardano solo il piano figurativo e mitologico, dove la 'sirena' è colei che, *mutando*, inganna il viaggiatore, ma anche il tema dell'analogia e della somiglianza, tema che a sua volta può essere attraversato secondo diversi livelli di lettura. Il primo è certamente quello allegorico che si avvale della metafora del viaggio, dove il poeta è il "nomade", il navigante, l'allegro naufrago che cerca il "porto sepolto". Su questo impianto s'innesta un livello pre-testuale o intertestuale che coinvolge il mito: se il poeta è un'altra variazione su Ulisse, è *ovvio* che incontri le 'sirene', mito che già era apparso in un testo lontano quale *Nasce forse*.³⁹ Ma il dato più interessante è la tematizzazione della metamorfosi: la 'sirena' è l'inafferrabilità dell'apparenza, della forma/sogno che ancora avvince il poeta. È qui che emerge il nesso tra fantasma e 'velo': questa ennesima rincorsa della forma, che trova nelle "sirene" e poi in "Diana" l'emblema poetico dello scivolamento dell'oggetto del desiderio e delle sue metamorfosi, è il contraltare di un gesto di rinnegamento del nulla: la fuga dell'oggetto è, già qui, quella *forma* «avversa al nulla»⁴⁰ che non garantisce dal naufragio, ma anzi, ne determina *uno* in particolare, quello all'inseguimento del miraggio di un «bacio troppo forte».⁴¹

Questa funzione del fantasma si manifesta nella similitudine esplicita che investe la 'sirena'; il paragone metonimico si muove sempre all'interno dell'impianto metaforico del libro e del testo stesso, ma nell'immagine del mare che lascia a tratti vedere l'"isola", è interessante notare come l'*approdo* non sia più *solo* 'sepolto':

NP23	SO28
Pari a quel mare, procelloso e blando, 6	A quel mare somigli 20
che l'isola insidiosa porge e cela 7	Che offre e nasconde 21
perché ti prendi gioco di chi vuole, 8	L'isola favolosa 22
volte le spalle al nulla, andare incontro 9	
alla morte, sperando? 10	

cF2<SN30	CP32
Uguale al mare che, irrequieto e blando, 8	Uguale al mare che, irrequieto e blando, 8
Da lungi porga e celi 9	Da lungi porgi e celi 9
Un'isola fatale 10	Un'isola fatale 10

³⁸ = T.

³⁹ ME10 danzano sirene nel fiume cPa₁₅ Ascolto il canto delle sirene del lago A31 Ascolto il canto delle sirene / del lago = T vv. 3-4.

⁴⁰ NOTE69, p. 790.

⁴¹ Incontriamo qui una costellazione semantica e figurale che abbiamo definito a partire da un testo cronologicamente lontano quale *Agonia*: CM15, «Morire come le allodole assetate / sul miraggio» (= T vv.1-2), tema ripetuto fino agli altrettanto lontani *Proverbi*, 1966 (UNO: «S'incomincia per cantare / E si canta per finire»; DUE: «È nato per cantare / chi dall'amore muore. // È nato per amare / Chi dal cantare muore.»; TRE «Chi è nato per cantare / Anche morendo canta.»; QUATTRO: «Chi nasce per amare / D'amore morirà.» CINQUE: «Nascendo non sai nulla, / Vivendo impari poco, / Ma forse nel morire ti parrà / Che l'unica dottrina / Sia quella che si affina / Se in amore si segrega.»; SEI: «Potremmo seguitare.»).

Con varietà d'inganni	11	Con varietà d'inganni	11
Chi non dispera, porti verso morte.	12	Chi non dispera, porti verso morte ⁴²	12

Più che leggendaria, l'isola è destinata ad essere “fatale”, a cambiare cioè le sorti di chi desidera raggiungerla: essa promette e nasconde la rivelazione del destino, esperienza di per sé pericolosa - e si veda l'esperienza perturbante di quel porto ‘provvisorio’ che fu *Lucca*. Il raggiungimento della fissa parvenza – della «unità» o «somialianza a sé» - è appunto quest'isola “fatale”, coperta dai miraggi e dai fantasmi che rendono impossibile il viaggio, conducendo alla morte.

Ma il dato più interessante risiede nella dinamica tra apparizione e sparizione: vicina a quella lontananza/distanza che secondo Blanchot costituisce il «principio» stesso della metafora in Proust, in questa comparazione l'immagine è «dotata di quella presenza-assenza in cui sta l'attrattiva e la fascinazione delle Sirene»,⁴³ ripetizione come *tyche*, e cioè ripetizione di un incontro mancato, «di un evitamento che si ripete nuovamente», dove «l'oggetto perduto [...] si contorna a partire dagli evitamenti successivi che gli danno corpo (fantasmatico)»,⁴⁴ e che dunque è un'altra variazione della dialettica tra sole e luce lunare. Come scrive Blanchot, in questa dinamica l'incontro è «movimento infinito, [...] sempre divergente rispetto al luogo e al momento in cui si afferma, perché l'incontro è la divergenza stessa, la distanza immaginaria in cui l'assenza si realizza». ⁴⁵ Ma dunque, che tipo di soluzione propone il testo? «Volto le spalle al nulla» che abita il Soggetto, che *fantasma* insegue? Un elemento può forse essere ricavato da dati extratestuali.

Nonostante la seguente struttura del *Sentimento* cancelli la posizione di rilievo del testo, è importante sottolineare che in S23 *Sirene* apre il libro, trovandosi in limite alla sezione ‘nuova’ (*Elegie e madrigali*) e isolato in una sezione omonima, *Sirene* appunto, rilievo che nella precedente edizione era stato attribuito solo a *Giugno*; una collocazione di *soglia* e che inaugura la dimensione di un nuovo canto, improntato a una metrica ‘restaurata’ e a quelli che Cortellessa definisce come «tessere di un mosaico», «“post-versi?”» ricomposti «con l'acuta coscienza di una loro natura, per così dire, *residuale*. postuma». ⁴⁶ Abbiamo sottolineato come il tema della lirica sia la metamorfosi della parvenza inscritta nella dinamica del desiderio: il tentativo è quello di bloccare la forma, *una* forma, mentre essa appare come inconsistente e inafferrabile. In questa prospettiva, non solo la struttura è «correlativo metrico-sintattico e figurale della vibrazione inesaurita dello spirito [...] dei continui fantasmi mentali, della moltiplicata alternanza delle prospettive, dei sogni e delle illusioni: delle mete sempre allontanate o sostituite prima della sicura delusione», ⁴⁷ ma rappresenta l'ultimo tentativo di suggellare l'apparenza, di fissare la forma una volta constatata l'impossibilità di aderenza a una realtà in frantumi. La *sirena* allora è il *simulacro* che riempie l'assenza, che dà un sovrappiù di presenza cercando di colmare il «nulla», il ‘buco’; questa forma si rivela ancora come *oggetto del desiderio* che, nelle sue apparizioni e sparizioni, costruisce la storia intermittente del Soggetto desiderante.

Lo statuto euforico dell'esperienza del fantasma appare più chiaramente quando questa possibilità sembra essere perduta per sempre, come in *Ricordo d'Affrica*ST, tra i testi più espliciti nel legare il desiderio di trasfigurazione all'analogia e alla posizione del Soggetto. Oltre alla rilevanza spesso ribadita dalla critica della «visione mitico – fantastica di Diana», ⁴⁸ il tema della veste è qui iconizzato nel gesto dalla forte carica visiva del ‘nudare’, che ci riporta in modo determinante all'allegoria del ‘velo’. Nel testo possiamo infatti osservare una delle possibili strategie - in primo luogo sintattiche - di questo

⁴² Poi ST33v ...] Chi non dispera porti verso morte. ST36 Uguale a un mare [...] Accompani chi non dispera, a morte = Tvv. 8-12.

⁴³ BLANCHOT 1969, p. 23.

⁴⁴ RECALCATI, 2005, p. 43.

⁴⁵ BLANCHOT 1969, p. 19.

⁴⁶ CORTELLESSA 2000, p. 85.

⁴⁷ PAGLIA 2009, p. 35.

⁴⁸ SPEZZANI 1966 p. 153; si vedano almeno il rimando a Foscolo in CAMBON 1976, p. 86 e OSSOLA-CORVI-RADIN, p. 932, e a Petrarca in ANDREONI 1994; si vedano poi le pagine sull'influenza mallarmeana in OSSOLA 1975, p. 280 e sgg., e sul trattamento del mito in BARONCINI 1999, p. 186 sgg.

girare attorno al vuoto apparso con la perdita del “velo”: è la retorica *via negationis*, il linguaggio della mancanza costruito su iterazioni che enunciano una perdita irreparabile e che sono l’asse strutturale del procedere della lirica. Ricostruito su nuove esperienze ma in risonanza con l’amato recanatese, la caduta del *velo* delle illusioni è rimpianta come perduta per sempre: in quanto velo illusorio e miraggio, il testo enuncia la mancanza non di un *oggetto*, ma dello stesso *fantasma*.

L’iterazione del “più” sottolinea con evidenza la frattura tra un prima e un dopo, frattura che rimodula il rapporto del Soggetto con il *resto*. Diverse volte abbiamo incontrato questi versi significativi:

<p>CN24</p> <p>Né miro più Diana agile che la luce nuda (nello specchio di gelo s’abbaglia, ove Lascia cadere il guardo arroventa la brama, e un’infinita ombra rimane).</p>	<p>CO25</p> <p>Né miro più Diana agile che la luce nuda (nel gelo si specchia e s’abbaglia, dove lascia cadere il guardo, arroventa La brama, e un’infinita ombra rimane).</p>
--	--

Dal punto di vista lessicale, CN24 e CO25 ripropongono il verbo ‘nudare’, che abbiamo già incontrato sempre in riferimento alla “luce”;⁴⁹ “Diana” è anche la *luna* e dunque, in quanto portatrice dell’ambigua natura lunare di cui abbiamo ampiamente discusso, è apparizione che incarna la luce ma al contempo *oggetto* la cui apparizione è permessa da un fenomeno di riflessione. Ritroviamo così ancora una volta il legame tra sguardo, specchio, e desiderio – cioè la mancanza -, nodo costitutivo del *fantasma* e dell’*agalma*,⁵⁰ e che si fa esplicito nei versi successivi. Per esempio l’ambigua ‘materia’ supportata dalla metafora preposizionale “specchio di gelo” ne amplia la risonanza al di là dell’immagine di un semplice lago ghiacciato: questo “specchio” rimanda uno sguardo che è *abbaglio*, *immagine accecante*, provocando a un tempo impossibilità di afferrare le forme ed eccitazione di un desiderio altrettanto non formalizzabile. Possiamo poi vedere come nella parentetica sia di fatto esploso il sistema duale di Soggetto e oggetto. Di chi sono gli occhi? Chi è che si specchia? “Diana”/luna, oppure è il Soggetto, alienato e *messo tra parentesi*, che di nuovo *si* specchia? Se la luna è il fantasma del riflesso della luce, il soggetto ‘logico’ della parentesi è il tramite dell’apparizione, la luce stessa: la luce si riflette nello “specchio di gelo” come luce di *una* luna, “non più” – appunto – come “Diana”.

Come mostrano le varianti e le numerose riscritture, siamo qui al centro di un nodo determinante per la poetica *visiva* di Ungaretti, centrata proprio sull’apparizione del *fantasma*. Recuperare l’iniziale testo di CN24 permette però di osservare come la stesura finale sia il risultato di un lavoro coerente attorno a una medesima idea che possiamo riallacciare ancora al mito di Diana e Atteone.

Tra i momenti significativi che emergono dalle varianti, sono da sottolineare le scelte lessicali attorno alla “luce” (cF1b α Né miro / Diana vestita di luce agile cF3a<SN30 Né Diana / miro nell’agile veste di luce) che si fa appunto *veste*, identificata con lo stesso fantasma e rimodulata attraverso tutti gli strumenti retorici che abbiamo visto costituire l’armamentario figurale del poeta. È su cF3b<SN30 che dobbiamo soffermarci, in quanto la testimonianza si allinea alla costellazione di testi che abbiamo definito come meta-figurali, apparendo chiaramente la tematizzazione della forma e della facoltà analogica dell’immaginazione poetica nel termine romantico di “fantasia”:⁵¹

cF3b<SN30 β Né più
le grazie acerbe andrà nudando⁵²
e in forme favolose esalterà
folle, la fantasia,

⁴⁹ *Danni con fantasia*, SO28: «Crudele, tu nudi le idee.», poi GP31 «Se ti tocco, leggiadra, geli orrenda,/ Nudi l’idea» = T vv. 2-3.

⁵⁰ Sul tema si può vedere JEAN-LOUIS HENRION, *La cause du désir. L’agalma de Platon à Lacan*, Paris, Point Hors Ligne, 1993.

⁵¹ Cfr. *supra*, 4. 2. Sarebbe interessante misurare le distanze e le implicazioni estetiche tra l’“apprensione” che avevamo incontrato in *Malinconia* e la “fantasia” qui considerata.

⁵² «Aveva cominciato a scrivere *nude[rà]*» (ST88, p. 66 n.).

né apparsa dal rado palmeto
in agile abito di luce Diana
mirando andrò

A questa facoltà non è più permesso scoprire le forme non ancora ‘mature’ e trasformarle, ‘esaltandole’, in “forme favolose”; ed è questa abdicazione della facoltà trasfigurante a impedire al Soggetto di essere nuovamente Atteone che scorge Diana:

Nelle ultime stesure l’impianto mitologico viene progressivamente abbandonato:

ST33v	ST36	cDR
Né, d’un salto lontana la sorgente, Diana nell’agile veste di luce, Più dal palmento tornerà. (Ardeva sacra, senza mescolanze, In una sua freddezza s’abbagliava,	Né, d’un salto lontana la sorgente, Diana nell’agile veste di luce Più dal palmento apparirà Ardeva sacra, In una sua freddezza s’abbagliava,	Né dal rado palmento Diana apparsa In agile abito di luce Rincorrerò In un suo gelo, altiera, s’abbagliava, ⁵³

In ST33_v la separazione da Diana non è più attribuita a una scelta dell’io: è lei stessa a non apparire più, e quindi a non provocare con il suo sguardo le “disgraziate brame”. Se in ST36 Diana si configura come un’apparizione, è interessante osservare il ritorno in cDR alle soluzioni di SN30, dove la rincorsa trasforma definitivamente il poeta in Atteone: l’incertezza mostra proprio l’oscillazione tra la rinuncia al miraggio e il dolore per uno strumento che non riesce più a inseguire l’apparizione, e anzi l’abbandona, all’insegna della decisione drammatica di non cedere più al miraggio.

A partire da queste considerazioni, e riportandoci anche alla figura del mare osservata in *Sirene*, possiamo meglio comprendere il valore delle similitudini disforiche e metanalogiche che chiudono la lirica e che costituiscono il culmine della retorica della negazione già osservata nei versi su “Diana”. Se nella prima parte del testo il modulo è quello del “non più”, cosicché l’esperienza precedente risulta negata pur nella rievocazione, nella seconda strofa il passaggio a una condizione disforica è operato attraverso una successione di similitudini *via negationis*. Ciò che è interessante osservare è come in questi versi lo strumento della somiglianza sia in qualche modo autopunitivo, usato contro se stesso per affermarne l’incapacità di offrire al poeta il mezzo di raggiungere ciò che ‘prima’ era l’oggetto della ricerca. La stessa retorica del simile opera così mostrando il suo fallimento, all’insegna di quella “fantasia” abbandonata e contemporaneamente rimpianta.

CN24	CO25
Il mare m’è una linea evanescente, e un nappo di miele che più non gusto, per non morire di sete, mi pare la valle, e Diana com’una collana d’opali, e su un seno nemmeno palpita.	Come una polla l’odo germinare, il rapace mare, e ora com’un nappo di miele m’appare, che più non gusto per non morire assetato (spietato limìo!) e a notte una corolla pare d’opale, e nemmeno su un seno palpita.

cF1 → cF3<SN30 ⁵⁴ {Il mare m’è una linea evanescente, <i>riscr</i> ...] linea vaporosa} {e un nappo di miele che più non gusto <i>riscr</i> ...] di miele, non più gustato} per non morire di sete, mi pare {la valle, e Diana com’una collana <i>riscr</i> la piana [...]} d’opali, e sopra l’invisibile seno, ⁵⁵ nemmeno palpita.

⁵³ Poi ST43 ...] luce, [...] (In un [... = T vv. 8-11; ma prima FLI33 ...] tornerà / (Andava sacra,[... ST33_N tornerà.

⁵⁴ Riassumo l’elaborazione nei tre testimoni autografi cF; per la trascrizione dettagliata delle varianti, cfr. ST88, pp. 63-66.

⁵⁵ Virgola poi omessa in SN30.

[Empty box]		
ST33 _v	FLI33	ST36
<p>È solo linea vaporosa il mare Che un giorno germogliò rapace, E nappo d'un miele, non più gustato Per non morire di sete, mi pare La piana e Diana più Nemmeno d'invisibile, Non palpita.</p>	<p>È solo linea vaporosa, il mare Che un giorno germogliò rapace, E nappo d'un miele, non più gustato Per non morire di sete, mi pare La piana e Diana come opalescenze E più, nemmeno sopra l'invisibile, Non palpita.</p>	<p>È solo linea vaporosa il mare Che un giorno germogliò rapace, E nappo d'un miele, non più gustato Per non morire di sete, mi pare La piana, e Diana più Nemmeno d'invisibile⁵⁶ Non palpita.</p>
cDR		ST43
<p>È solo linea vaporosa il mare Che un giorno germogliò rapace, E nappo d'un miele, non più gustato Per non morire di sete, mi pare La piana, e a un seno casto Diana vezzo {D'opali, ma non palpitar^{riser} D'opali, ma nemmeno d'invisibile Nemmeno d'invisibile Non palpita...}</p>		<p>È solo linea vaporosa il mare Che un giorno germogliò rapace, E nappo d'un miele, non più gustato Per non morire di sete, mi pare La piana, e a un seno casto Diana vezzo D'opali, ma nemmeno d'invisibile Non palpita.⁵⁷</p>

Possiamo interpretare le tre figure in negativo come luoghi in cui si veicola il mutato rapporto dell'io con gli elementi apparsi nell'*incipit* del testo: e cioè la "piana sterminata", il "largo mare" e "Diana". La "valle" e il "mare" veicolavano protezione, riserbo, quella solitudine segreta del nido alessandrino delle "estese pianure protette d'azzurro"⁵⁸ per sempre perduta; 'ora', il mare è *solo* una "linea" "evanescente": non comunica alcun tipo di connotazione, è un segno vuoto, una linea, come la luna che adesso è *solo* uno specchio di ghiaccio. Nei versi seguenti, la "valle" sparge le sue dolcezze senza che l'io possa gustarle in quanto tali, dolcezze che sono gli inganni, gli abbagli, ancora il miraggio di *Agonia*, ripetuto nella "sete". E Diana? Nella proposta di somiglianza, viene nominato non a caso l'"opale", la "pietra di luna"; la motivazione della similitudine è ritardata e apparentemente staccata con la congiunzione: la luna/"opale" è una "collana" su di un "petto" che "non palpita", freddo, ghiacciato; nel giro concettoso, il cielo diventa un'iperbolica donna irraggiungibile e gelida. A fronte delle potenzialità barocche dell'immagine, la figura è distrutta dalla retorica negativa: non c'è più alcuna personificazione del cielo, "il sereno è chiuso", la "valle" è arida, il "mare" è indifferente.

Alcuni elementi sono degni di nota nelle varianti di questi versi, come in CO25 - oltre al proliferare dei fenomeni fonici di ripetizione - l'eco 'endogeno' della parola ungarrettiana, nello «spietato limio» che ci riporta all'«estremo limio di cicala» di *Silenzio*⁵⁹ che univa il «valore fonico ed etico»⁶⁰ dell'insistere del dolore del distacco e del ricordo, e soprattutto l'impennarsi delle negazioni nel verso su "Diana" (*non* è il "seno" a *non* 'palpitare', e la "corolla" *non* è una "collana", e *non* si trova su un "seno"). Possiamo seguire queste stesse direttrici nelle varianti delle carte Falqui: vediamo ancora il ricordo delle parole già dette nel rimando a un'altra "linea" "vaporosa", quella di *Levante*,⁶¹ mentre per quanto riguarda la negazione, nell'"invisibile seno" e nel "nemmeno palpita" è tematizzata l'impossibilità di dar vita a similitudini feconde, che trova centro nel dativo che apre il passo: come ha scritto Gutia, il riflessivo «dimostra che lo splendore di Diana, come quello di Hérodiade di Mallarmé, è introvertito,

⁵⁶ Virgola già eliminata in ST33_N.

⁵⁷ = T vv. 16-22.

⁵⁸ Cfr. *I fiumi*.

⁵⁹ P16, poi A31 il limio / delle cicala = T vv. 5-6.

⁶⁰ OSSOLA-CORVI-RADIN 2009, p. 858.

⁶¹ cF<11.31: «La linea / vaporosa muore / al lontano cerchio del cielo» = T vv. 1-3; ma prima La15 Un lieve sprofondo di flutti / al lontano ingombro del cielo; poi cU2 Vaporosa una linea muore / al lontano cerchio del cielo.

non uno splendore proprio irradiante, comunicante, estrovertito». ⁶² Privato della sua funzione immaginaria, lo specchio, ovvero ciò che permette la somiglianza e il riconoscimento, dunque lo stesso *pensiero analogico*, è di ghiaccio. Il desiderio del rispecchiamento è continuamente acceso, ma non può essere soddisfatto: ciò che resta non è l'immagine rivelatrice della somiglianza, ma un'ombra infinita. Il mare non è *altro che* una linea "evanescente" - segno vuoto - e la "valle" si può trasfigurare, ma solo in qualcosa a cui è vietato avvicinarsi, in una lontananza che rompe il dialogo.

Arrivando a ST33_v il testo si iscrive pienamente nella logica del rimpianto perduto, ma il rinforzarsi del contrasto con il passato verte sempre sulla capacità metamorfica dell'immaginazione dell'io. Questa accentuazione avviene con l'introduzione dell'avverbio "solo" e con l'aggiunta di una relativa che significativamente riporta una duplice metafora, dove ancora il "mare", prima passibile di un'animazione vegetale e animale ("germogliava" "rapace") ora è solo un segno vuoto. Infine "Diana": *prima* il suo "petto" palpitava di qualcosa che per l'io era invisibile e forse incomprensibile, ma che delineava una partecipazione, un dialogo dunque – di lunga tradizione – tra l'astro e l'uomo. *Ora* invece siamo un passo avanti rispetto alla semplice riduzione della luna a oggetto esterno e muto: è difatti all'invocazione della "spettatrice almeno", e cioè al desiderio che chiude *Alla primavera*, che risponde qui Ungaretti con «nemmeno d'invisibile non palpita», iterazione impossibile della negazione.

L'inconsistenza del fantasma che emerge in *Ricordo d'Affrica*ST non è altro che il risvolto della proiezione del 'buco' del Soggetto, e dunque della mancanza che lo stesso fantasma *copre*. Non possiamo non sottolineare infatti come l'ultima apparizione 'autotelica' o «introvertita» del fantasma emerga entro una parentesi, in un luogo da cui il Soggetto è escluso per fare posto a una dizione impersonale totalmente altra rispetto alla centralità dell'impostazione sintattica del testo. È ciò che, con altre strategie, era avvenuto in *Paesaggio*, dove forse vediamo con più chiarezza il movimento che lega fantasma e Soggetto, o meglio l'emergere di quest'ultimo come «pulsazione temporale» *tra* due apparizioni, semplice *alternanza* legata al tempo dell'immagine.

Tutto si è esteso, si è attenuato, si è confuso.

Fischi di treni partiti.

Ecco appare, non essendoci più testimoni, anche il mio vero viso, stanco e deluso⁶³

Alla sparizione della visione, riappare letteralmente il «volto» dell'io. Ricordiamo come ciò avvenga in relazione a quei «fischi dei treni partiti» in cui Luigi Paglia ha visto lo «stupendo correlativo oggettivo» di una desolazione che «si rispecchia nel paesaggio umano», cioè «nell'orizzonte interiore dell'io lirico». ⁶⁴ Più che su questo rispecchiamento, che sarebbe ancora un'armonia seppure disforica, ciò che vorremo sottolineare è proprio l'alternanza, l'impossibile compresenza tra Soggetto e fantasma. La prova fantasmatica sostenuta dal linguaggio e che s'incarna, come visto, nel quadro della SERA, non riesce infatti a *velare* il mutamento; ma se la poesia non può bloccare nel tempo o meglio situare *fuori dal tempo* la visione che si consuma, è qui che il Soggetto "appare": la fine della cattura fantasmatica permette una conoscenza dell'immagine del Soggetto, in una dialettica tra epifania e afanisi dove centrale rimane il desiderio di *vedere*.

Ma probabilmente il profilo più perturbante del legame che stringe pericolosamente il Soggetto al fantasma lo troviamo in *Caino*.⁶⁵ Leggiamo il testo nelle stesure in francese,⁶⁶ affiancando poi la prima

⁶² GUTIA 1952, p. 258.

⁶³ ST33_v = T vv.6-8; ma prima RD21 Tutto si è esteso si è attenuato si è confuso // Si ascoltano i sibili dei treni partiti // Come quelle voci l'anima è vaga // Si rincorrono sogni fatui // Si dimette la ferocia // e, giacché non ci sono testimoni, ci appare, di sfuggita, anche il nostro vero viso, stanco e deluso» S23 inserisce il punto finale a ogni capoverso; poi M43...] si è confuso, [...] partiti, [...] M69 *come* ST33_v.

⁶⁴ PAGLIA 2009, p. 27.

⁶⁵ Anche qui sono numerosi le suggestive e necessarie proposte di confronto con altri testi; si veda per esempio il rimando a *Le Centaure* di Maurice de Guérin in ROSSI 1972, p. 90 e sgg.), o a *Il fanciullo* di D'Annunzio in REBAY 1972, p. 172 e sgg.

⁶⁶ Per l'importanza della stesura in francese anche in relazione ad altri testi ungarettiani e in particolare ad *Alla Noia*, cfr. VEGLIANTE 1987, pp. 32-33.

Essere o essere come?

redazione in italiano:

<p>cPl1</p> <p>Rôle des forêts Main qui casse les vieux chênes</p> <p>Est-ce toi, berger des loups, qui bouge Cette jeune ombre Qui tome sur mes yeux ?</p> <p>Et quand l'heure est plus sombre, mon frère tumultueux, Tu suscites, parmi les arbres charmés, Ce corps rieur.</p> <p>Elan de femme cruel et très doux, Panthère, gazelle</p> <p>Et quand tout ma vie éclate de désir, Plus vif qu'un lézard Le temps change.</p> <p>Et tourne rampant et ombrageux.</p> <p style="text-align: center;">*</p> <p>Du même pas qui me pousse vers elle, Elle me fuit.</p> <p style="text-align: center;">*</p>	<p>cPl2</p> <p>Rôle des forêts Main qui casse les vieux chênes</p> <p>Est-ce toi, berger des loups, qui bouge Cette jeune ombre Qui tombe sur mes yeux ?</p> <p>Et quand l'heure est plus sombre, Tu suscites, parmi les arbres charmés, Ta fille d'ennui, Ce corps rieur.</p> <p>Elan de femme cruel et très doux, Panthère, gazelle...</p> <p>Et quand tout ma vie éclate de désir,</p> <p>Fille d'ennui, Plus vif qu'un lézard Le temps change.</p> <p><Et tourne> Le voici rampant et ombrageux.</p>
---	--

<p>cPl3</p> <p>Rôle des forêts, crainte, élans, Et cette main, Qui casse comme paille les vieux chênes,</p> <p>Est-ce moi, Caïn, Ce cœur dévoré ?</p> <p>Est-ce toi, enfant d'ennui, Cette ombre jeune qui tombe sur mes yeux ?</p> <p>Et quand l'heure est plus sombre Mon frère tumultueux, Ce corps rieur, parmi les arbres charmés, Est-ce toi, dont j'ai faim?</p> <p>De son regard, à sa lèvre, à ses joues, Une joie court blond et bleue.</p> <p>Quand ma vie éclate déjà de désir, Plus vif qu'un lézard Le <ch> temps change. Et tourne, ombrageux.⁶⁷</p>	<p>cF2</p> <p>Terrori, slanci, Rantolo di foreste, quella mano Che spezza come nulla vecchie querci, Sei fatto a immagine del cuore.</p> <p>E quando è l'ora molto buia, Il corpo allegro Sei tu fra gli alberi incantati?</p> <p>E mentre scoppio di brama, Cambia il tempo, t'aggiri ombroso, Col mio passo mi fuggi.⁶⁸</p>
--	--

⁶⁷ Poi RO30 [...] sombre, [...] De son regard à [...] éclat de désir, [...]

--	--

Nella prima attestazione, il fantasma s'inscrive non solo nella consueta dialettica visiva, ma come materializzazione di un *alter ego*, e cioè proiezione di un *buio* – “*ombre*” - che *cade* sul Soggetto: sembra svilupparsi in questi versi la narrazione immaginifica della malinconia psicanalitica, dove «l'ombra dell'oggetto *cade* sull'io». Preparata dalla similitudine iperbolica che dinamizza il veloce trapasso del tempo (“*plus vif que*”), la meta del desiderio (“*elle*”) è senza referente, apprendo *in fuga*, come “*elan*”. Ancora una volta la metamorfosi è figura del tempo *e* del desiderio, vale a dire dell'apparire del Soggetto come *intervallo* tra immagini, nel tempo della presenza/assenza che struttura il desiderio stesso; le incarnazioni animali che definiscono *elle* e il tempo si confondono, e rimandano al fantasma dell'altrove di *Giugno* (la “pantera”) e alla fantasmagoria erotica della leggenda de *Il Capitano* (la “gazzella”) entrambe inscritte in un tempo altro, irrecuperabile.

Questa identificazione tra fantasma e tempo trova conferma nella variante introdotta in cP12, marcata dall'indicatore della visione ‘sotto gli occhi’, “*voici*”: il centro è ora il *modo* di questa metamorfosi, scattante e improvviso, che scalza il tema della fuga fantasmatica e metamorfizza lo stesso mutamento, scoprendo nella similitudine l'essenza del tempo che, muovendosi *come* una ‘lucertola’, è ‘strisciante’, ‘ombroso’.

La traduzione comporta un'ulteriore complicazione dei rapporti tra gli attanti del testo, mosso dall'appello al “cuore” che ritrova l'alienazione che abbiamo già incontrato in *Perché?*, e nell'iterazione pronominale. Diverse spie semantiche legano inoltre *Caino* al testo di *Eco*, a partire dall'immagine dei piedi nudi sulle sabbie di un altrove irraggiungibile; ma in *Caino* la visione femminile si è tramutata in esplicita estroiezione della piaga dell'io, di quel *taglio* e *scissura* cui il Soggetto è incatenato: è una forma che riveste il buco del Soggetto, aperto dal tempo del desiderio. Ma perché *Caino*? Caino ucciderà suo fratello: in questa proiezione del sé al di fuori è dunque colta l'irriducibile aggressività che pervade la dialettica speculare, causa della dinamica dell'*in-vidia* e del perturbante dell'altro ego, capace di distruggere l'io con la sua sola immagine duplicata.

Ma nella traduzione una coppia di versi molto interessante dal nostro punto di vista viene perduta: in cP12 la fuga del fantasma è legata significativamente alla sparizione dello sguardo:

mais au premier flot du matin / tes yeux m'ont quitté

L'abbandono da parte dello sguardo dell'altro è qui il modo di evanescenza del fantasma che, sebbene materializzazione di un *alter ego* perturbante in quanto cresciuto nella carne ‘piagata’ dell'io, costituiva il supporto per il desiderio. Anche in questo testo dunque il Soggetto – duplicato e condannato a essere perseguitato da questo *sosia* – è abbandonato a un monologo annientante.

Dalla scansione ‘a zone’ tra Soggetto e fantasma in *Paesaggio*, allo sdoppiamento di *Caino*, e soprattutto nella parentesi di *Ricordo d'Affrica*ST, mi sembra che continui a emergere questa alternanza costitutiva tra voce dell'io e forma intrisa di desiderio. Certamente nel nostro percorso quest'ultimo testo ha una posizione privilegiata: *Ricordo d'Affrica*ST permette infatti di attraversare vent'anni di poetica dell'autore (1924-1943) dalla specola dell'oggetto della visione e del desiderio, che qui è iscritto interamente nel *ricordo*. Se dalle varianti risulta una determinata direzione, questo non rende meno interessanti i dati constatati nelle ‘stazioni’ intermedie. Daremo così uguale diritto di cittadinanza al parossistico “nemmeno d'invisibile” – che anticipa l’“annientante nulla” di *Se tu mio fratello* e le successive torsioni retoriche sul vuoto al centro delle successive ‘stagioni’ ungarettiane – come alle oscillazioni tra voler credere nel fantasma e scoperta dello scacco del visibile: nel passaggio dalla fiducia nell’“apprensione” del “cuore”⁶⁹ al ricorso al miraggio fantasmatico, il poeta affermerà, nel momento cruciale de *La Pietà*, di aver sì «fatto a pezzi cuore e mente», ma per regnare «sopra fantasmi» ed essere servo «delle parole». Il reale è muto, la domanda fantasmatica vaga senza supporti, il dialogo, il rapporto, non c'è:⁷⁰ dove

⁶⁸ = T vv. 6-15.

⁶⁹ Cfr. *Malinconia*.

⁷⁰ Secondo la psicoanalisi, la poesia mette in opera un velo sul buco del “non c'è rapporto sessuale”, che è com'è noto uno dei punti chiave attorno a cui ruota il discorso di Lacan; con questo assioma, Lacan descrive l'implicazione per cui non c'è

rivolgersi allora? Se il velo poetico non regge sotto il peso di questa verità, poiché non è più capace della sublimazione poetica, l'altro modo per aggirare il 'buco' sarà quello di puntare a un *godimento che è al di là*: al di là non del *velo*, ma della dialettica del desiderio che inchioda il Soggetto al proprio nulla. Un *Al di là*, appunto, trascendente.

Il pensiero attorno a questo trascendente problematico si allinea di fatto alle meditazioni agostiniane e pascaliane. Alla domanda che chiede *dov'è* questo Altro che mi trascende, segue inevitabilmente la domanda sul rapporto tra il Soggetto e il Trascendente, domanda che è ugualmente tesa e angosciata, in quanto si fa presente la possibilità che questo Altro, con la sua *smisuratezza*, schiacci l'io. Quello che dunque potrebbe sembrare come un affidamento risolutorio delle inquietudini della ricerca, manca in realtà della 'leggerezza' che connota il passo del "contadino" in *Peso*: è un affidarsi a un rischio che non garantisce affatto dalle oscillazioni del desiderio e del Soggetto. Di fatto l'Altro, il Dio finalmente nominato, è ancora un *fantasma*, vale a dire miraggio di unità e sguardo d'amore che a un tempo permette il riconoscimento e iscrive nell'alienazione. Anche per questo fantasma dunque, l'identità viene rigettata dall'irrompere della carica pulsionale, e l'unità del Soggetto si divide e moltiplica continuamente.⁷¹ Ha scritto Barberi Squarotti:

negli *Inni* il linguaggio dell'anima acquista le notazioni del dialogo, dall'io a Dio, in cui il termine assoluto della ricerca ungarettiana prende un nome preciso, e quel linguaggio sollevato e altissimo, disumanato e disincarnato, esplicita le sue ragioni ultime intese al colloquio fra l'uomo al centro dell'universo e Dio che al di fuori lo comprende e ne è l'infinita forma⁷²

Ma è proprio sull'idea del *dialogo* come ciò che instaura una trazione tra due alterità irriducibili che però si costituiscono in questo stesso rapporto 'mancato' che è necessario spostare la nostra attenzione.

La Pietà segna probabilmente il momento più drammatico di queste tensioni: come scrive Pasolini, l'inno «è una specie di monologo da tragedia a cui il Tu, interpellato, invocato, assalito, conferisce una drammaticità incessante».⁷³ L'Altro, dunque, è ancora una volta assente. Cosa ritroviamo nel testo di quella logica del fantasma che abbiamo tentato di delineare? Come luogo della svolta religiosa ungarettiana,⁷⁴ è questo uno dei testi più complessi del *Sentimento*, e molte letture ne rilevano le cariche tensionali intrinseche; faremo brevemente emergere in questa sede solo alcuni spunti che intersecano il piano retorico e stilistico con la logica fantasmatica in relazione a ciò che emerso nei testi precedenti.

Tra i versi che s'impongono alla nostra attenzione c'è certamente la già citata sofferta confessione che ha quasi il valore di una ritrattazione poetica, prima ancora che di vita:

Ho fatto a pezzi cuore e mente / Per cadere in servitù di parole⁷⁵

rapporto «che abbia peso per affermare nel soggetto la certezza di essere un senso» (LACAN, *La logica del fantasma*, cit., p. 321): è così affermata l'impossibilità di fare e di essere Uno con l'Altro» (RECALCATI 2005, p. 79). Come scrive Recalcati, «questo Altro che resta al di là dell'Uno è un nome ulteriore dell'assenza di garanzia ultima» (*ibidem*). L'assioma però va letto anche in un'altra direzione, e cioè: «c'è solo l'atto sessuale – implica: da cui il pensiero abbia motivo di difendersi poiché il soggetto vi si scinde» (LACAN, *La logica del fantasma*, cit., p. 322).

⁷¹ Cfr. BOTTIROLI 1980, p. 233.

⁷² BÀRBERI SQUAROTTI 1958, p. 115.

⁷³ PASOLINI 1960, p. 365.

⁷⁴ Conversione com'è noto calendarizzata alla settimana santa del 1928, durante un periodo di esercizi spirituali presso il Monastero di Subiaco. Per un esame approfondito del tema, cfr. D'ELIA 2012. Mi sembra interessante sottolineare in questa sede l'isciversi del percorso auto-bio-grafico (per riprendere l'espressione di Zanzotto) all'interno di coordinate retoriche tradizionali che se forse trovano il loro archetipo nella folgorazione paolina sulla via di Damasco, proprio perché fatte proprie da parte di figure di rottura o d'avanguardia, può essere un ulteriore elemento rispetto al quale misurare la scelta dei propri 'antenati'. Più che al *Mont ventous* di Petrarca viene qui da pensare alla conversione di Claudel e, negli stessi anni, a quella di Clemente Rebora.

⁷⁵ ST33v = T vv. 11-12, ma prima: NRF28 j'ai dépecé cœur et esprit / pour m'enchaîner aux mots cF1 a Ho fatto a pezzi cuore e mente / Per cadere in servitù di parole. cU<11.32 Per cadere in servitù di parole / Ho fatto a pezzi cuore e mente?

Essere o essere come?

La forza di frantumazione della soggettività procurata dal fantasma in quanto *desiderio di assomigliare* e di *essere in armonia* si declina come imprescindibile alienazione del Soggetto nel linguaggio, che ne fa pura emersione di frammenti che scorrono metonimicamente.

Ma il dubbio che il Dio sia un'altra incarnazione dei «fantasmi» viene espresso - e direi non risolto - nei seguenti versi:

ST33_v La speranza d'un mucchio d'ombra
E null'altro è la nostra sorte?

E tu non saresti che un sogno, Dio?

Almeno un sogno, temerari,
Vogliamo ti somigli.

È parto della demenza più chiara.

Non trema in nuvole di rami
Come passeri di mattina
Al filo delle palpebre.

In noi sta e langue, piaga misteriosa.⁷⁶

Grazie a una similitudine argomentativa è qui enunciata la differenza fondamentale che salva il Dio del *La Pietà* rispetto alle immagini poetiche, gettando dunque luce anche su quest'ultime. Entrambe sono fantasmi, di entrambe abbiamo solo una parvenza, un'ombra; la differenza è nella causa, si direbbe nella direzione: l'immagine nasce da una incertezza percettiva, ottica, trasfigurando il reale per sforzo d'immaginazione; Dio è "almeno" simile al sogno, e cioè sta "in noi". È qui dunque riconosciuta la natura onirica e illusoria del *fantasma*, non come miraggio *visivo* ma in quanto estroiezione di una mancanza, forma che vive della "piaga" interna all'io, così come abbiamo visto anche in *Caino*.

Ma ciò che ci colpisce di più nel testo de *La Pietà* è il carattere drammatico di un desiderio che nel momento in cui *nomina* e *invoca*, si trova senza risposta. Dalla materializzazione dell'alter ego in *Caino* era scaturita una simile interruzione del rapporto, lì però chiaramente ottico, in quanto *sguardo distolto*; ne *La Pietà* all'interno della retorica dell'invocazione è ancora lo sguardo a essere il centro della pulsione:

cF1a Dio, guarda la nostra debolezza.⁷⁷

ma nel contempo tutto il testo è attraversato dallo scacco di quella stessa tensione retorica vocante su cui è costruito, e che trova il culmine nel celebre ossimoro⁷⁸

⁷⁶ = T vv. 50-59; ma prima: NRF28 Ne pouvons-nous espérer / qu'amas d'ombre? // N'es-tu qu'un songe, / Dieu ? // Ma démence / plus claire l'enfante. // Il ne tremble pas au fil des paupières / comme les moineaux surgis / du secret branches. // Il demeure et languit en nous, / plaie mystérieuse. cF1a La speranza d'un mucchio d'ombra, / E null'altro è il nostro destino? // E tu, non saresti che un sogno, Dio? // Almeno un sogno, temerari, / Vogliamo ti somigli. // È parto della demenza più chiara. // Non trema al filo delle palpebre, / Come dalla nube dei rami / Passeri mattutini, // In noi sta e langue, piaga misteriosa.

cF1b [...] E null'altro è la nostra sorte? // E Tu, [...] // { α Al filo delle palpebre / Come dalla nube dei rami / Passeri mattutini <, non> s'interr β Al filo delle palpebre non trema / Come passeri mattutini / Dalla nube dei rami; γ Al filo delle palpebre non trema / Come dalla nube dei rami / Passeri mattutini, / δ Al filo delle palpebre / Non trema come <da nube> in nuvola di rami / Passeri <mattutini> di mattina. [...] cF2<IL32 ...> E tu, [...] cU>IL32 ...] α Non trema al filo delle palpebre / Come i passeri di mattina / Nelle nubi dei rami. β Non trema al filo delle palpebre / Come a mattina passeri, / Nelle nubi dei rami γ Non trema in nuvole di rami / Come a mattina passeri, / Al filo delle palpebre. [...]

⁷⁷ = T v. 29; ma prima: NRF28 Dieu, regarde notre faiblesse.

⁷⁸ Anticipato in una lettera a Paulhan: «Je suis seul. Il me semble que toute ma vie se passe en cris sans voix» cfr. REBAY, 1972, p. 281 e MAGGI ROMANO 1988, pp. XXXIX – XL.

Essere o essere come?

cF1a Sono stanco di urlare senza voce.⁷⁹

che nella versione francese appariva seguito da un interessante ulteriore appello al 'tu', di cui è bene sottolineare le peculiarità:

NRF28 Je suis las de chanter sans voix. // Veux-tu m'apprendre à prier ?

Rispetto all'urlo' di allegresca memoria⁸⁰, abbiamo una contrapposizione netta tra "chanter" e "prier", dove nel primo predicato non possiamo fare a meno di vedere un rimando all'atto poetico in sé, a quel 'canto' che però ha portato alla "servitù" e ai "fantasmi". Rispetto a questo elemento possiamo meglio approfondire come si dipanino le tensioni retoriche della lirica, di fronte all'impossibilità di usare gli strumenti consueti – gli 'usati accordi' – per reincontrare l'oggetto del desiderio, oggetto che ora è incommensurabilmente Altro e che dunque abbisogna non più del 'semplice' linguaggio dell'assente, del linguaggio del trascendente indicibile: di un linguaggio mistico.⁸¹

Sulla via tracciata dalle parole ungarettiane l'apparire del *nome di Dio* conduce alla citatissima chiusa di *Memoria d'Ofelia d'Alba*, chiedendo dunque di confrontarsi in quanto 'nome' agli «emblem, evocazioni pure» cui spesso la critica si appella per definire la poetica della parola ungarettiana. Ma se, come scrive Isabel Violante Picon, in *Memoria d'Ofelia d'Alba* «il nominare è pura funzione poetica»,⁸² questa assolutezza vuota sembra rinnegare la profondità e la verticalità della ricerca teologica del Dio ungarettiano; è dunque necessario domandarsi quale sia il fondo comune da cui nasce questa pulsione vocante. Sul nome proprio ha scritto dense pagine Jacques Derrida ne *La torre di Babele*, dove «il Nome di Dio e ogni nome proprio è un corpo di indicazione svuotato del concetto o anche un'evocazione che inerisce ciò che non si dà mai nella presenza ma che resta assoluto [...] nel suo segreto».⁸³ È qui che s'innesta la sinonimia tra *deserto* e *desiderio* proposta da Derrida: «ad ascoltarvi, si ha sempre di più il sentimento che deserto è l'altro nome se non il luogo proprio del *desiderio*»,⁸⁴ e che trova la via del dicibile in quella *via negationis* che «coniuga la referenza a Dio, il nome di Dio, con l'esperienza del luogo».⁸⁵ Nell'«oscillazione» tra *desiderio* e *deserto*, dunque, parla la «teologia negativa»⁸⁶

È però ancora Lacan che ci permette di far ruotare il discorso all'interno della logica fantasmatica da cui siamo partiti, inquadrando ancora le ambivalenze delle tensioni retoriche nel discorso del desiderio. Giocando con l'omofonia tra deserto e essere, Lacan definisce *désêtre* quello stesso limite e velo che, in quanto fantasma, esclude il nulla dell'infondatezza del Soggetto, quel vuoto – taglio, scissura, "piaga" – che segna per sempre l'"uomo ferito", e che "langue" in esso. È dunque questo il 'luogo' invocato nei primissimi versi de *La Pietà*:

ST36 Sono un uomo ferito.

E me ne vorrei andare
E finalmente giungere,
Pietà, dove si ascolta
L'uomo che è solo con sé.⁸⁷

⁷⁹ = T v.39.

⁸⁰ Cfr. *Solitudine*.

⁸¹ Cfr. MANNING 2013, p. 80

⁸² VIOLANTE PICON 2005, p. 457.

⁸³ BORDONI 2010, p. 37.

⁸⁴ DERRIDA 1997a, pp. 171-172.

⁸⁵ *Ivi*, p. 150.

⁸⁶ *Ivi*, 171-172.

⁸⁷ = T vv. 2-5; ma prima NRF28 Je suis un homme blessé. // J'aurais besoin de m'enfuir / là, où tu écoutes / Pitié, l'homme seul cF1a Sono l'uomo ferito // E me ne vorrei andare, / E finalmente giungere, / Pietà, dove si ascolta l'uomo solo.

cF1 b Sono un uomo ferito. [...] Pietà, dove si ascolta / L'uomo ch'è con sé, solo. cF2 [...] andare [...] si ascolta / { α L'uomo ch'è solo. β L'uomo ch'è con sé, solo.}

È il deserto il «dove» che permette l'ascolto ma soprattutto la scoperta dell'isolamento e della gettatezza, quel «nulla» che è esperienza necessaria per l'apparire del *miraggio*, del *fantasma*, e ora, appunto, del *Dio*.

Sullo sfondo di queste riflessioni possiamo confrontare l'ossatura retorica de *La Pietà* con quella di *Ricordo d'Affrica*ST; è infatti evidente anche nel *La Pietà* l'iterazione insistente, parossistica, di una retorica *negativa*. Se leggiamo il testo nella sua versione di NRF28 troviamo almeno quattro figure di *diminutio* (NRF28: v.5; v.18; v.59; vv.83-86; v.90), una figura incentrata sulla semantica della *traccia* (vv. 38-9), ma soprattutto ben dieci figure del *senza* (v.21; v.26; v.28; v. 33; v.36-7; v.44; v. 55; v.57;vv.64-65; v.71). Rispetto al *bordo* prodotto dal vuoto della perdita su cui scorrevano le figure in *Ricordo d'Affrica*ST, [è qui esperita una retorica della sottrazione che può dunque accostarsi alle strategie stilistiche della teologia negativa, tentativo di trattenere l'oggetto innominabile nel suo stesso sottrarsi. Scrive Lacan riprendendo l'episodio del rocchetto di Ernst:

Infatti, che cosa fa questo bambino dell'oggetto se non abolirlo in cento riprese, facendo di questa abolizione il proprio oggetto?⁸⁸

In questa esperienza che non si accontenta del silenzio, ciò che l'uomo conosce è solo il nome: un nome che popola un silenzio, e che trovandosi sull'abisso dell'assenza è per questo sempre passibile di un rischio altissimo, in quanto la sua sparizione non determina più – come nei testi precedenti – l'apparizione seppur disforica del Soggetto, ma il nulla. Ed è per questo che l'esperienza fin dal primo verso assume un nuovo colore: come ha scritto Carlo Bo, «a quella prima infrazione sulla realtà interviene il senso, d'ora in poi dominatore, dell'ansia, dell'angoscia nei momenti di maggior dubbio».⁸⁹

Non più avvinto dalla sola pulsione scopica, qui il Soggetto è legato alla risposta, è immerso nella pulsione vocante, sorpreso e disingannato sui propri miraggi fantasmatici; e infatti l'esperienza del *La Pietà* parla di un desiderio senza amore, di un io “murato”, di un nuovo «stagno di buio»: un desiderio che rimbalza e non ha risposta. Senza segni, tracce, voci, ogni proiezione è falsa, è velo – ‘bestemmia’ - che copre una verità che si è richiusa su sé stessa, un nominare invano; come scrive Pascal,

ce n'est point ici le pays de la vérité, elle erre inconnue parmi les hommes. Dieu l'a couverte d'un voile, qui la laisse méconnaître à ceux qui n'entendent pas sa voix. Le lieu est ouvert au blasphème⁹⁰

È in questa teologia negativa o *via tenebrarum* che si potrebbe cercare la prospettiva retorica entro la quale inquadrare la sezione degli *Inni* in rapporto al tema del velo. Ma l'iterazione del negativo trova il suo apice in *Dannazione*ST, dove Ungaretti, come scrive ancora Carlo Bo, dice «il motivo d'un'assenza».⁹¹ A suffragare quest'affermazione ricorrono le consuete marche dell'impostazione fatica e negativa:

cF	Perché ancora non ti raccoglie / Il braccio fermo del Signore?
cU>IL31	α Perché non ti raccatta / la mano ferma del Signore?
	β Perché la mano ferma del Signore / non ti raccatta?
ST33V	Perché non ti raccatta / La mano ferma del Signore? ⁹²

E poi

cF	Perché quest'anima / [...] / Non può soffrire / Se non rapimenti terreni?
cU>IL31	α E questa povera anima
	β Quest'anima [...] Perché non può soffrire / Se non rapimenti terreni? ⁹³

⁸⁸ LACAN, *Discorso di Roma*, cit., p. 162.

⁸⁹ BO, *Dimora della poesia*, cit., p. 131 ; cfr. PASCAL, *Pensées*, [110], ed. cit.: «L'Ecclésiaste montre que l'homme sans Dieu est dans l'ignorance de tout et dans un malheur inévitable, car c'est être malheureux que de vouloir et ne pouvoir. Or, il veut être heureux et assuré de quelque vérité, et cependant il ne peut ni savoir ni ne désirer point de savoir. Il ne peut même douter».

⁹⁰ PASCAL, *Pensées*, [425], ed. cit.

⁹¹ BO, *Dimora della poesia*, cit., p. 134.

⁹² = T vv. 5-6.

E per sostenere ancora la lettura di Bo, le stesse varianti ci offrono il caso di un titolo davvero significativo, testimoniata dalla copia cFb: *Tremendo assente*, subito cassato.

L'attenzione alle figure del testo ci conduce, anche al di là dell'omonimia del titolo raggiunta solo in ST33_v, a confrontare la lirica con i suoi antecedenti allegreschi, a cui questo testo sembrano rispondere a distanza: l'abbandono e la parcellizzazione di *Perché?* infatti non è evitata dalla prospettiva verticale che si apre in questa seconda parte del *Sentimento*, se è sempre il "sasso" al centro della figurazione dell'io, reso ancora più doloroso dalla consapevolezza che *potrebbe* essere raccolto. Lo stesso titolo di *Perché* emerge anche nella *Dannazione*^A allegresca,⁹⁴ che inseriva la ricerca di Dio all'insegna della "brama", elemento lessicale che abbiamo incontrato significativamente più volte in queste pagine (cfr. *Alla noia*, *Ricordo d'Affrica*ST, *Aprile*, *Grido*, *Caino*, *La morte meditata*, *La pietà*) e che è dunque davvero «parola chiave del *Sentimento del tempo*».⁹⁵

Il perpetuarsi di una medesima tensione e struttura del desiderio può così essere seguito su diverse costellazioni figurali e lessicali: proprio in questa continuità che dalla 'brama' di *Dannazione*ST riporta alla "brama" accesa dagli occhi in *Ricordo d'Affrica*ST, nella nostra prospettiva sono centrali i versi aggiunti in *Dannazione*ST da IL31:

<p>IL31</p> <p>Signore Iddio, Nella cecità della carne, Non cerco se non di dimenticare Che non mi guardi più.</p>	<p>cU>IL31</p> <p>Tu non mi guardi più, Signore <, > .../ { α E non cerco che oblio β E non cerco se non oblio } Nella cecità della carne.⁹⁶</p>
--	--

Qui è nuovamente la pulsione scopica a farsi carico dell'assenza, di quella «insanabile esclusione dell'esistente dall'Essere»⁹⁷ che è centrale nella sezione degli *Inni*: come scrive Alexandra Zingone, «la desolata ammissione dell'assenza di Dio, del suo silenzio, trova nella constatazione dell'atto di uno sguardo mancato il suo compimento amaro».⁹⁸

L'arco compiuto dalla pulsione scopica frustrata nelle apparizioni e sparizioni di "Diana" come mito di un *riflesso* ed esperita poi nel silenzio de *La Pietà*, torna a chiudersi sulla "cecità", e cioè su questo 'sguardo mancato' che *impedisce al Soggetto di essere oggetto d'amore*. Il *desiderio di dialogo* dunque manifesta la mancanza dell'Altro, Altro che non risponde, così come i miraggi - i "voli", Diana - non erano trattenuti dalle pieghe del linguaggio. Rimandando alle pagine dell'edizione critica per una più attenta disanima del progetto compositivo,⁹⁹ non possiamo non ricordare come la stessa *Dannazione*ST fosse inizialmente inclusa nei progetti dei *Canti della Morte meditata*. È questo un dato a mio giudizio decisivo, in quanto, *nonostante* la "cecità" su cui ruota l'assenza di *Dannazione*ST, la presenza fantasmatica non si riduce nelle successive sezioni, ma anzi, trova proprio nell'esperienza della *Morte Meditata* uno snodo fondamentale. Si chiede Glauco Cambon: «Abbiamo di nuovo davanti a noi il poeta – mago della prima parte di *Sentimento*, l'evocatore di irridenti fantasmi?».¹⁰⁰

Ne *La Morte meditata* il *fantasma* è definitivamente identificato con la memoria/sogno e con la morte, una presa di posizione che permette un'interrogazione quasi confidenziale del Soggetto con queste evocazioni che si fanno emanazioni del 'tema' centrale, la morte appunto, e cioè proiezioni che con il loro apparire e sparire intrecciano il destino del Soggetto alle 'meditazioni' luttuose del

⁹³ = T v. 7 e vv. 13-14.

⁹⁴ In UC17; e sull'interrogazione di *Dannazione*^A si veda ancora PASCAL, *Pensées*, [18], ed. cit.: «Si l'homme n'est fait pour Dieu, pourquoi n'est-il heureux qu'en Dieu? Si l'homme est fait pour Dieu, pourquoi est-il si contraire à Dieu?».

⁹⁵ PORTINARI 1967, p. 121.

⁹⁶ Poi ST33_v Tu non mi guardi più, Signore ... // [... = T vv. 15-17.

⁹⁷ GIACHERY- GIACHERY 2000, p. 148.

⁹⁸ ZINGONE 1996b, p. 205.

⁹⁹ Cfr. MAGGI ROMANO 1988 p. LIV e sgg., e ST88 pp. 275-276.

¹⁰⁰ CAMBON 1976, p. 125.

malinconico. È dunque ancora una meditazione che adotta la strategia retorica del vocativo iterativo, senza però più attendere risposta.

Già nel *Canto Primo*, il “tu” che ingloba interamente la femminilità e dunque ogni possibile incarnazione del desiderio - “sorella”, “madre”, ma anche amante sulla cui “bocca” “la pace fu persa”¹⁰¹ - «è un modo di incarnazione del fantasma del pensiero»,¹⁰² parto di quell’“ingenua brama” che come formula sembra arrivare a definire, in questa coppia così semanticamente evocativa, il legame inscindibile tra desiderio e miraggio e anche, in quanto connaturata all’esperienza dell’uomo, la nascita dell’immagine poetica.

Quella che Bigongiari definisce come «carnale vestizione del fantasma»¹⁰³ prosegue nei successivi canti, che sono, com’è noto, variazioni sul primo.¹⁰⁴ Oltre alle numerose tracce del *passaggio* del tu, colto come presenza di ‘brama’ ardente per esempio nel *Canto Quinto*, «Sei la donna che passa / Come una foglia / E lasci agli alberi un fuoco d’autunno»,¹⁰⁵ è interessante osservare l’intersecarsi di quella che potrebbe essere solo una metafora critica usata da Bigongiari con il tema fortemente presente del ‘velo’ e del ‘pudore’, altro lemma importante del vocabolario ungarettiano che, già incontrato come “vergogna” in *Paesaggio*, diventa esplicito *leitmotiv* dell’amore nella *Scoperta della donna* (AR19 «Ora la donna mi apparve, senza più veli né altre reticenze, in un pudore naturale»),¹⁰⁶ e emerge ancora per esempio nella confessione del *Canto sesto*: «Con voi, fantasmi, non ho mai ritegno;»,¹⁰⁷ in quanto legato alla ‘consumazione’ del sogno notturno.

La maggior parte delle letture critiche su questa sezione del *Sentimento*, e in particolare quelle di Cambon e di Agosti, si concentrano sulla retorica dell’apostrofe, vedendo nel rincorrersi degli epiteti che tendono a dissolvere l’oggetto il correlativo formale del *desiderio* vocante. È necessario però ribadire quanto a Ungaretti fosse presente la lezione di Mallarmé («già, Mallarmé»),¹⁰⁸ per il quale nella vocazione l’Altro, o l’Essere, è sottratto: come scrive Isabel Violante Picon «il poeta sa che nominare gli uomini è cosa vana, evocarli non serve a convocarli»:¹⁰⁹ lezione non superata, ma attraversata senza dimenticarne le intime contraddizioni. Per esempio, tra le catene di epiteti e apposizioni metaforiche abbiamo già visto spiccare quelle di matrice ossimorica, che, all’interno di questa retorica della sottrazione, manifesterebbero l’impossibilità di dire, e dunque un *non dire*; ma più volte abbiamo ribadito la necessità di distinguere le opposizioni da possibili situazioni correlative, ovvero non contraddittorie. Tra gli esempi di questa seconda categoria, rinforzata già nella struttura discorsiva della correlazione che apre il *Canto Primo* incentrata sul “quanto più” che troviamo anche nelle varianti,¹¹⁰

¹⁰¹ Cfr. v. 1 «O sorella dell’ombra», cU1 = T; v. 13 «Madre velenosa degli evi», cU2 = T (ma prima cU1 «Fanatica madre di città e d’evi»); più complessa l’elaborazione della strofa in cui emerge ancora una volta la “brama”, di cui riporto l’apparato diacronico: cU1 Sognatrice, pauroso palpito, / sulle tue labbra fu uccisa la pace. cU2a In un giardino puro / Ti diè luce un’ingenua brama / E la pace fu persa / Sulla tua bocca. cU2b { α Ti diè luce un’ingenua brama, / Pensosa morte, / E la pace fu persa / Sulla tua bocca. β Ti diè luce un’ingenua brama / E la pace fu persa / Sulla tua bocca, / Pensosa morte. γ Ti diè luce un’ingenua brama / E la pace fu persa, / Pensosa morte, / Sulla tua bocca. } cU3 { α In un giardino puro / L’ingenua brama / Ti diè alla luce β T’offrì alla luce un’ingenua brama γ La brama ingenua t’offrì alla luce / In un giardino puro δ Alla luce sorgesti / In un giardino puro, / Per un’ingenua brama, ε In un giardino puro / Alla luce <ti diede> t’offrì / Ingenua brama, ζ In un giardino puro / Alla luce t’offrì / Una brama / Ingenua } [... cB>FR31 In un giardino puro / L’ingenua brama / Ti diè alla luce, [... ST33v In un giardino puro / Alla luce ti diè l’ingenua brama [... = T vv. 4-8.

¹⁰² Cfr. BIGONGIARI 1958, p. 171.

¹⁰³ *Ivi*, pp. 170-171.

¹⁰⁴ Cambon parla di «radiazione concentrica dei singoli momenti autonomi da quello iniziale» (CAMBON 1976, p. 134).

¹⁰⁵ cDi, poi ST33v [...] foglia // E [...] = T vv.14-16. Tra le ultime variazioni sulla figura autunnale che incontreremo nel nostro percorso, più che rimandare al comunque suggestivo confronto con la più nota similitudine di *Soldati* mi sembra interessante rilevare l’eco del “ti sfoglierai” incontrato in *Giugno*, la cui attrazione potrebbe trovare conferma nella pubblicazione congiunta dei due testi su IL31, il 14 giugno (dove *Canto quinto* ha ancora il titolo di *Canto quarto*, come su FR31).

¹⁰⁶ Poi S23 [...] apparve senza [cU [...] apparve, senza [...] A31 apparve senza più veli, in un pudore naturale = T.

¹⁰⁷ cF, poi ST33v Con voi fantasmi, non ho mai ritegno, ST36 Con voi, fantasmi, [...] = T v. 11.

¹⁰⁸ NOTE69, p. 779.

¹⁰⁹ VIOLANTE PICON 2005, p. 458.

¹¹⁰ Per esempio in cDi α leggiamo: «Infernale bellezza / Ribelle quanto più punita».

emerge la dipendenza di luce e buio: «Notturna quanto più la luce ha forza»,¹¹¹ un rapporto cioè che possiamo ancora riportare a quella «logica della implicazione e della identità»¹¹² di cui si è visto l'archetipo nel frammento 9 di Parmenide, e che si oppone alla logica della disgiunzione applicata dai «mortalì» con l'«inserzione» del «nulla».¹¹³

Questa logica dell'implicazione che abbiamo visto operare anche nel tema del tempo per esempio in *Nostalgia*, sembra riuscire ad accostarsi all'Altro senza sprofondare nell'abisso mallarmeano e dunque arrestarsi nell'autoannullarsi nel linguaggio in un balbettamento che dice solo se stesso. Questa strategia che non vuole abbandonare il 'fantasma' pur riconoscendolo come tale né, d'altra parte, cadere ancora "in servitù delle parole", può ricondursi ancora alla centralità della carne contro il 'vuoto', della "forma" viva e ardente contro il "nulla", e cioè alla "brama" che è davvero tema chiave di queste ultime sezioni. Ma quali sono gli oggetti che il Soggetto *nomina* in questi testi? Non potendo nominare l'assente, il Soggetto nomina *le tracce*. Spigolando tra le varianti possiamo recuperarne brevemente qualcuna, da aggiungere al 'passaggio' delle "foglie" del *Canto quinto*, accostando la dimensione del *percipiens* («Sento il tuo respiro produrre il moto» [*Canto Primo*, cU1]; «Ti odo da quel momento / Nel fluire della mente» [*Canto Primo*, cU2]; «T'odo cantare come una cicala» [*Canto Secondo*, cDi a]) ai segnali della presenza 'fuggita' («rughe segrete» [*Canto Secondo*, cU]; «sabbia deposta nelle vene» [*Canto Secondo*, cDi a]). In questo convergere di Soggetto teso alla ricezione e frammenti di possibile presenza, diventa centrale l'identificazione ancora una volta in una similitudine - sulla quale pesa la storia delle identificazioni di tutta l'esperienza poetica fino a questo punto - del *Canto Quarto*:

Brucio sul colle spazio e tempo,
Come un tuo messaggero,
Come il sogno, divina morte.¹¹⁴

Ciò che non può essere detto perché di fatto non può trattenersi, ciò che può essere solo meditato perché sempre *in fuga* è la "morte" stessa, e cioè ancora il tempo, come la memoria, come le immagini. Ciò che il Soggetto può dire sono però le tracce del *passaggio del fantasma*, grazie a quella stessa memoria/sogno che abbiamo incontrato in *Giugno*, fino a farsi esso stesso "messaggero della morte", traccia del *passaggio*.

Inscritta nella fuga del *desiderio*, oltre alla *meditazione* si comprende dunque anche la retorica del canto che innerva la sezione, e che la lega - forse ancora di più che la consueta dittologia dei titoli - con la sezione successiva, *L'amore*. Eros e Thanatos sono difatti *cantate*, ma in che modo?

La Morte meditata ha una caratteristica compositiva che ci apre una strada verso una possibile interpretazione: la sua stesura di fatto sembra quasi rispecchiare l'atteggiamento meditativo, malinconico, promesso dal titolo, ovvero la rimuginazione sulle stesse parole, formule e metafore, che partendo da un'iniziale struttura si diramano in più *Canti*. È dunque assente già qui l'idea di un solido impianto compositivo, presupposto di lavoro che abbiamo già visto divenire più fragile in alcune zone del *Sentimento* aperte a giustapposizioni e scissioni di testi (un esempio su tutti è il trittico *Lido - Lago luna alba notte - Leda*).¹¹⁵ Ci siamo più volte soffermati sulla centralità della *ripetizione* come via per la comprensione della poetica ungarettiana, ripetizione che va però compresa in modo flessibile, senza un'univoca definizione. Concludendo l'attraversamento delle retoriche della temporalità, la ripetizione ci è apparsa come l'anticipo di un *modus operandi* che troverà poi esito ne *Il Dolore* e nella *Terra Promessa*. Ora, trovandoci di nuovo di fronte a nuclei ripetuti, variati, scomposti in relazione a uno snodo così archetipico come quello di morte e amore, la tentazione di far intervenire un'interpretazione analitica è molto forte; eppure, la 'mira' non si è arenata in una coazione a ripetere: piuttosto, ha fatto propria la

¹¹¹ cU1 = T v. 2

¹¹² RUGGIO 2014, p. 312.

¹¹³ Cfr. *ivi*, p. 314; e si veda anche la più volte citata «Morte, muta parola» del *Canto secondo* (cDi= T v. 6).

¹¹⁴ ST33v = T vv. 2-5, ma prima: cDi a Bruciavo spazio e tempo, [... FR31 Spazio e tempo bruciavo, [... cB E bruciavo sul colle spazio e tempo.

¹¹⁵ Rimando ancora una volta a D. DE ROBERTIS 1946.

retorica della ripetizione *euforica* dell'amore e dell'esperienza di annullamento desiderante di fronte all'altro da esso imposta. Così Julia Kristeva ha descritto la retorica del *Cantico dei cantici*, e in generale del discorso amoroso:

La totalità lirica non è un ordine, una gradazione logica o una struttura fondata su una qualsiasi variante delle leggi della ripetizione: è una ripresa, aperta essa stessa, infinita, indefinita – a salve, a raffiche, a reiterazione della violenza tanto semantica che emotiva – dell'intensità del patto amoroso¹¹⁶

Il «patto» è parola ungarettiana,¹¹⁷ pronunciata ancora nel momento dell'assenza di risposta: infatti, scrive ancora la Kristeva, «il dialogo amoroso è tensione e godimento, ripetizione e infinito: non comunicazione, ma *incantesimo*. Dialogo canto. *Invocazione*».¹¹⁸

Entro questo coordinate si può attraversare brevemente l'ultima sezione del *Sentimento*: qui l'"amore" è – come la morte – assente, svanito. In questa tensione, la ricerca si muove sulla via verso l'invisibile costituita dal linguaggio apofatico, come emerge dalla significativa scelta *e silenzio*, o per cancellazione, del titolo per la lirica ... [*Quando ogni luce*]. Anche qui ritroviamo la necessaria alternanza tra buio della cecità e apparizione fantasmatica:

Quando ogni luce è spenta
E non vedo che i miei pensieri,

Un'Eva mi mette sugli occhi
La tela dei paradisi perduti.¹¹⁹

Oltre alle marche della *via negationis* ("non vedo *che*"), il sogno perturbante si iscrive non solo nella semantica della perdita ("paradisi perduti") ma riprende ancora l'immagine del *velo*, che si fa qui "tela", cioè trappola e inganno, ma anche, recuperando il mito omerico di Penelope, *attesa*.

Sempre la perdita e l'esclusione dalla visione diretta dell'immagine sono al centro di *Canto*:

GP32 O lenta bocca
Cui volgo il mare delle notti e gridi,
Ricordo la cavalla delle reni
Quando ti ricadeva in agonia
Nelle mie braccia che cantavano

E ora per sempre
Starai lontana come in uno specchio?

Tra le due strofe intercorre la relazione, fondamentale, tra l'oggetto perduto e l'appello a un'assenza non solo irrecuperabile, ma visibile o percepibile solo in una densa distanza. Se nelle correzioni rimane fermo il tema esplorato negli ultimi versi, vale a dire la lontananza dell'immagine nello specchio, le varianti compiono un interessante lavoro sulla natura percettiva dell'oggetto in relazione al *tempo* della perdita. In GP32 infatti la 'lontananza' è aperta dal ricordo di un momento d'amore, preceduto dall'invocazione non solo sintatticamente marcata ("O lenta bocca"), ma tematizzata come "gridi" a *lei* rivolti. Rispetto a questo impianto compositivo, sono interessanti le varianti degli autografi:

cU1 a	cU1 b	cU2
-------	-------	-----

¹¹⁶ KRISTEVA 1985, p. 98.

¹¹⁷ Cfr. *Pregghiera*.

¹¹⁸ KRISTEVA 1985, p. 99.

¹¹⁹ ST36 = T, ma prima GP32 ...] pensieri, / Un'Eva scende come un ragno / E mi mette sugli occhi [...]

<p>La lenta bocca Ci volgo il mare delle notti E la cavalla delle reni Che ti cadeva in agonia Nelle mie braccia che cantavano.</p> <p>{Starai per sempre Ora lontana come in uno specchio?</p> <p><i>riscr</i></p> <p>Ora starai per sempre lontana come in uno specchio?</p>	<p>Quella tua lenta bocca {E quel tuo sonno Dove tornavi calda <i>riscr</i> E il sonno dove ritornavi}¹²⁰ E la cavalla delle reni Che ti cadeva in agonia Nelle mie braccia che cantavano.</p> <p>Starai per sempre come in uno specchio Ora lontana</p>	<p>Vedo quella tua lenta bocca <Cui> Le volgo il mare delle notti; Le </p>
--	---	---

Osserviamo che il lavoro delle correzioni in cU1 b è teso a distanziare l'amore nell'imperfetto, evocando non più solo il dettaglio staccato dal corpo ("la bocca"), ma l'intera figura, colta in momenti giustapposti e marcata dall'incalzare anaforico dei pronomi possessivi e della *distanza* ("Quella", "quel", "tuo"...)

Ma sono certo le incertezze nell'ultima strofa a segnare il punto più problematico del testo, che infatti è integralmente cassato e riscritto nel testimone secondo le direttrici del modulo della visione, questa volta però situato nel presente: "vedo", e che troverà in ST33_v l'approdo finale all'incatenamento della ripetizione della *visione*, dolorosa perché per sempre perduta, legata a un momento di "sonno" che non permette di afferrare il sogno e invece costringe a rivivere la perdita, riportando il fantasma in una falsa vita.

<p>ST33_v</p> <p>Rivedo</p> <p>La tua bocca lenta (Il mare le va incontro delle notti),</p> <p>E la cavalla delle reni In agonia caderti Nelle mie braccia che cantavano,</p> <p>E riportarti un sonno Al colorito e a nuove morti.</p> <p>E la crudele solitudine, Che in sé ciascuno scopre, se ama, Ora tomba infinita, Da te mi divide per sempre.</p> <p>O tu lontana come in uno specchio...</p>	<p>ST36</p> <p>Rivedo la tua bocca lenta (Il mare le va incontro delle notti), E la cavalla delle reni In agonia caderti Nelle mie braccia che cantavano, E riportarti un sonno Al colorito e a nuove morti</p> <p>E la crudele solitudine Che in sé ciascuno scopre, se ama, Ora, tomba infinita, Da te mi divide per sempre.</p> <p>Cara, lontana come in uno specchio...¹²¹</p>
---	--

Ma accanto alla consueta apparizione e sparizione del fantasma, emerge nella quinta strofa in modo quasi didascalico il carattere narcisistico-immaginario dell'esperienza amorosa ormai pienamente accettata, e la divisione da cui questa nasce in quanto scissura dello stesso Soggetto per cui l'altro

¹²⁰ «Le varianti una sotto l'altra senza cancellature» (ST88, p. 310 n.).

¹²¹ Poi M43 ...] Ora tomba infinita, [... = T.

occupa la posizione di Ideale. La poesia si determina in base a questa immagine perduta e ritrovata, in una distanza che è quella dello specchio: un al di là che non esiste dove ha sede l'ideale dell'Uno, spazio invalicabile ma costitutivo della *Spaltung* del Soggetto e a cui il desiderio – e con esso la poesia – s'incatena, formando le sue trame nei tentativi di toccare e vedere l'immagine.¹²² In questi versi è colta insomma quell'«oscillazione dell'Altro tra assenza e presenza che rende possibile l'articolazione simbolica della domanda», dell'appello, in quel «privilegio» che nell'amore il Soggetto attribuisce all'altro, e cioè la capacità « di mettersi a distanza, di sottrarsi».¹²³

Abbiamo già visto come la superficie che apparentemente è di ostacolo alla visione permetta in realtà il mettersi in moto del fantasma; è per questo che centrale è in questa sezione il tema del *velo*, ornamento ambiguo che a un tempo cela e consente di *immaginare un al di là*: in questa prospettiva, il velo si inserisce nella fenomenologia del feticcio, di quel simulacro che dice un sovrappiù di essere a partire dal luogo della mancanza. Variazione dall'archetipo de *Il Capitano*, ritroviamo ancora la luce lunare come fragile e scivoloso “mantello” nelle varianti aggettivali di *Quale grido*, nel cui titolo è ancora da rimarcare la centralità della pulsione vocante dell'appello:

GP34 un triste mantello di luna
ST36 un mantello labile di luna¹²⁴

Ma certamente è nelle transizioni tra *Quale grido* e *Preludio* che si definisce con più chiarezza la dipendenza della dinamica fantasmatica - e dunque amorosa – dal velo, ancora una volta dispiegata nell'archetipo del rapporto tra sole e luna che si avvia qui verso sfumature platoniche. Il testo di *Preludio* nasce infatti come variazione di *Quale grido*, intitolata in GP34 *Quale dolore?*. In GP34 il “dolore” è “ridestato” dall'apparire della luna, mostrando così un moto del tutto sovrapponibile al fantasma di *Canto*:

GP34 <i>Quale dolore</i>	ST36 <i>Preludio (Amore, 4)</i>	ST36 <i>Quale grido (Amore,5)</i>
Nelle sere d'estate Quale dolore grida?	Magica luna, tanto sei consunta Che, rompendo il silenzio, Poggi sui vecchi lessi dell'altura Un velo lubrico.	Nelle sere d'estate, Spargendoti sorpresa, Lenta luna, fantasma quotidiano Del triste, estremo sole, Quale grido ridesti?
Quale dolore grida?		
Sopra i lecci del poggio	1934	
Di certo tu, fantasma quotidiano Del triste estremo sole, Spargendoti con tacita sorpresa L'hai ridestato, luna, lenta luna.		Luna allusiva, vai turbando incauta Nel bel sonno, la terra, Che all'assente s'è volta con delirio Sotto la tua carezza malinconica, E piange, essendo madre, Che di lui e di sé non resti un giorno Neanche un mantello labile di luna.
È indubbio, hai disturbato tu, allusiva, Luna incauta, nel bel sonno la terra, Che all'assente s'è volta con delirio Sotto la tua carezza malinconica, E piange, essendo madre, Che di lui e di sé non resti un giorno Nemmeno un triste mantello di		1934

¹²² Come ha sottolineato Lucia Andreano è sensibile in questi versi la presenza della «scissione interiore da quella ‘prima immagine’» il cui archetipo può essere rinvenuto nei vv. 56-60 della canzone petrarchesca *Chiare et fresche et dolci acque*. « Così carico d'oblio / il divin portamento / e 'l volto e le parole e 'l dolce riso / m'aveano, et sì diviso / da l'immagine vera» (cfr. ANDREANO 1994, p. 46; si veda anche AGOSTI 1993, *passim*).

¹²³ RECALCATI 2013, p. 113.

¹²⁴ = T v. 12.

luna.		
-------	--	--

Il velo scivoloso della luna trova qui la forma cadenzata dell'aggettivo de *La ginestra*, "lenta", inscrivendo dunque ancora questa poesia nell'alveo leopardiano. È la "terra" ora che si volge "all'assente", nella dialettica tra presenza e assenza al centro del desiderio e della pulsione vocante che nasce, appunto, dalla separazione e dal "dolore"; la luna incarna nuovamente il simbolo doppio di *specchio* e di *velo*, così come poi emerge da *Preludio*, dove non è del tutto assente l'idea della consunzione in primo luogo poetica del simbolo astrale, *corroso* dalle parole invocanti del poeta-amante. Questa ripresa dei dubbi de *Il Capitano* in chiusura della sezione e di fronte a testi cronologicamente più avanzati impone una riflessione.¹²⁵

Allontanata la priorità biografica e storica, le varianti e i percorsi testuali all'interno della raccolta rendono manifesta un'altra *storia* non meno cronologicamente incalzante; a questa stessa si possono e debbono riferire gli esiti non lineari tracciati in questo capitolo. La via aperta da *La Pietà* per esempio appare, dal nostro punto di vista, come un arresto sul limite, un affaccio su una possibile strada rispetto alla quale ci s'interroga senza però possedere ancora gli strumenti necessari per intraprenderla con sicurezza. Da qui il ritorno al 'velo', ai fantasmi, all'amore e alla morte, come a rimandare, cercando di provare fino in fondo e su due temi centrali gli strumenti fin qui usati, l'approdo alla terza tappa, tappa che in qualche modo il poeta ha già bruciato, o almeno ha già intravisto da lontano: è la 'terra promessa', ed è proprio a quella esperienza che bisogna far riferimento.¹²⁶ E ancora una volta, proprio quando i nostri conti sembrano tornare, la Storia scombina le carte, soprattutto quelle di Ungaretti. *La Terra Promessa* è un libro *in divenire*, frammentario, progettato fin dalla metà degli anni '30, interrotto, rimandato, taciuto, *incompiuto*; ma se «da pubblicazione di un'opera *completa*, organica, non avverrà forse mai»,¹²⁷ questa è presente come "mira" ossessiva, come 'oggetto del desiderio', come fantasma che nasce dal deserto e che inchioda a sé lo sguardo – e la penna – dell'uomo, più delle ricerche retroattive sulla metrica allegresca e le interminabili sperimentazioni espressivo-formali del *Sentimento*. *La Terra Promessa* è il fantasma evanescente che dunque non può avere stabile forma; per questo, la variante di *Giugno* da cui abbiamo preso le mosse è così interessante: non appartiene all'*Allegria*, né al *Sentimento*, ma con la sua cronologia perturbante segna – per noi lettori – una crepa che fa balenare l'incerta e mai placata "brama" del nomade, preso sempre dal desiderio e dal dubbio che ciò che insegue non sia che "ombra". A questo punto mi sembra interessante chiudere questo percorso con un testo che ancora una volta ci costringe a guardare alla cronologia, e cioè *Auguri per il proprio compleanno*:

Inscritto nella fenomenologia degli incontri mancati di sole e terra, in *Auguri per il proprio compleanno* l'abbandono da parte del sole – oggetto che irradia luce, «prima immagine» – espande "solitudine", ed è in questa che ancora una volta s'innesta la "gran distanza". Sofferamoci sulla variante più significativa:

bCr35	cF1
Veloce gioventù dei sensi Che all'oscuro mi tieni da me stesso, E all'eterno consenti fantasia,	Veloce gioventù dei sensi Che all'oscuro mi tieni da me stesso, E consenti le immagini all'eterno, ¹²⁸

Mi sembra interessante confrontare questi esiti con le varianti del *Canto quinto*: oltre a ritrovare la

¹²⁵ Scrive Calvino: «il miracolo di Leopardi è stato di togliere al linguaggio ogni peso fino a farlo assomigliare alla luce lunare» (ITALO CALVINO, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1988, p. 26).

¹²⁶ Tra i vari luoghi in cui Ungaretti descrive le 'successioni' delle proprie stagioni, ne riporto uno che ben esemplifica l'ambiguità da cui il poeta stesso non può svincolarsi. Scrive Ungaretti: «*La Terra Promessa* era già sul telaio *subito dopo* il *Sentimento del Tempo*» (NOTE69, [*La Terra Promessa. Seconda lezione*], p. 783, corsivo mio). Quand'è «subito dopo» il *Sentimento*?

¹²⁷ NOTE69, [*La Terra Promessa. Prima lezione*], p. 781, corsivo mio.

¹²⁸ = T vv. 16-18;

semantica della 'lontananza' nella lirica della *La Morte Meditata* le mani, così come il 'tu' attraverso lo specchio di *Canto*, sono

cDi Inafferrabili come le immagini

ST33_N Inafferrabili come le idee¹²⁹

È inevitabile richiamare il testo di *Danni con fantasia*, e in particolare il verso «Crudele, tu nudi le idee», derivato dalla prima stesura di *Sirene*. In questa *storia delle parole*, *Auguri per il proprio compleanno* definisce un'ulteriore proposta, ancora una volta ambigua: la "gioventù dei sensi" – cioè il desiderio non pago – consente non più la "fantasia", la ma «le immagini». Immagini *di cosa?*

Così si legge nel commento a *La Terra Promessa*: «La prima idea della *Terra Promessa* [...] la ebbi nel 1935, subito dopo la composizione di *Auguri per il proprio compleanno*»;¹³⁰ segue poi la citazione dell'ultima strofa che abbiamo appena commentato.¹³¹ Qui infatti si chiude di fatto il cerchio di questa parte della ricerca; se dall'"intatta sfera" platonica l'immagine dell'eterno approderà a una sempre più fervente ricerca dell'assoluto e del divino, non nasconderà la sua derivazione dall'immagine dell'*intero*: ed è su quel desiderio di fare Uno – accordarsi, annullarsi, riconoscersi – che si staglia il grande mito della "prima immagine", non più colta attraverso specchi, non più immaginata al di là di veli, ma ricercata innanzitutto come *traccia*, come *scia*. È il percorso intravisto ne *La Morte Meditata* e nella retorica apofatica emersa rispetto ai fantasmi del *Sentimento* che ci consente di transitare a un'ultima declinazione della metafora ungarettiana, letta attraverso la lente bifocale del neoplatonismo e della ricerca teologica.

¹²⁹ = T v. 9.

¹³⁰ NOTE69, [*La Terra Promessa*], p. 777.

¹³¹ Ma come sempre Ungaretti si smentisce – almeno in parte – subito dopo: nella *Terza Lezione* leggiamo: «È quando composi *Rivedo la tua bocca lenta* ..., o soltanto un po' dopo, che le prime idee della *Terra Promessa* e della *Canzone* mi sono sorte nella mente» (NOTE69, [*La Terra Promessa. Terza lezione*], p. 786); passo che, è bene ricordarlo, giunge dopo due *Lezioni* tese a dimostrare la persistenza di temi e figure dal *Sentimento* alla *Canzone* («Vedete, ci troviamo sempre di fronte allo stesso problema del *Sentimento*» (*ivi*, p. 784)).

5. 4 Tertium datur (?): la «prima immagine»

...sempre rivolta verso i raggi del sole

Parmenide, *Sulla natura*

Il percorso attraverso l'identificazione e il desiderio analogico tra *Allegria* e *Sentimento* ci ha riportato a quella costitutiva oscillazione della *quête* ungarettiana, che resiste a ogni sosta troppo prolungata rispetto ai poli dell'euforia e disforia. Un cammino che, nonostante gli «attimi» di «raro bene», non può fare a meno di reputarsi fallimentare: «il soggetto desiderante segue una storia di desiderio, delusione e disfatta, affidandosi alle sporadiche occasioni di riconoscimento le quali non sono altro che fonti di una redenzione meramente temporanea».¹

Come anticipato, la «mira» si sposta verso la ricerca di una forma immobile che permetta di aggirare il meccanismo di frustrazione, di una forma cioè che eludendo gli inganni della specularità e l'oblio del Tempo, occupi il posto di Terzo immobile e imperituro, da interrogare per avere un senso.

In questa zona saranno inevitabilmente più frequenti i richiami a testi successivi rispetto al *corpus* da noi considerato, come anche a passi critici e saggistici: supporti o integrazioni che non costituiscono prove, ma permettono piuttosto di riflettere sulle costanti e le variazioni del vocabolario ungarettiano in relazione al problema di cui ci stiamo occupando.

Nel capitolo precedente abbiamo cercato di definire una fenomenologia del fantasma quale proiezione e materializzazione del desiderio, declinato nelle forme retoriche che abbiamo analizzato lungo l'intero arco del nostro percorso. Al termine di questo breve itinerario, è emersa una possibile diversa *forma* di presenza di questo fantasma: non più apparizione e miraggio, ma *traccia*, segno che rimanda a un'assenza. È possibile vedere qui un tentativo di disancorarsi dall'«inganno dei sensi» del simulacro?

Sulla peculiarità della traccia si è interrogato Emmanuel Lévinas:

Ma la traccia sarebbe allora solo il segno di un allontanamento. Certo, essa può divenire segno. Ma ancor prima di significare in quanto segno, nel volto, essa è il vuoto stesso di un'assenza irre recuperabile. La beanza del vuoto non è solo il segno di un'assenza. Il solco tracciato sulla sabbia non è il tratto di un sentiero, ma il vuoto stesso dell'orma. E ciò che si è ritirato non viene evocato, non ritorna alla presenza, nemmeno a una presenza indicata²

La metafora del 'solco' o dell'impronta è di lunga durata nella storia del pensiero occidentale, a partire dall'impronta sulla cera nel *Teeteto* di Platone, fino alla teoria delle 'tracce mnestiche' di Freud;³ ed è in particolare entro il concetto di 'rappresentazione di cosa' che possiamo ricondurre molti segni ungarettiani, segni che di fatto non sono immagini dirette del ricordo della cosa, ma *tracce di ricordo*.⁴

Il segno sul volto in relazione al tempo e alla memoria è per esempio all'origine delle «rughe segrete» «della nostra infelice maschera» del *Canto Secondo*, che è forse l'immagine più significativa tra le numerose tracce che abbiamo già incontrato nel nostro percorso: infatti, a prescindere da quanto lo stesso movimento metaforico possa essere interpretato come *traccia*, sarebbe difficile tentare una breve rassegna di questi peculiari oggetti lirici, che si fanno impronta assente dell'oggetto o, come scrive Jean Allouch, «veronique».⁵ Già la sola regione figurale della sinestesia offre diversi esempi, a partire dalla fenomenologia dell'*eco* come indizio di una voce originaria, di una parola 'prima', ma anche delle numerose «risuonanze»⁶ che rimandano a un altro e iniziale movimento sonoro; per quanto concerne le immagini visive, più volte abbiamo rimarcato l'importanza figurale del movimento del «bastimento»,

¹ JUDITH BUTLER, *Prefazione*, in BUTLER 2009, p. XXV.

² EMMANUEL LÉVINAS, *Enigma e fenomeno*, [1965], in LÉVINAS 1998, pp. 235-251, p. 241.

³ Cfr. SIGMUND FREUD, *Metapsicologia*, cit.

⁴ Cfr. ALLOUCH 1995, p. 93 e sgg.

⁵ ALLOUCH 1995, p. 96.

⁶ Cfr. *Giugno*, IL31, poi A36 om.

inseguito «come una scia» in quanto traccia «di una scomparsa navigazione»,⁷ campo metaforico del segno che si sottrae di cui forse l'esempio più chiaro è nelle variazioni sulla “striscia” del cuore:

P16 ma non mi lascia nell'aria almeno la serica striscia d'un volo	A36 ma non mi lascia neanche un segno di volo ⁸
--	--

In questa fenomenologia va anche inserita la “luna”, riflesso e fantasma del sole e dunque del *vero*, garante di “ombre”,⁹ del miraggio e del mito, velo su cui proiettare l'oggetto fantasmatico che copre e rimanda a quell'*al di là* interdetto allo sguardo del soggetto desiderante. La presenza costante di tali oggetti rimarca come la ricerca ungarettiana s'inscrive non solo all'insegna della percezione sensoriale dell'oggetto, ma nella poetica della distanza, dato questo che ancora una volta permette di rilevare la consonanza con la poetica leopardiana. È evidente però che le differenze sono molteplici, e derivano in primo luogo dal 'punto di mira' dei due poeti. Ha scritto Anna Dolfi:

La lontananza di Leopardi è iato e frattura vitale, impossibile riassunzione delle cose alla vita, mentre quella di Ungaretti è difficile riappropriazione di un esserci originario, tramandato nel tempo, ma immemorabilmente scomparso nel fondo sepolcro della storia e della memoria.¹⁰

Se dunque il luogo della ricerca e della tensione rimane circoscrivibile al linguaggio poetico, il discrimine attorno alla “lontananza” può essere colto percorrendo la linea che passa per Platone e Agostino.

Anche la semplice analisi sulle concordanze permette di osservare come il lemma e i suoi sinonimi si trovino spesso a contatto con figure che sono risultate particolarmente significative nel nostro percorso, come per esempio gli “specchi” di *Quiete*:

Il loro lume è chiaro, / E lontano.¹¹

Annotato da Sanguineti come «coppia petrarchesca (RVF CXXVI, I) e leopardiana (*La sera del dì di festa*, v.1)»,¹² il nesso anticipa l'immagine di *Canto*: «lontana come in uno specchio»,¹³ ma trova un antecedente allegresco già in *Lontano*: «Lontano lontano / come un cieco / m'han portato per mano»,¹⁴ cui è possibile riferire anche le «viste distanti» nelle prime stesure de *La Pietà*.¹⁵ Ma allontanandoci dagli indici lessicografici, è significativo rinvenire alcune costanti più peculiari in queste *marche della distanza*.

Un elemento particolarmente interessante è che la percezione della *traccia* sia spesso ostacolata, all'insegna di una ricerca stilistica sul tema del limite che non si accontenta della semplice 'esclusione' dello sguardo. È ancora la sinestesia l'universo retorico più ricettivo: per esempio, in *Sera* è il suono a essere percepito come filtrato dal “fumo”, comportando così una situazione in cui si fronteggiano traccia sonora - che qui allude al 'prato' - e ostacolo ottico che ne impedisce la vista diretta:

cF2<SN30 Nel fumo ora odo grilli e rane, // Dove tenere tremano erbe.¹⁶

⁷ *Percibé?*, P16 = T vv.21 e 22.

⁸ = T vv. 33-34.

⁹ *Scoperta della donna*, AR19 la luna meglio del sole, scherzerà di ombre. S23 la luna meglio del sole farà chiaro e ombra. cU la chiarezza lunare porterà ombre più nude. A36 la chiarezza lunare avrà le ombre più nude. = T.

¹⁰ DOLFI 1981, pp. 988-989.

¹¹ ST33N = T vv. 6-7; ma prima cF_{PI} il loro lume è chiaro, / Dolce e lontano. AB33 ...] / Lontano. cU>AB33 ...] / E lontano. ST33V ...] chiaro .

¹² SANGUINETI 1969, p. 874.

¹³ GP32= T v.12.

¹⁴ cPa₁₇, poi cM>AD18 ...] m'hanno [...= T.

¹⁵ NRF28 elles ont la légèreté des vues lointaines. cF1 Hanno la leggerezza / Delle viste distanti, poi omesso nella successiva riscrittura.

¹⁶ = T vv. 5-6, ma prima cF1_{Ap} Ora nel fumo, odo rane e grilli [...].

Uno dei luoghi dov'è più interessante osservare l'incrocio sinestetico tra *traccia* e *ostacolo* è nel *Sogno*ST pubblicato su CO27, da cui poi risulterà la lirica *Eco*: qui la torsione tra segno *visivo* e fenomeno sonoro attraversa tutto il testo, innanzitutto come risonanza che *occupa* l'assenza, facendosi materia e spazializzandosi:

CO27	VG33
O navicella accesa, corolla celestiale che popoli d'un eco il vuoto universale...	Aurora, festoso amore, d'un eco, Varcando scalza da sabbie lunari Popoli l'esule universo ¹⁷

È interessante notare la pertinenza del tema della traccia ostacolata in altri due passi del testo, il primo confluendo poi in *Ultimo quarto*:

CO27 E il nido che il murmure asconde / d'anime spoglie.¹⁸

Dall'eco che permette il vuoto, qui la dimensione sonora si fa ancora traccia, “murmure” che nasconde e dunque fa percepire le “anime” nude, senza veli. Si veda poi la chiusa così come appare nel testo definitivo:

ST36 lasci / Nella carne dei giorni / Perenne scia, una piaga velata.¹⁹

Ancora una traccia ostacolata: ciò che accende il “festoso amore” è, infatti, una “piaga velata” e non la ‘ferita scoperta’, “perenne scia” che rimanda infinitamente a un oggetto irraggiungibile. Se «è nell'altro che è riposta la possibilità della sua stessa esistenza», l'eco è qui metafora sia «dell'identità decentrata» sia «del desiderio stesso, inteso come tensione».²⁰

Più che una proiezione di immagini fantasmagoriche che, come abbiamo visto in altri casi, aspira a coprire il vuoto del nulla,²¹ in questi luoghi testuali mi sembra emergere l'oscuramento dell'immagine ottica o sonora, la necessità cioè di soffermarsi sul *segno*: un percorso che dal desiderio dell'immagine porta alla ricerca della *traccia dell'immagine*, che è dunque, ancora, oggetto indelebile e intatto. In questa prospettiva, si comprende la peculiarità dell'immagine lunare attraverso la mediazione di Leopardi, e la persistenza nei testi di quel paesaggio dell'interiorità «che si dispone ad accogliere, nella luce lunare, il ritorno dell'immagine antica, la ricordanza, la ripetizione»: ²² in quanto «sogno del sole» - come scrive Novalis, - «la luna è figurazione dell'altro».²³

Ma anche quest'oggetto privilegiato non trova un'unica modalità di apparizione, facendosi anzi anch'essa occasione di visioni limitate. Se per esempio troviamo ancora l'ostacolo del “fumo” in *Ultimo*

¹⁷ Poi ST33v Aurora, amore festoso, d'un eco / Scalza varcando da sabbie lunari / [...] ST36 Scalza varcando da sabbie lunari, / Aurora, amore festoso, d'un eco / Popoli [...] = T vv. 1-3.

¹⁸ Poi VG33 *om.*, ma cfr. *Ultimo quarto*, v.5: «Trasporti il nido di anime spoglie».

¹⁹ = T vv. 4-6; ma prima CO27 quell'alto amore ulcera / noi di quaggiù. [CO27F L'amour, à la chair des jours / Laisse un sillage de plaie.] VG33 lasci / Una piaga velata. ST33v lasci / Nella carne dei giorni / Perenne scia / Piaga velata ...

²⁰ CONTINI BONACCOSSI 1990, p. 30.

²¹ È questa anche la lettura di Nota, il quale eguaglia il ‘sogno’ allo stesso tropo: «le rêve est image e sa fonction [...] est de s'opposer à l'abîme du néant pour ce qu'il est précisément représentation visuelle, trace. [...] Le rêve est donc un plein que s'élève face au vide du néant auquel il oppose sa charge d'images, mais il s'élève de ce fait également face au temps dont la fuite crée le néant et à la labilité auquel il oppose sa permanence» (NOTA 2001, p. 98). Ma più che luogo - cioè ‘velo’ - su cui proiettare le immagini, mi sembra che in questo caso siamo di fronte all'oscurarsi delle stesse, come emerge dalle apposizioni metaforiche dove, proprio come tracce o *emanazioni* (la “corolla”, la “scia”), l'oggetto non è nominato ma situato nell'incertezza, *tra* ‘sole’ e “simulacro”.

²² PRETE 1986, p. 12.

²³ *Ivi*, p. 14.

quarto (ST33_v «fra arse foglie come in fermo fumo»),²⁴ a causa del quale la luna si fa, letteralmente e metaforicamente, “velina”,²⁵ un altro testo, sempre inscritto nell’isotopia della luce lunare, ci permette di osservare un ulteriore ‘tipo’ di traccia, vale a dire quella del significante. Questo diverso tipo di *traccia* è stato indagato approfonditamente da una tradizione critica che fa riferimento agli studi di De Saussure sull’anagramma, o meglio sull’anagramma mancato quale spia del significato assente. Per quanto concerne Ungaretti, è lo studio di Agosti sui *Rerum Vulgarium Fragmenta* a darci una via di accesso per osservare la strategia adottata dal Nostro in una lirica che fin dal titolo si pone all’insegna del magistero petrarchesco, e cioè *Aura*, che riporto nuovamente:²⁶

<p>cF1_{Ap} <i>Udendo il cielo</i></p> <p>Noiosa, alsa, chiara urna...</p> <p>Udendo il cielo, spada mattutina, e il monte che in grembo gli saliva, torno all’usato accordo.</p> <p>[Uomo che spero senza pace, appiè del monte scalzo, c’è un arboreto stanco.]²⁷</p>	<p>cF2_{Ap} <i>Aura</i></p> <p>Udendo il cielo, spada mattutina, e il monte che in grembo gli saliva, torno all’usato accordo.</p> <p>[Uomo che spero senza pace, appiè del monte scalzo c’è un arboreto stanco.]</p> <p>E dalla grata delle fronde miro spire di voli.</p> <p>Aura, chiara urna ...</p>	<p>CO27</p> <p>Udendo il cielo, spada mattutina, e il monte che in grembo gli saliva, torno all’usato accordo.</p> <p>[Uomo che spero senza pace, appiè del monte scalzo c’è un’ombra stanca.]</p> <p>E dalla grata delle fronde miro spire di voli.</p> <p>Aura, chiara urna ...</p>
--	--	---

ST33_v

Udendo il cielo
Spada mattutina, e il monte
Salirgli in grembo,
Torno all’accordo.

Un albereto stanco
ai piedi stringe la salita.

Dalla grata dei rami
Rivedo voli nascere ...²⁸

L’aspettativa creata dal climax dei versi è quella della nominazione della “luna”; il significante subisce però uno spostamento sulla catena fonica, apparendo come “urna”, che oltre a essere uno pseudo anagramma rimanda per analogia alla forma concava, e infine si fa simbolo della caratterizzazione “mortale” della luna, così come abbiamo ampiamente commentato nei versi de *Il Capitano*.

Interessante è il passaggio al testimone successivo, dove appare il titolo petrarchesco, “aura”, ‘oggetto’ che troviamo al verso finale accostato all’apposizione metaforica “chiara urna”: qui non solo abbiamo una disseminazione del significante che sottrae la “luna” alla nominazione,²⁹ ma in questo

²⁴ = T v. 9; ma prima VG33 Come in un fermo fumo.

²⁵ VG33 = T v.3

²⁶ La disseminazione consapevole è ravvisabile solo in due luoghi del *corpus* ungarettiano, ovvero nelle varianti di «lind’oro» in *Lindoro* e di «l’ontano» in *Sogno*ST, luoghi che però, nella lettura che stiamo qui delineando, sono molto significativi.

²⁷ Poi in FL27 come *Ombra*, vv. 1-3.

²⁸ Poi ST33_v ...] dei rami, [... ST36 ...] Spada mattutina, / E il monte che gli sale in grembo, / Torno all’usato accordo. // Ai piedi stringe la salita / Un albereto stanco. [... = T.

²⁹ Volendo insistere su questo aspetto, il segno che ‘manca’ nel verso e nell’anagramma “urna” è quella stessa /l/ che trasformerebbe l’“aura” in Laura.

stesso slittamento del suono in un'unica sequenza vocativa, e dunque marcata costitutivamente dall'assenza, troviamo stretti il riflesso della luce - l'aura, l'aurora (la "corolla celestiale" di *Eco*) - e la morte, evocata proprio nell'"urna" in quanto ciò che conserva la memoria dell'assente. È da questo nucleo denso che si riverbera l'ambiguità dei versi che immediatamente precedono, inseriti in cF2; innanzitutto, nella «grata delle fronde» la costruzione in genitivo permette l'immediata figurazione in un'immagine densa, che descrive la visione *attraverso*, con variazione rispetto al tema dello schermo. Ma per quanto riguarda "le spire di voli" non siamo di fronte a un accostamento innocente: il movimento a spirale del volo degli uccelli è anche lo "spirare", il soffiare dell'"aura", e il "volo" dello 'spirto'.³⁰

La sovrapposibilità all'interno della catena dei significanti di questo assente (la non nominata "luna") è in qualche modo provata dall'autotraduzione francese, sebbene successiva, dove riscontriamo una reale opposizione o complementarità tra "aura" e "urna".

CO27 <i>Aura</i>	CO27 _F <i>Urne</i>
E dalla grata delle fronde miro spire di voli.	Des branches, les yeux peuvent suivre Un tournoi d'ailes
Aura, chiara urna ...	Urne claire ...

Nel testo francese, il titolo è *Urne*, e l'ultimo verso suona "urne claire...", senza alcuna "aura", dunque. Come ha scritto Domenico De Robertis, si crea un «legame quasi di *coblas capfinidas* tra i due testi contrapposti». ³¹ È poi eliminata l'immagine di serra calda "grate dei rami" (che invece troveremo in CL54: "du grillage des branches", nel testo di *Brise*, p. 185,) come anche la presenza del Soggetto dello sguardo.

Queste variazioni mostrano un'attenta riflessione attorno al segno 'luna', esplorato in tutte le possibili suggestioni analogiche fino a essere soppresso.³² Ma perché la luna è *aggirata*? Se la disseminazione è, secondo Stefano Agosti, uno dei modi in cui si *dice* la mancanza a essere dal parte dell'oggetto del desiderio custodendone a un tempo «la presenza come modalità del dire»,³³ ciò non è sufficiente a ricondurci alla fenomenologia del fantasma che abbiamo esplorato. La luna, infatti, «è il velo» - come la morte. È dunque ancora una volta *al di là* che punta lo sguardo dell'io, recuperando il movimento del velamento e svelamento che solo permette, nella distanza, di immaginare di vedere qualcosa di *invisibile*. Ora, nella fenomenologia lunare è evidente che l'al di là è lo stesso sole: la luna è il velo, il sole è *il vero*. In questo offuscamento della traccia, siamo condotti a un ulteriore giro di apparenze che risente della teoria della conoscenza platonica: dall'ombra al simulacro, alla luce che è *al di là* e che il simulacro/luna permette di cogliere. In questi testi, dunque, le possibilità della visione poetica si fanno innanzitutto problema di conoscenza e indagine su un cammino gnoseologico, anticipando quella che sarà poi la ricerca esplicita nella stagione della *Terra Promessa*.

³⁰ Sulla scia dell'interpretazione di Agamben per cui lo 'spirto' è quel pneuma neoplatonico nel cui «circolo [...] si aboliscono e si confondono i confini fra l'esterno e l'interno, il corporeo e l'incorporeo, il desiderio e il suo oggetto» (AGAMBEN 2011, p. 128 e sgg), è in questa accezione che è possibile reinterpretare in chiave metapoetica l'"accordo" della seconda strofa, dove proprio il linguaggio può farsi «luogo mediatore» (*ivi*, p. 151); in questa prospettiva è infatti uno stesso «vincolo pneumatico» a unire «il fantasma, la parola e il desiderio» (*ibidem*). Volendo indagare sulla semantica dell'"aura" è certo che il campo di indagine dovrebbe rivolgersi primariamente a quel dominio del fantasma che dagli spiriti del Cavalcanti conduce ai fantasmi petrarcheschi; ma per la suggestiva consonanza dell'esempio mi permetto qui di accostare un brano di Walter Benjamin, dove l'"aura" nel suo significato di "distanza" viene spiegata in rapporto agli «oggetti naturali»: «Cade qui opportuno illustrare il concetto, sopra proposto, di aura a proposito degli oggetti storici mediante quello applicabile agli oggetti naturali. Noi definiamo questi ultimi apparizioni uniche di una lontananza, per quanto questa possa essere vicina. Seguire, in un pomeriggio d'estate, una catena di monti all'orizzonte, oppure un ramo che getta la sua ombra sopra colui che si riposa— ciò significa respirare l'aura di quelle montagne, di quel ramo.» (WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, [1936], trad. it. di Enrico Filippini, Torino, Einaudi, 2000, pp. 24-25).

³¹ D. DE ROBERTIS 1989, p. 47.

³² Si veda anche la modifica del titolo di *Stelle e luna* (FL27) in *Stelle* (ST33v).

³³ AGOSTI 1972, p. 42.

In un suggestivo confronto, Glauco Cambon ha accostato la “prima immagine” di Ungaretti e la “first idea” di Stevens, giungendo a conclusioni su quest’ultimo che possono essere feconde per rileggere la ricerca ungarettiana:

Condizioni del poetare [...] sono insieme le condizioni del conoscere, quale modalità di descrivere o almeno intravedere il reale. La poetica di Stevens è anche una fenomenologia e un progetto di ontologia³⁴

È evidente che ci muoviamo su un crinale meno netto di quanto la cronologia delle varianti, ma anche le testimonianze dello stesso autore, potrebbero far credere. L’ipotesi è che la ricerca poetica abbia permesso di approdare assai prima della consapevolezza teorica (e saggistica) a problemi e soluzioni che solo successivamente diventano strategie consapevolmente perseguite. In questo senso, la retorica di Ungaretti si farebbe davvero esempio di un’indagine euristica che ha il suo strumento nell’ingegno inventivo, e cioè nella possibilità attraverso il movimento analogico di anticipare e dire ciò rispetto a cui il concetto – e non si può negare come alcune pagine di Ungaretti ambiscano a una sistematicità poi sempre smentita dalle oscillazioni e dalla vivacità intellettuale dello stesso – può solo approssimarsi in un secondo momento. E sono proprio queste oscillazioni, rilette mantenendo come oggetto d’analisi le strategie figurali, a consentire l’individuazione di zone di compresenza o conflitto tra diversi ‘sistemi’ di pensiero.

Riprendiamo due dei luoghi più citati dalle *Lezioni* sulla *Terra Promessa*:

La conoscenza che il poeta ha della realtà ideale è una conoscenza avuta soltanto attraverso ad echi, non ne ha una conoscenza diretta, perché noi non conosciamo la realtà se non per tramite; noi conosciamo la realtà materiale, fino ad un certo punto, ma non conosciamo la *vera* realtà se non attraverso ad echi³⁵

La ‘prima immagine’ non ci giunge in un certo senso se non come l’eco, se non come la reminescenza di un’idea perfetta³⁶

Tutte le *Lezioni* ripropongono in modo esplicito l’immagine del ‘muro’ e del momento in cui, per un attimo, è possibile intravedere la “forma”. In *Aura*, le “grate” permettono di *vedere ancora*: è dunque la parete, in un certo senso la stessa prigionia in quanto sottrazione dello sguardo diretto a consentire l’apparizione dei “voli”. Ma sembra che questi “voli” siano non del tutto sovrapponibili all’“idea” del 1964, data delle *Lezioni* tenute alla Columbia University sulla *Canzone*.

Un dettaglio non va dimenticato, e cioè la variante che in ST33_v precisa il modo della visione in *Aura*: «rivedo voli». L’immagine, dunque, è sempre *ritrovata* perché inscritta nell’impronta lasciata da un oggetto introvabile, «senza origine, senza modello, senza archetipo». ³⁷ Vediamo come dunque la «prima immagine» della *Lezione* sia meno problematica di questi “voli” da ritrovare, e ne costituisca in un certo senso l’esito sciolto dalla contraddizione più scottante. Queste tracce ostacolate sono infatti spie di tentativi di percezione di un al di là, di un oggetto fattosi per sempre assente cui il poeta comunque *tende*.

Ma un altro aspetto emerge *après-coup* nella citazione ungarettiana, e cioè l’accostamento sinonimico di due configurazioni molto distanti: “eco” e “reminescenza”. Anche in *Aura* fino a CO27 trovavamo, nell’apposizione, un simile accostamento: «aura, chiara *urna*». Ancora, come ne *Il Capitano*, il *memento mori* – dove l’accento va sul nominativo – si trova unito all’immagine lunare, sebbene qui emerga chiaramente un’altra immagine costante seppure meno insistente dell’universo figurativo ungarettiano, e cioè il *resto*, di cui va di fatto indagata la posizione nel complesso ‘sistema della memoria’ del Nostro, in quanto, anche in questo caso, non solo si osserva un progressivo allontanamento dalle

³⁴ CAMBON 1981, p. 508.

³⁵ NOTE69, [*La Terra Promessa. Terza lezione*], p. 788.

³⁶ NOTE69, [*La Terra Promessa. Quarta lezione*], p. 792.

³⁷ BOTTIROLI 1994, p. 143; riporto per intero la citazione: «un’immagine da ritrovare. Da “ritrovare” non perché vi sia stato un tempo in cui quell’immagine era già presente, ma nel senso in cui la filosofia contemporanea parla di “oggetti perduti” come di oggetti senza origine, senza modello, senza archetipo. Oggetti che prendono forma - ma, in questo caso, senza poterla raggiungere se non per frammenti o per brevi istanti.»

posizioni iniziali, ma, come ha scritto Petrucciani nella sua importante monografia, è lo stesso ‘sistema della memoria’ ha presentare nell’opera «discontinuità, alternanze, oscillazioni, perplessità»³⁸

Per comprendere se e come la *reminescenza* dell’“idea” degli anni ‘60 sia diversa dall’“urna”-reliquia del ’27 faremo un passo indietro: torneremo all’*Allegria*, in particolare ad alcuni testi dove a mio giudizio emerge una certa retorica dell’assenza, e che confronteremo con uno dei testi più citati rispetto a questo stesso problema - problema che potremmo riassumere come il valore del segno e della parole nella poetica della memoria dell’assente - e cioè *Memoria d’Ofelia d’Alba*.

Il primo testo è *San Martino del Carso*, lirica che muove da una comparazione ‘argomentativa’ in negativo. Ciò che ci interessa è *il fine* del parallelismo, che è quello di fare emergere una differenza all’interno di una somiglianza: una riproposizione, dunque, sul piano dell’argomentazione, della tensione insita al movimento analogico. Ciò che emerge è infatti l’*assenza* di un elemento nella comparazione, e al centro del movimento dell’intera lirica è il tentativo di recuperare questo *segno assente*. Schematizzando il rapporto ‘equazionale’ che disegnano le prime due strofe, il segno che manca è l’equivalente per l’uomo rispetto al mondo di ciò che è il “brandello di muro” per le case. Il “brandello di muro” s’inscrive perfettamente nella topica delle rovine, in quanto frammento che nella sua *disiecta* parzialità evoca e annuncia come irrecuperabile ciò che prima costituiva il suo intero, all’interno del *topos* retorico del complemento partitivo, forma linguistica del desiderio sineddotic. A questo insieme, rin-tracciabile a partire dalla rovina, risponde l’insieme di coloro che si “corrispondevano”. Qui si apre lo spazio della differenza: ciò che è invocato come assente ed è dunque taciuto è propriamente la rovina, quale segno di ciò che non è più. Quello che rende la lirica particolarmente densa in questa ricerca è l’elevazione in potenza del movimento, in quanto il *segno di ciò che non c’è* è lo stesso *simbolo dell’assente*, ovvero ciò che sul piano simbolico occupa questa posizione: la croce.

La “croce” sincretizza il piano semantico con quello simbolico, facendosi anch’essa una figura al quadrato che nel mostrarsi addita la sua propria funzione; un’icona che invita a passare attraverso di essa per scorgervi ciò che non è altrimenti dicibile: l’assenza e la morte. Assistiamo nel testo alla rincorsa di un significante che non può essere fissato in quanto propriamente *buco*, ma al contempo è intorno a questa assenza che si costruisce il suo potenziale spazio di esistenza e affermazione. L’oggetto perduto è qui la stessa perdita, o meglio la traccia che possa indicare, con la sua presenza, ciò che non c’è, che sia dunque traccia della *non – più – presenza*. Adottando i paradigmi interpretativi della psicoanalisi, quasi didascalico appare il movimento successivo del testo: l’impossibilità a rendere percepibile questa assenza, e cioè a ‘elaborare un lutto’, comporta l’introiezione dell’oggetto nell’io. Il vuoto, la mancanza, si installa nel soggetto: *il cuore è la sede delle croci*. Questo movimento è evidente nelle prime stesure del testo, ed è proprio nelle varianti che possiamo osservare una variazione determinante nella *quête* del segno dell’assenza.

Leggiamo il testo come appare in P16 e A31:

<p>P16</p> <p>Di queste case non c’è rimasto che qualche brandello di muro esposto all’aria</p> <p>Di tanti che mi corrispondevano non è rimasto neppure tanto nei cimiteri</p> <p>Ma nel cuore</p>	<p>A31</p> <p>Di queste case non è rimasto che qualche brandello di muro</p> <p>Di tanti che mi corrispondevano non è rimasto neppure tanto</p> <p>Ma nel cuore Nessuna croce manca</p>
---	---

³⁸ PETRUCCIANI 1985, p. 43.

<p>Nessuna croce manca</p> <p>Innalzata di sentinella a che?</p> <p>Sono morti cuore malato</p> <p>Perché io guardi al mio cuore come a uno straziato paese qualche volta</p>	<p>È il mio cuore il paese più straziato</p>
---	--

All'impiantarsi del vuoto nel "cuore" dell'io segue una similitudine immediatamente negata: le croci sono "sentinelle" alle quali però *manca l'oggetto*. Sembra insomma negarsi la possibilità di recupero dell'assente da parte del segno, recupero che è affidato, nella risposta che chiude il testo, al "cuore". Inevitabile non sottolineare come sia ancora una volta dal segno/ suono che nasce la risposta, vale a dire nello pseudo anagramma CROcE / CuORE che racchiude e svela l'analogia.

È proprio alla consapevolezza dell'analogia che è affidato lo scioglimento – temporaneo – della possibilità di elaborazione del lutto. La funzione del segno dell'assenza è quello di installare nell'io l'oggetto, di fare dell'io l'oggetto assente, come avviene nel malinconico, di cui è inoltre descritto il movimento caratteristico, lo sguardo verso l'oggetto perduto. Il "cuore" diventa l'oggetto perduto, che non è 'coloro che sono morti' ma il segno stesso di questa mancanza, cioè la rovina: è il "paese" "straziato", il luogo/segno, il luogo della rovina come ricordo; le croci, infine, fanno "la guardia" al ricordo stesso. La lirica nasce insomma come interrogazione sul modularsi dell'assenza e sulla dialettica della negazione che trova spazio verbale nei diversi marcatori della stessa.³⁹

La svolta apportata con le varianti di A31 è la presa di coscienza di qualcosa che va oltre la similitudine, per raggiungere un'analogia di verità che interessa il concetto di 'luogo dell'assenza' come segno che richiama, aprendo il vuoto, all'unico recupero possibile della presenza, e cioè l'oscillazione dell'assenza stessa. Il cuore non è dunque un surrogato, un sostituto del paesaggio esterno: l'identificazione dell'io con l'oggetto perduto rende possibile un'appropriazione, che è certo paradossale ma «consente di aderire ad esso almeno nella sua assenza».⁴⁰

L'introiezione non comporta un recupero dell'immagine del cimitero/paese, cioè della rovina, ma porta ad assumere su di sé l'identità di rovina. Il "resto" richiama in vita non il passato vivo, ma la viva mancanza di qualcosa che ormai è "morto"; è un ricordo che non 'serve' il passato, non lo celebra né lo salvaguarda, ma è vivo dolore solo per chi invece 'è rimasto' – ed è così esso stesso *residuo*.

Possiamo dunque parlare di retorica dell'ellisse; la "croce", il *segno assente dell'assenza*, non è lì dove dovrebbe essere ("nei cimiteri" di P16), mentre la sua nominazione coincide con l'iscrizione nel registro metaforico ("le croci nel cuore"): e infatti, la sua apparizione è uno *spostamento*. La metafora trova qui le sue compagne strategiche, la sottrazione e lo spostamento, vale a dire quel movimento metonimico che «non si esaurisce nella pura e semplice surrogazione di un termine con un altro», poiché il termine sostituito – qui l'assenza - «è un tempo negato e evocato dal sostituto».⁴¹ *San Martino del Carso* è il racconto di una mancanza che viene spostata, senza mai pretendere di assumere l'immagine di ciò che non dice perché non può essere detto. Le varianti portano alla luce una verità che sembra

³⁹ Sebbene questo aspetto divenga evidente nelle ultime sezioni del *Sentimento* come abbiamo già visto, la negazione è già qui strumento discorsivo, grazie al costrutto reiterato "non è rimasto che", gli aggettivi "nessuna", i verbi "manca", e infine nella variante nella seconda strofa, dove «l'eliminazione dell'ultimo verso, lascia, nella circolarità speculare dei pronomi indefiniti, il senso più desolato dell'assenza» (OSSOLA 1975, p. 252).

⁴⁰ AGAMBEN 2011, p. 25.

⁴¹ *Ivi*, p. 40.

estranea all'*Allegria* e appartiene piuttosto alla gnoseologia del *Sentimento*,⁴² mostrando così un ulteriore punto di continuità tra i due libri, e che anzi trova in questo testo del 'primo tempo' il suo impiego più ardito, e cioè la tematizzazione della stessa assenza come oggetto perduto.

Ha scritto Lavagetto sulla poetica dell'assenza in Ungaretti:

L'oggetto, o se si preferisce il referente "naturale", risulta dunque cancellato dalla parola; più precisamente: nel vocabolo pronunziato l'oggetto è una pura assenza⁴³

Ricercando nell'ambiguità del segno l'oggetto perduto, la teoria del segno di questa poesia si instaura all'interno di una poetica barocca del linguaggio. Qui è insomma enunciato l'approdo a una metafora come luogo dell'assenza, sostituzione del nome alla caducità, sottrazione dell'oggetto al reale per poterlo 'perdere' nell'immaginario e dunque inserirlo nella dialettica di presenza e assenza del registro simbolico.⁴⁴

Nel testo però è possibile vedere fronteggiarsi due diverse strategie retoriche di recupero: la prima è il "brandello di muro", che è rovina, traccia sineddotica, allegoria di un'interezza richiamata come assente; la croce è invece il feticcio, metafora che non intrattiene un rapporto verticale con un intero, ma si muove all'interno del segno, tra presenza e assenza. La prima si riferisce ancora ai movimenti sineddotici, come desiderio di armonia all'insegna di un tutto che dia ordine e misura, corrispondenza e identità; la seconda, proprio in quanto metafora, parla della presenza dell'assenza. In entrambi i movimenti, il Soggetto si trova continuamente spostato e rinegoziato, 'brandello' e centro della percezione – e della memoria.

Un altro testo dove emergono le contraddizioni tra segno, presenza e assenza è *Chiaroscuro*:

P16	A36
Anche le tombe sono scomparse	Anche le tombe sono scomparse
Spazio nero infinito calato da questo balcone al cimitero	Spazio nero infinito calato Da questo balcone Al cimitero
Mi è venuto a ritrovare il mio compagno arabo che si è suicidato che quando m'incontrava negli occhi parlandomi con quelle sue frasi pure e frastagliate era un cupo navigare nel mansueto blu	Mi è venuto a ritrovare il mio compagno arabo che s'è ucciso l'altra sera
É stato sotterrato a Ivry con gli splendidi suoi sogni	Rifà giorno
e ne porto l'ombra	Tornano le tombe appiattate nel verde tetro delle ultime oscurità nel verde torbido del primo chiaro
Rifà giorno	
Le tombe ricompariscono	

⁴² «Là dove (nell'*Allegria*), la nominabilità (l'ordine dei significati) costituiva il centro o il motore dei processi di accertamento d'esistenza nonché di verifica del mondo, qui, ora, la nominazione canonica appare, per lo meno in diritto se non sempre nel fatto, evitata o esclusa» (AGOSTI 2000, p. 19).

⁴³ LAVAGETTO 1981, p. 82.

⁴⁴ «È difatti esatto che un vocabolo designiamo un oggetto, non sia l'oggetto; ma diversissima cosa [...] Assenza dunque dell'oggetto nel vocabolo pronunziato, essendo il vocabolo cosa della nostra mente; non solo: l'assenza sarà resa dal vocabolo ancora più remota, essendo anche il segno, nel suo rapporto metaforico, d'un secondo oggetto unicamente suggerito, per associazione d'idee della memoria» (UNGARETTI, *Góngora al lume d'oggi*, cit., p. 531). Emerge qui la «fortuna barocca della metafora come "luogo" [...] dell'assenza, sostituzione del nome alla caducità del reale» (OSSOLA 1975, p. 356).

appiattate nel verde tetro delle ultime oscurità nel verde torbido del primo chiaro	
--	--

Ambiguamente inscritta nella colata del manto notturno,⁴⁵ abbiamo qui un incontro impossibile con l'assente. Il movimento è suggestivo, in quanto «proprio la morte (le “tombe”) era fra gli oggetti *aboliti*, per dirla con un tipico termine mallarmeano, dal brillio delle analogie e dal lusso fonico dei versi».⁴⁶

Sebbene, come sottolinea Musarra, l'arrivo della notte permetta di tentare una sottrazione del tempo e dello spazio -⁴⁷ smentita però dalla memoria storica che ne segna l'essere soggetta al tempo - il procedimento delle varianti sembra dirigersi verso una maggior consequenzialità tra i due momenti. Tra le tombe e Mohammed c'è contraddizione, ovvero i due oggetti si escludono l'un l'altro: il segno della morte deve scomparire affinché avvenga il miracolo della visione del morto. Il segno non può coesistere con l'oggetto: mentre allo sparire del segno è possibile fingere di recuperare la presenza, il segno è rovina e impone l'assenza. La tomba è *memento*, segno, simulacro, rovina: Mohammed morto è qui la figura attorno a cui si costruisce per Ungaretti il problema della memoria, ed è su di lui che la poesia prova le varie strategie dell'assenza. In questa prospettiva si comprende una terza tappa del ricordo, in realtà precedente, ovvero *In memoria*: qui la funzione della scrittura – come in quella lapide di guerra che è *Il Porto Sepolto* – è «di trattenere in vita la morte, di conferire vita alla morte tramite quel simulacro di sopravvivenza [...] che è il linguaggio».⁴⁸

Queste posizioni sono oscillanti e ambigue. Semplificando molto, potremmo individuare due 'assiomi' rispetto ai quali cercare di posizionare questi testi di Ungaretti; da una parte ci sarebbero i famosi versi di Stefano George «Nessuna cosa sia dove la parola manca» – o meglio, la loro celeberrima lettura da parte di Martin Heidegger nelle conferenze dal titolo *L'essenza del linguaggio*; dall'altra, la condanna post-simbolista (e post-strutturalista) che, non lontano dalla sentenza paolina per cui 'la lettera uccide', afferma il legame tra parola e morte della cosa.

Rispetto a questi due estremi, e alle oscillazioni che abbiamo visto nell'*Allegrìa*, la domanda potrebbe essere: come si determina il testo 'programmatico' di *Memoria d'Ofelia*? Sono infatti gli ultimi citatissimi versi di questa lirica a offrire il punto più problematico in questa direzione.

ST36 E a fondo in breve del vostro silenzio
 Si fermeranno
 Cose consumate:
 Emblemi eterni, nomi
 Evocazioni pure...⁴⁹

Rimandando ad altri luoghi critici per un'analisi più approfondita del testo, vorrei cercare qui di recuperare alcuni dati centrali per il nostro percorso. L'elemento su cui mi sembrano convergere tutti e quattro i testi è certamente la morte, il *trapasso* (di Mohammed, di Ofelia, degli «altri che mi corrispondevano») e l'interrogazione sul modo della presenza di questa assenza, interrogazione che, a mio giudizio, continua a non trovare una risposta univoca. Ma ritengo si possa affermare che il valore degli «emblemi eterni, nomi, evocazioni pure» debba chiarirsi in riferimento alle «cose consumate». Molte letture hanno visto in questa esplicitazione un richiamo ancora una volta alla differenza tra parole

⁴⁵ Un *topos* questo del poeta alla finestra di lunga tradizione: si veda per esempio l'esperienza della finestra di notte in Mallarmé, dove «da scomparsa della presenza esterna, costringerà lo slancio personale a urtare immaginariamente contro il negativo, a rimbalzare contro la nera vuotezza del mondo, a ritornare su di sé fino a rioccupare la propria sorgente» (MAGRELLI 2002, p. 69); soffermandoci ancora una volta sulla dinamica ottica insita nell'apparire della visione, è interessante osservare come il calare delle tenebre provochi, nell'esperienza comune, la trasformazione della finestra trasparente in specchio: in questa «catastrofe ottica» (*ivi*, p. 70), ciò che c'è *oltre* scompare, e il Soggetto si trova preso ancora nella riflessività. In questa prospettiva, la comparsa di Mohammed nient'altro sarebbe che la sovrapposizione confusiva della propria immagine riflessa a quella del volto dell'*alter ego* assente.

⁴⁶ CORTELLESSA 2000, p. 46.

⁴⁷ Cfr. MUSARRA 1992 p. 32.

⁴⁸ AGOSTI 1997, p. 70.

⁴⁹ = *T* vv. 10-14.

e cose, all'«aspetto “nominalistico” di tale sublimazione poetica»,⁵⁰ dove «la parola per Ungaretti sostituisce l'oggetto assente e l'oggetto diventa astratto, evocazione pura, emblema eterno, nome». ⁵¹ Ma più che la *realtà* delle cose, mi sembra interessante ricercare in quelle «cose consumate» in primo luogo le stesse parole. In questa direzione – che recupera la tradizione simbolista e modernista - la ricerca continua a inseguire uno *stile* che permetta di non essere 'schiavi' del linguaggio, e che cioè, come le strategie di ritorno del senso, approdi non solo a un nominare dove ogni suono acquista un significato, esiste come nome, come immediato non esistere di sé e della cosa nominata, ma innanzitutto come *realtà rinnovata*, più “vera”. Ma un dato è secondo me da rimarcare: a *chi* è concesso questo 'nominare'? La differenza è innegabilmente nella stessa morte: l'accesso a questo linguaggio immobile è difatti dato solo agli occhi “immortali”, e cioè *fuori dal tempo*. È in questa eternità che è possibile un nome 'fermo', in quel 'fuori dal tempo' invocato ne la *Fine di Crono*; eppure, nel *Sentimento* vediamo regnare imperante non Crono ma il suo contrario, e cioè il sole che – nelle sue manifestazioni estive, mitiche, brucianti, e come 'vero' della luna - ha in questa raccolta la sua più densa celebrazione.

Nel testo, dietro la «luce vana»⁵² sta la forza di una non nominata (e non nominabile?) 'luce vera', di un mondo senza tempo, immortale, situato *fuori* dalla caverna che imprigiona. Ci avviciniamo così a una tradizione di pensiero determinata, rispetto alla quale mi sembra significativo riportare un brano di una lettera che Ungaretti scrive a Don Giuseppe De Luca:

Credevo nell'immortalità, poiché ho sempre creduto in Dio, ma un'immortalità idealistica, non nel senso di Hegel, ma nel senso di Platone. A volte negli Inni, e nella Madre, quasi arrivavo su questo punto alla chiarezza, ma poi ricadevo (In memoria d'Ofelia d'Alba) nel platonismo⁵³

«Ma poi ricadevo nel platonismo»: è dunque questo sguardo al 'sole' a inchiodare il poeta e a non permettergli l'accesso al tempo *altro* e verticale del cristianesimo? È la necessità di prospettare la *Fine di Crono* come unico accesso al 'nome' invece di inserirsi nel tempo profetico e creaturale del cristianesimo a impedirgli ancora di comprendere che la verità dimora nell'uomo «non in un'immagine, non in un riflesso, ma in realtà»?⁵⁴

Torniamo alle parole, alle «cose consumate»: che strategia è quella invidiata a Ofelia – o quella attuata tramite essa? È il riscatto dell'oggetto residuale, la redenzione del frammento desueto di *parola* in «emblemi eterni». È ancora la memoria ad avere il ruolo centrale in questo rovesciamento, o meglio la retorica della memoria al centro del Barocco, all'insegna cioè di quella poetica che vede nell'ingegno la virtù del poeta «di aprire [...] uno spiraglio sull'Idea, o meglio di testimoniare una nostalgia dell'Idea, una disperazione dell'Idea – un suo farsi sempre più lontana». ⁵⁵ Ciò a cui il poeta vuole approdare è «una parola intatta idea, perfetta forma»,⁵⁶ ma della quale resti l'ellissi: la reminiscenza, allora, non riporta l'oggetto, ma una «rovina di parola, una forma mutilata, una forma che potrebbe paragonarsi a frammento sempre più annesso e corroso e logoro e reso più lontano e spettrale dalla storia». ⁵⁷

In questa lettura, la ricerca espressiva dell'*Allegria* attorno all'assente è vicina a quella del *Sentimento*, solo sembra mutato il contesto: non più «fare a pezzi corpo e mente», non più il “profondo” dell'io-nomade che si specchia cercando nell'immagine di sé e degli oggetti l'armonia di una parola accordata, ma la mira alla 'luce vera', al sole.

Diversi sono i luoghi in cui questa 'mira' si enuncia come movimento diretto al sole, sebbene sia possibile anche qui individuare delle incrinature che ne fanno emerge le intime contraddizioni. Per esempio, in *Dove la luce* le varianti comportano una vera e propria cancellazione della fonte della 'luce

⁵⁰ PETRUCCIANI 1955, p. 142.

⁵¹ ANDREANO 1994, p. 32.

⁵² E32 = T v.3.

⁵³ Lettera a Don Giuseppe De Luca, 11 maggio 1944, *Lettere di Giuseppe Ungaretti a don Giuseppe De Luca*, a cura di P. Montefoschi, L'«*nuovo ermetico*» di Michelangelo e altro, in VERRI 2000, pp. 131-139, p. 136.

⁵⁴ ZAMBRANO 1997, p. 73.

⁵⁵ ANCESCHI 1984, p. 266.

⁵⁶ UNGARETTI, *Góngora al lume d'oggi*, cit., p. 544

⁵⁷ *Ibidem*; cfr. LORENZINI 2002, p. 364.

Se dalla 'brama' diretta alla luce lunare ci spostiamo all'«amore, mio giovine emblema» di *Inno alla morte*,⁶⁴ vediamo ancora rinserrarsi la fitta trama lessicale di ascendenza platonica. Certamente il luogo centrale d'innesto tra desiderio e luce è ancora la dialettica dello sguardo, qui colto nel suo ultimo gesto desiderante («è l'ultima volta che miro»)⁶⁵ e al contempo come unico mezzo – stilnovisticamente – per avere «amore», e cioè la «scia di luce» «appiè del botro»,⁶⁶ fosso ricolmo d'acque e grotte. La «scia di luce»: ancora la traccia di un riflesso, dell'«Amore»/ (sole) / «emblema» la cui sparizione conduce all'oscurità. È infatti forse il mito della caverna l'ipotesto lessicale più visibile, in innesti quali il «giorno rupestre» (v. 3), gli «occhi caduti in oblio» (v. 25), la «mente murata» (v. 24), e, alla fine di questo itinerario di purificazione, l'assunzione da parte dell'io con le «braccia colme di nulla»⁶⁷ - quelle braccia che in *Leda* porteranno solo una «salma» - del ruolo di «guida alla felicità» (v. 26), dove vediamo il poeta non solo attribuirsi i tratti del cantore cieco, ma quasi sovrapporsi alla figura di Er di ritorno dal suo viaggio.

Ritroviamo qui un'immagine che abbiamo incontrato nel *Canto Quarto*, con cui possiamo confrontare i versi dell'*inno alla morte* che precedono l'immagine del poeta-«guida»:

<i>Canto Quarto</i>	<i>Inno alla morte</i>
Brucio sul colle spazio e tempo, Come un tuo messaggero, Come il sogno, divina morte. ⁶⁸	Immemore sorella, morte L'uguale mi farai del sogno Baciandomi. ⁶⁹

In entrambi i testi la metamorfosi in «sogno» concessa dalla «morte» fa del invocante/meditante un assente che torna, una *traccia*, un «messaggero»; trasposto in tutt'altra dimensione immaginifica e ontologica, persiste il tema dell'itinerario e del ritorno dal viaggio, topica che ci ha accompagnato in tutto il nostro percorso e che dovremo riprendere nelle conclusioni.

Rispetto all'ipotesto 'platonico' del mito della caverna, e in particolare ai temi dei simulacri e dell'itinerario di purificazione dello sguardo, certamente un testo determinante è *Danni con fantasia*, derivante da un'elaborazione dei primi versi di *Sirene*.⁷⁰

So28	GP32
Arsura, perché muti le apparenze? Prima ch'io tocchi meta, O leggiadra, ti geli. Ecco non ancora deluso, A un altro sogno, già m'avvinci * Crudele, tu nudi le idee.	Perché le apparenze non durano? Se ti tocco, leggiadra, geli orrenda, Nudi l'idea e, molto più crudele, Nello stesso momento Mi attacchi non deluso a un nuovo sogno. ⁷¹

⁶⁴ CO25 = T v. 1.

⁶⁵ CO25 = T v. 4.

⁶⁶ CO25 = T vv. 5-7.

⁶⁷ CO25, poi cF>BSN30 *om.*

⁶⁸ ST33v = T vv. 2-5, ma prima: cDi a Bruciavo spazio e tempo, [... FR31 Spazio e tempo bruciavo, [... cB E bruciavo sul colle spazio e tempo,.

⁶⁹ CO25 = T vv. 16-18.

⁷⁰ Cfr. NP23: «Spirto funesto che intorbidi amore / e, affine io risalga senza requie, / le nobili parvenze, pria ch'io giunga, / muti, ecco già, non anco deluso, / m'avvinci ad altro sogno».

⁷¹ Poi ST33v [...] mi legghi non deluso ad altra pena [...] = T vv.1-5.

L'elemento motore dell'inganno dell'apparenza è qui l'"arsura", dunque ancora una volta la 'brama', che però va ora a inserirsi in un sistema semantico di opposizione con il "gelo", risposta di un reale refrattario alla tensione desiderante del soggetto. Un tormento che il poeta non rinnega, ma ogni volta ricomincia: ciò a cui sembra non riuscire a sottrarsi è dunque il rincorrere della mutevolezza, così che il momento di innocenza sarebbe prospettabile solo di fronte a una natura non più "inferma",⁷² ma in un'immobilità pura, come forma intatta.

Siamo dunque ancora di fronte all'interrogazione sui modi della conoscenza, ma anche, nella lettura che abbiamo qui intrapreso, sul valore del nome e della memoria, che qui sembra svolgersi in una condanna all'attività creativa, così che significativo – anche per la pertinenza semantica e figurale – mi sembra il rimando alla leggenda non più di Narciso, ma di Pigmalione, innamorato dell'immagine da lui creata.⁷³ Memoria e lontananza dalla visione diretta sono i due ostacoli ontologici che rendono l'oggetto cercato e inseguito dal poeta un simulacro: anche qui, come in *Ofelia*, troviamo infatti enunciata la mira a una diversa fonte di luce, cui si rimanda ancora solo «per antifrasi».⁷⁴

SO28 Luce, lo so, non è la tua luce,
GP32 La vostra, lo so, non è vera luce,⁷⁵

Individuare nello "spirto" di *Sirene* poi soppresso e celato nel "tu" non detto l'«azione della mente, che è memoria, ricerca, ricordo»,⁷⁶ mi sembra dunque riduttivo, sebbene emerga la totale appartenenza del movimento all'interiorità del Soggetto.

È in questa prospettiva infatti che si comprende l'importanza del titolo, e di ciò che questo chiama in gioco; diversamente interpretabile a seconda che li legga "danni" come sostantivo o verbo, il dato centrale è qui l'ambiguità o meglio la ricchezza polisensa che investe il secondo termine. Scrive Glauco Cambon:

Si noti il doppio senso in quel "danni con fantasia", dove è impossibile ignorare come "fantasia" significhi non soltanto estro pratico, astuzia inventiva, ma anche Fantasia, la facoltà stessa dell'immaginare, che qui diventa un demone di Cartesio.⁷⁷

È rispetto a questa interrogazione sui modi della conoscenza che vorrei osservare il costituirsi di una costellazione semantica specifica, grazie alla determinazione di un vocabolario sempre più mirato come emerge da altri luoghi di variazione significativi.

Il primo sono varianti 'postume' che insistono sul testo di *Auguri per il proprio compleanno*, in particolare sulla penultima strofa, preambolo del celebre e profetico «Non mi lasciare, resta, sofferenza!».⁷⁸ Vediamo prima la diacronia 'accettata':

bCR35	cF1
Veloce gioventù dei sensi Che all'oscuro mi tieni di me stesso E all'eterno consenti fantasia,	Veloce gioventù dei sensi Che all'oscuro mi tieni di me stesso E consenti le immagini all'eterno, ⁷⁹

⁷² SO28 v.17, poi GP32 *om.*

⁷³ E ricordiamo come nella pagine di critica d'arte Ungaretti si è spesso interrogato «sui fantasmi, di cui l'arte diviene evocatrice» (BARONCINI 2012, p. 48; l'autrice fa riferimento in particolare al saggio su Jan Vermeer).

⁷⁴ GIACHERY-GIACHERY 2000, p. 25.

⁷⁵ = T v. 22.

⁷⁶ MUSARRA 1992, p. 112.

⁷⁷ CAMBON 1976, p. 102.

⁷⁸ M61 = T v.19; ma prima bCR35 Non mi lasciare ancora, sofferenza! ST43 Non mi lasciare ancora sofferenza!. La lezione definitiva è anticipata in una lettera a De Robertis del 7 dicembre 1945, dove inoltre l'assenza della virgola in ST43 è definita «errore» (cfr. LDE84, pp. 77-78).

⁷⁹ = T vv. 16-18.

Dopo altre variazioni in ST36 che non riguardano questi versi, il testo approda con minime varianti in ST43 e ST61. Anche qui i dattiloscritti mostrano un'iniziale bozza molto scorretta, su cui Ungaretti interviene con disappunto dando numerose indicazioni alla tipografia;⁸⁰ la variante potrebbe essere dunque una sostituzione (e inversione) semanticamente rilevante ma all'interno di una sostanziale sinonimia tra le diverse opzioni, che fa emergere piuttosto un'intuizione o ricerca di coerenza interna che uno 'scavo' nei valori e nel significato delle parole. A controbilanciare questa indicazione è però ancora la carta cU₁₅₄; sul margine destro troviamo quattro diverse riscritture, non tutte pienamente leggibili; trascrivo solo le più complete:

E fai dono d'immagini all' <e> Eterno

riscr Che ardisci con il dono delle immagini / Abbreviare l'eterno

riscr Che ardisci con il dono / Umano delle immagini / Abbreviare l'eterno

riscr Che +++ non +++ illuderti con il dono / Umano delle immagini / Di abbreviare l'eterno

riscr Che ardisci con il dono delle immagini / xxx / Abbreviare l'ultima notte

riscr Che ardisci con il dono delle immagini +++ / abbreviare l'ultima umana notte

Tra le incertezze emerge la natura ambigua delle «immagini», a un tempo «dono» e illusione, inganno di possibile accesso a una sproporzione che rimane non misurabile; falsa misura dunque, simulacro, che però consente all'uomo di 'ardire' e avvicinare – 'abbreviandola' – un'«ultima notte» troppo «umana», inganno di uno smisurato e 'disumano' «eterno».

L'immagine appare qui come *mezzo per, tramite*, avvicinamento e *misura* di una distanza. È propriamente un avvicinare tenendo a distanza, un allontanare nel mostrare, insomma un 'additare' come emerge anche in *Canto Quinto*, che chiude il nostro breve *excursus* con una variante ancora più netta e sorprendente di quella di *Auguri per il proprio compleanno*, quantomeno per il profilo dell'edizione in cui compare:

cDi	ST33 _N
Le tue mani si fanno come un soffio D'inviolabili lontananze Inafferrabili come le immagini;	Le tue mani si fanno come un soffio D'inviolabili lontananze Inafferrabili come le idee, ⁸¹

Successiva alla "fantasia" di *Auguri per il proprio compleanno* nella cronologia ricostruita dalle varianti, ma non rispetto alla disposizione interna alla raccolta, in *Canto quinto* sembra proporsi un ulteriore passo in avanti: ma qual è la differenza tra "immagini" e "idee"? Nella nostra prospettiva, questa correzione potrebbe semplicemente sancire l'approdo a un esplicito riconoscimento di una genealogia filosofica.⁸² È interessante notare che questa è una delle pochissime varianti tra l'edizione Vallecchi e quella

⁸⁰ Cfr. ST88, p. 316 n.

⁸¹ = T_{VV.7-9}.

⁸² Ma proprio per il valore intrinseco allo stesso percorso poetico, questi luoghi figurati non conoscono una coerenza 'speculativa': è infatti ancora l'inquietante diacronia scoperta dalle varianti che ci impedisce di raggiungere un'interpretazione definitiva, e procedere invece, come la stessa ricerca ungarettiana, secondo riprese, o meglio 'ricadute'. Si veda infatti il testo di *Memoria d'Ofelia d'Alba* così come pubblicato nel marzo del '33 per l'anniversario della morte della giovane: variante non accettata, prima stesura che aggira il percorso variantistico delle edizioni nel libro, o riscrittura dovuta all'occasione 'storica'?

OA33 Già al fondo del silenzio
Sono a giacere cose consumate:
Emblemi eterni, nomi, pure idee...

Con questa variazione si delimita una costellazione che in un medesimo anno di pubblicazione vede la compresenza di «pure idee» (OA33), «immagini» (ST33_v), «evocazioni pure» (ST33_v), «idee» (ST33_N), per poi conoscere in *Auguri* tra il '35 e il '36 la «fantasia» e ancora le «immagini».

Novissima, in un punto di snodo che permette ancora di allacciare i fili della 'lontananza' alla retorica speculare, dove è in particolare alla metafora preposizionale «soffio d'inviolabili lontananze» e alla seconda similitudine («inafferrabili come le idee») che è affidata la carica semantica della figura. Se certamente nelle "idee" vediamo aprirsi una riflessione meno autoreferenziale e tesa a inscrivere l'esperienza del 'tu' assente in un universo non solo poetico, le "immagini" non sono solo i fantasmi del miraggio oggetto della poesia, ma le stesse immagini poetiche.

Le immagini sono infatti in una 'lontananza inviolabile' che a un tempo loro stesse cercano di riempire: 'forme avverse al nulla' e fantasmi, coprono la distanza del vuoto ma dipendono del tutto da quello stesso spazio vuoto; inafferrabili ma *necessarie*, le immagini sono 'ponti' tesi su una distanza non misurabile. Immagini poetiche che legano i fili, appartengono alla retorica dello specchio e del tempo in quanto messa in questione dell'identità del Soggetto e della presenza in sé dell'oggetto, ma anche dell'inseparabile attrito tra io e mondo e della irraggiungibilità di un *oltre*. È in *O notte* che questa ricerca, sempre all'insegna del *mytos* platonico, emerge in modo chiaro, seppure poi celata da successive varianti.

Abbiamo più volte rimarcato la centralità di questa lirica, dove il paesaggio si fa correlativo problematico del Soggetto. Nel testo di cSo₂₀ abbiamo un'immagine, cioè quella del mare, esplorata in tre diverse strategie retoriche; la scelta della correlazione è centrale, e da subito votata allo scacco: se infatti, come scrive Mario Petrucciani commentando *Mediterraneo, antico, sono ubriacato dalla voce* di Eugenio Montale, «la conciliazione della fissità con la varietà è la legge del mare»,⁸³ il confronto non potrà essere che disforico.

cSo₂₀ vv.19-28 la morte sperde le lontananze
come l'oceano specchia le luci celesti

oceanici silenzi
pianure tremule

fratello oceano
la vita del poeta è trapunta
come te a sera
di nidi d'illusioni

ma t'invidio l'immobile maestà
che ti culla

Il primo dato da rilevare è la matrice platonica che muove il lavoro sull'immagine del mare e parallelamente il dispiegarsi di un discorso che ne esplora le possibili connessioni e rivelazioni sulla stessa figura del Soggetto in quanto poeta.

Dalla contemplazione del paesaggio allegorico si apre la prima similitudine di natura gnomica: il *come* impone qui di riflettere sul modo in cui la 'dispersione' operata dalla lontananza della morte equivale al rispecchiare della superficie marina. Se da un lato nello specchiare le luci queste sono avvicinate dal mare, nello stesso momento partecipano in quanto immagini all'instabilità della superficie, che le rende soffuse e increspate, dissolvendone i contorni. Così la morte ingloba – trattenendo ma anche celando – ciò che è lontano nella memoria. Dal punto di vista della costruzione della figura, è interessante sottolineare come non sia possibile individuare un polo *più noto* nel paragone: ciò che comporta l'analogia è innanzitutto l'attrazione dell'"oceano" come materia visiva sulla quale sviluppare un'interrogazione esistenziale.

Da qui si aprono le altre due strategie; la prima è una doppia apposizione, dove l'oggetto 'oceano' è disciolto prima come aggettivo, quasi correlativo dell'elemento metafisico esplorato (il 'silenzi'), poi nell'evocazione e *contrario*, cioè nelle "pianure", che rimandano immediatamente alle «estese pianure protette d'azzurro» di Alessandria.⁸⁴

La terza tappa di questa ricerca sull'"oceano" è all'insegna dell'evocazione dialogante, con una

⁸³ PETRUCCIANI 1955, p. 150.

⁸⁴ *I fiumi*, P16, poi PDG25 estese pianure | A31 *come* P16 A36 estese pianure | = T v. 56.

marca interrogativa di fronte al naturale del tutto estranea al *modus allegresco*: ritroviamo il procedimento argomentativo del paragone negato, qui orientato più che sul nomadismo pseudobiografico, sull'instabilità esistenziale della condizione umana. Per comprendere il valore della similitudine incassata, che inserisce l'oceano in un'altrettanto possibile affermazione gnomica e metapoetica, è necessario recuperare il lavoro sull'"oceano" nel senso sopra indicato. L'"oceano" è infatti chiamato in causa direttamente come "fratello": riprendendo la similitudine precedente, si osserva come l'espressione "trapunto" non è semplicemente catacresi, ma ha una grande forza letterale, in quanto si riferisce direttamente alle luci celesti di cui il cielo è 'trapunto', e che, per riflesso e scambio mare/cielo, interessa anche il mare. La similitudine agisce su un uso abusato dell'espressione e ne aumenta le possibilità attraverso questi scambi.

Ma perché le stelle sono «nidi d'illusione»? Perché sono un'immagine riflessa non solo inafferrabile ma *ingannevole* del cielo, finto avvicinamento di un *εἶδος* che di fatto è – proprio per lo schermo posto tra la visione e l'oggetto – causa di maggiore lontananza, così come in *Canto*. L'oceano è lo schermo, la "lastra", trapunto da *immagini* delle stelle: queste sono avvicinate e mantenute a distanza dall'oceano, che le rimanda come immagini puntiformi di luce. Così è il poeta: uno schermo in cui si imprinono immagini che sono riflessi avvicinati di corpi lontani ma intangibili. Siamo qui all'interno di una indagine sulla teoria della conoscenza, dove non è tanto l'accettazione dell'impossibile accesso al vero *dietro* il fantasma il punto, ma il tempo/movimento che impedisce al Soggetto di avere l'accesso a quel tempo del *ritorno* e della non consunzione proprio del mare.

Il forte impianto analogico di cSo₂₀ trova poi una diversa dizione in S23

S23	cF1	SO30
[La morte sperde le lontananze]	la notte sperde le lontananze	stelle riapparirsi nidi d'illusione ⁸⁵
Oceanici silenzi Astrali nidi d'illusione o notte	oceanici silenzi astrali nidi d'illusione o notte	

Nella splendida scelta aggettivale, S23 compie un ulteriore giro semantico, impedendo di fatto lo scioglimento del concetto tra due metà distinte (le "stelle" e le "illusioni"): i nidi sono "astrali" per analogia, poiché le illusioni sono come le stelle riflesse nel mare.

L'impianto esistenziale del testo permette di interpretare l'importante variante di cF1 non come un ritorno al referente reale, anzi: è ormai questa una notte interamente mitizzata come correlativo del Soggetto. Come scrive Pierantonio Frare, «sono dunque delineabili, nella lirica, due percorsi omologhi: uno del tempo "naturale", che passa da *notte a notte* attraverso l'*alba*, uno del tempo "esistenziale", che ha inizio con la nascita (*alba, risvegli*), prosegue nella *gioventù* e nella vecchiaia (*autunni*) e si conclude con la morte», ed è per questo « doppio registro di composizione» che dobbiamo continuare a leggere «in filigrana» "morte" dietro "notte".⁸⁶

La scelta di SO30, recuperando una modalità del dire meno "oscura", permette di comprendere meglio ciò che abbiamo di fronte: una metamorfosi, dove le stelle spariscono e appaiono di nuovo sulla superficie del mare – stelle che segnano il passaggio del tempo e la fissità del ciclo naturale, a fronte e *di fronte* allo 'specchio'. Ancora una volta le due retoriche s'intersecano, all'insegna di una incessante ricerca sull'immagine *nel* tempo.

Rispetto all'iniziale esplicita similitudine di cSo₂₀, non possiamo non ricordare un procedimento variantistico molto simile per quanto concerne la scelta del tipo del materiale eliminato, ma relativamente distante nella cronologia del testo; si tratta ancora di *Pellegrinaggio*:

⁸⁵ Poi ST33v Ma la notte sperde le lontananze. // Oceanici silenzi, / Astrali nidi d'illusione, O notte. ST43 ...] illusione, // O notte. = Tvv. 15-17.

⁸⁶ FRARE 1982, p. 81e n.

<p>cPa₁₆</p> <p><i>Soldato</i></p> <p>Tra due pareti di macerie ore e ore ho strascicato la mia carcassa affardellata.</p> <p>Ungaretti uomo di pena basta un'illusione <per> a farti coraggio</p> <p>Non mancano le illusioni ai poeti.</p> <p><i>Rischiato</i></p> <p>quel riflettore mette un mare sul cielo torbido</p>	<p>P16</p> <p><i>Pellegrinaggio</i></p> <p>In agguato in questi budelli di macerie ore e ore ho strascicato la mia carcassa usata dal fango come una suola o come un seme di spinalba</p> <p>Ungaretti uomo di pena ti basta un'illusione per farti coraggio</p> <p>Un riflettore di là mette un mare nella nebbia⁸⁷</p>
--	---

Qui ritroviamo non solo il mare e il correlativo 'ottico', ma la medesima affermazione, con una forza che di fatto appare solo in questi due testi. Certo, le differenze sono evidenti: una diversa sensibilità tonico-ritmica innanzitutto, come anche un maggiore impegno a sottrarre ogni 'zona' dalla cadenza prosastica intarsiando il tessuto discorsivo con trovate figurali quali i "nidi d'illusione" o il verbo "trapunto" - a ben vedere, però, entrambi stilemi allegreschi.⁸⁸ D'altra parte, per *Pellegrinaggio* si potrebbe parlare di un platonismo latente, di un *humus* solo successivamente - in modo non diverso dalla variante di *Canto quinto* - riconosciuto come 'lessico familiare'. È questa allora la giusta prospettiva per giudicare e giustificare la distanza tra *Pellegrinaggio* del 1916 e il 1920 - inizio del percorso del *Sentimento*?

A mio giudizio, la differenza va ancora una volta individuata nel tempo, e più precisamente nel tempo *del fantasma*, e cioè del *passaggio* dell'immagine, di quell'immagine-movimento che la memoria «svolge».⁸⁹ non più il "riflettore", dunque, ma la 'macchina da presa' sarebbe il modello di questo *stile di visione*. Da questa prospettiva possiamo riconsiderare alcuni versi de *L'Isola*.

La lettura di Ernesto Livorni ha ben evidenziato l'impianto discorsivo platonico del testo: secondo il critico, mentre la prima stanza «insiste sull'effetto di similarità o affinità che l'occhio percepisce con le cose», nella seconda «quell'effetto è constatato nella sua separazione dalla luce del giorno».⁹⁰ L'ipotesto è qui riconoscibile ancora nel mito della caverna, luogo di apparizione dei 'simulacri'; confrontiamo le due redazioni apparse su «Commerce»:

CO27	CO27 _F
------	-------------------

⁸⁷ Poi S23 ...] in queste budella [... = T.

⁸⁸ Cfr. *Inizio di sera*, cPa₁₇: «nuvole colme / trapunte di sole» = T v. 3-4; si veda inoltre la figura ne *La notte bella*, P16: «Quale canto s'è levato stanotte / che intesse / di cristallina eco del cuore / l'illuminazione del cielo?», poi S23 ...] le stelle = T vv. 1-4.

⁸⁹ Cfr. *Se tu mio fratello*, v.9.

⁹⁰ LIVORNI 2005, p. 237.

<p>e lo richiamò rumore di penne ch'erasi sciolto dallo stridulo batticuore dell'acqua torrida, e picco una larva, languiva e rifieriva, vide, e vide, rivoltatosi, ch'era d'una ninfa, e dormiva ritta, abbracciata a un olmo.</p> <p>Errando il pensiero da quella fiamma vera al simulacro, riprese la salita.⁹¹</p>	<p>Or une chute d'ailes, qui brisait le rythme de l'eau en feu, le ramena sur ses pas. Il vit alors un fantôme, languide et refleurrissant; celui d'une nymphe, qui dormait en embrassant un ormeau.</p> <p>Ses pensées allaient du fantôme à la flamme réelle. Il se remit à monter.</p>
--	---

Se qui dunque, assistiamo «al processo di produzione della conoscenza di quel mondo che corrisponde alla nozione d'immagine»,⁹² è interessante approfondire le scelte lessicali bilingue, in relazione alla matrice temporale che abbiamo individuato come discriminante – flessibile, ma presente – che distanzia il pensiero sull'immagine in *Allegria e Sentimento*.

Nel nostro percorso di lettura, è questo il momento dell'introduzione del 'fantasma': la scelta del lemma "larva" è significativa, in quanto non è un fantasma, un'ombra, ma una forma informata, e dunque possibile a tutte le forme. La larva si sfalda, perde la sua già inconsistente solidità: questo suo tramutarsi ha il movimento del naufragio, "a picco". È il momento della metamorfosi come vittoria sulla morte: la trasformazione della "larva" è infatti una morte apparente morte, poiché rinasce come "ninfa".

A fronte di questa *metamorfosi* lessicali ("larva", "ninfa", "simulacro"), CO27_F opera una riduzione, traducendo sia "larva" che "simulacro" con "fantôme". Il primo è il "fantôme [...] celui d'une nymphe": si disegna così una costellazione semantica dove larva/fantasma/simulacro, si oppongono a quella fiamma vera ("flamme réelle") che sempre nella versione francese trova un'anticipazione nel "rythme de l'eau en feu", figura che 'traduce' lo "stridulo / batticuore dell'acqua torrida". Ma più che traduzione è questa una parafrasi che rilancia, grazie a un parossismo etimologico, la densa figura del testo in italiano, e cioè la sinestesia su metafora e ossimoro dello "stridulo batticuore", dove il "rythme" è misura di alternanza, derivato da *ῥυθμός* e dunque da *ῥέω*. Logicamente infatti, "rythme" sostituisce un sostantivo che dovrebbe indicare il passaggio, la trasformazione dell'acqua in fuoco, sciogliendo l'ossimoro "acqua torrida". Il "rythme", che appartiene all'acqua, è infatti rotto "brisait", spezzato da una "chute", una caduta/cascata, "d'ailes".

L'introduzione del 'ritmo' come *traccia del passaggio* permette, rispetto alla metafora certamente più 'poetica' del testo italiano, di far emergere un dato fondamentale. Nell'alternanza che muta l'acqua in fuoco ritroviamo lo *spazio* tra due apparizioni, che si coagula poi nel celebre verso successivo, «tra fiamma vera e simulacro», una distanza tra due immagini che sono la medesima, in quanto emanazioni dello stesso fantasma, spazio dove *emerge il Soggetto*. Allo scorrimento del *tempo*, le interruzioni, le rotture ("brisait"), le intermittenze sono i luoghi in cui il soggetto *si coglie*, ma allo stesso modo è proprio questa puntualità e fissità dell'identico dell'io a essere negata dall'epiteto tra i più celebri per definire la memoria, e che troviamo nella riscrittura per LS29 di *Alla Noia* e nell'autografo, datato sempre 1929 da Rebay,⁹³ di *Cain*:

cPL1 ₂₉ <i>Cain</i> , vv. 35-43	LS29 <i>Alla noia</i> , vv.15-19
--	----------------------------------

⁹¹ Cfr. T vv. 7-13.

⁹² LIVORNI 2005, p. 239.

⁹³ Cfr. REBAY 1989, pp. 286-287.

<p>Mémoire, simulacre fluent, Essaim de colombes venue de tous points, Mélancolique dérision, nuage, Aucun vent n'emportera cette pluie de poussière!</p> <p>Oh ! si mes yeux devenaient innocents ! Ils verraient un printemps sans déclin.</p> <p>Au-delà de Caïn, je verrais la colombe, Et je ne verrais qu'elle, la plus lointaine, Parure du jardin éternel.</p>	<p>Memoria, fluido simulacro, corpo sottile, catena di larve, malinconico scherno, linfa degli evi, buio del sangue....</p>
--	---

Ancora il fiume, e dunque la metaforologia dello 'scorrere', è al centro di un complesso intreccio figurale che cerca di dire la connessione tra tempo e Soggetto non più come *opposizione*, data dall'irriducibilità della puntualità del singolo alla ciclicità del naturale, ma in quanto connessione che si rileva a partire dalla *traccia del passaggio* e dunque dalla *presenza del tempo* nello stesso Soggetto, e cioè dalla 'memoria'. Come ha scritto Petrucciani, in *Caïn* il «punto di fusione tra memoria e innocenza» trova il simbolo nella «colomba».⁹⁴ Possiamo a questo proposito citare un passo della conferenza su Dante e Virgilio dove il poeta commenta il simbolo del 'ramo d'oro':

Le colombe sono le messaggere dell'amore e della maternità, dell'accettazione misteriosa della morte per la vita, legge divina che pone la fecondità nel trapasso, nella morte, legando la morte alla vita⁹⁵

Ma la ricerca interrogativa esperita in questi ultimi testi si comprende a pieno all'insegna della meditazione agostiniana, che ci permette di riprendere il discorso sulla traccia iniziato nel precedente e capitolo, per agganciarlo alla ricerca dell'immagine «intatta», del «sogno fermo»,⁹⁶ oggetto inaccessibile nell'orizzontalità delle somiglianze ingannevoli.

Per quanto riguarda *Alla Noia*, già nella versione di PT23 ritroviamo alcuni elementi costanti del nostro percorso, come la fenomenologia del fantasma all'insegna del riaccendersi di una 'brama' prima sopita («Notti fluenti ma senza desio»),⁹⁷ il lessico del nodo d'amore («affabile madonna / che gioga alla follia»)⁹⁸ e della dispersione del desiderio, enunciato nel paradossale «Eccomi perso».⁹⁹

Tra le inserzioni più significative di LS29, il momento ottico della visione nella densa immagine «mi volò dagli occhi»,¹⁰⁰ e le numerose le marche della distanza, come i relativi e i pronomi («*quel* corpo acerbo»;¹⁰¹ «*le sue* labbra»¹⁰²), e l'interrogazione sulla traccia: «È quella nube il dono? / Un mormorio, e popolò / d'inni remoti i rami»,¹⁰³ che, oltre a modulare i vv. 38-39 di *Caïn* come in cPL1₂₉, rimanda alla costellazione attorno alla «navicella accesa» di *Sogno*ST – e alle sue variazioni come *Eco*. Ma osserviamo nel dettaglio la catena di epiteti che definisce la «memoria», ricordando come questi si innestino *ex novo* sul testo già edito in PT23 e S23.

⁹⁴ PETRUCCIANI 1985, p. 232.

⁹⁵ UNGARETTI, *Dante e Virgilio*, [1938-1942], in VL00, pp. 655-672, p. 662. Commentando l'apparato decorativo delle xilografie di Gamba in S23, Mario Barenghi sottolinea la nutrita presenza di colombe - desiderata dallo stesso autore come ci ricorda un passo dal *Tascapane* di Ettore Serra, riportato dallo stesso Barenghi - rimandandola a «un'idea di palpitante purezza, ambiguamente sospesa fra religiosità e abbandono sensuale» (BARENGHI 1999, p. 148).

⁹⁶ Cfr. *La Pregghiera*, v. 11.

⁹⁷ PT23, poi LS29 Erano notti quiete ST36_v Quietè = T v.1.

⁹⁸ PT23, poi LS29 *om.*

⁹⁹ LS29 = T v. 5

¹⁰⁰ LS29 = T v. 7.

¹⁰¹ LS29, poi ST33_v Il corpo acerbo = T v.2.

¹⁰² LS29, poi ST33_v le tue labbra = T v. 21.

¹⁰³ LS29, poi bSN<LS29 ...] di canti remoti [... ST33_v È nuvola il tuo vero dono? // È mormorio, e popola / [... ST36_N È nuvola il tuo dono? [... = T vv. 11-13.

LS29	bsN30	cF>bsN30
Memoria, fluido simulacro, corpo sottile, catena di larve, malinconico scherno, linfa degli evi, buio del sangue....	Memoria, fluido simulacro corpo sottile, catena di larve, malinconico scherno, linfa degli secoli, buio del sangue....	Memoria, fluido simulacro malinconico scherno, buio del sangue ¹⁰⁴

Nella catena analogica ogni epiteto di LS29 tenta di avvicinare, circoscrivendolo in paradossali quanto densi accostamenti, l'oggetto dell'evocazione. Il "fluido simulacro" è l'apparenza inafferrabile come unica traccia dell'idea immobile, che ha un "corpo" altrettanto sfuggente dato dall'inseguimento e dalla sovrimpressionazione di abbozzi e rovine di immagini, di apparenze 'informi', embrioni, 'larve' – altra declinazione semantica che abbiamo già incontrato nel *fantôme* ne *L'Isola*. Nel successivo epiteto si può cogliere l'intrinseco coappartenersi di ironia verso questo mondo di apparenze e nostalgia dell'immagine 'prima' o perduta cui allude.¹⁰⁵ Gli ultimi due epiteti, infine, ritornano sulla liquidità del tempo questa volta innestandosi sulla metafora – anch'essa già incontrata – del 'sangue': il Tempo, nel plurale "evi" come successione del molteplice, è un corpo in cui scorre una "linfa", figura che riunisce nella metafora vegetale lo 'scorrere' della memoria nell'uomo – fondo scuro, imperscrutabile, corpo sottile e fluido.

Diversi critici hanno sottolineato come dal punto di vista stilistico-retorico in questa catena di epiteti sia ancora una volta predominante l'impulso alla sovranominazione barocca del nome. È dunque di nuovo il tempo e significativamente il legame con il *nome della cosa* al centro della questione. Questo ci riporta al testo di *Memoria d'Ofelia*: riprendiamo gli "emblemi" e l'esperienza temporale a essi associata.

È importante sottolineare come in *Memoria d'Ofelia d'Alba* sia determinante la struttura ottica di questa gnoseologia: sono ancora gli "occhi" il canale della conoscenza, occhi di cui si materializza un affondare letterale, e che raggiungono una metamorfosi.¹⁰⁶ Di fatto, la "luce vana" "bevuta" in vita fa presagire la presenza di una luce *vera* inaccessibile fintanto che l'occhio è soggetto al tempo. Il tempo è descritto come *mutamento* e *metamorfosi*, e quest'ultima è, di nuovo, origine della 'brama' («seguiste ardendo del loro mutare»). Si delinea così un campo di opposizioni tra l'incessante variare che accende il desiderio e la pace immobile, eterna, 'ferma', e con essa, lo sguardo immortale fisso a un'immagine pura perché fuori dal tempo.

Ora, ciò che disegna questa temporalità è chiaramente una negazione della condizione mortale come accesso alla 'luce vera': la temporalità *deve* essere esclusa, aggirata. È qui a mio giudizio il discrimine tra due differenti 'sentimenti del tempo': nella prospettiva neoplatonica, il tempo *nega* l'accesso alla luce vera, mentre con la mediazione agostiniana la verità rimane sì «irraggiungibile finché siamo celati dal tempo», ma poi «anche il tempo alla fine si trasfigura; non si deve mettere a tacere nulla, nessuna passione intralcia, niente di ciò che ci è stato dato si deve annichilire».¹⁰⁷ Per Agostino, la strada stoica e neoplatonica non è praticabile, e la ricerca deve innestarsi sulle giuste tracce «affinché ci sia possibile nella temporalità e nella mutevolezza cercare l'eterno».¹⁰⁸ Se infatti per i neoplatonici il mutevole è 'il male', la creazione cristiana – che è sorgere della storia e del tempo – non solo è

¹⁰⁴ = T con le maiuscole, come d'abitudine, vv. 14-16.

¹⁰⁵ Potremmo rischiare e forzare il testo leggendo inoltre dietro lo "scherno" un significativo "schermo", trovando così un'ennesima variazione sulla topica della lastra che riflette / ostacola l'immagine.

¹⁰⁶ La materializzazione dell'immagine si sostiene sia sulla metafora verbale che rilancia la liquidità sia, come emerge dalle varianti, sul lavoro su una locuzione d'uso comune connessa con l'immagine del 'fondo', recuperata nella letteralità con la variante di ST36 ma ulteriormente complicata dall'iperbato: ES32 Già al fondo del silenzio ST33v E in breve al fondo del vostro silenzio ST36 E a fondo in breve del vostro silenzio = T v. 10; si veda il caso analogo già citato di *Pari a sé*: cF1_{AP} Nella nebbia mattutina / <veggo> vedo solo l'onde nere ST33v Nell'estrema notte / Va nel fumo a fondo il mare. ST43 Nell'estrema notte / Va in fumo a fondo il mare. = T vv. 5-6.

¹⁰⁷ ZAMBRANO 1997, pp. 73-74.

¹⁰⁸ BEIERWALTERS 1995, p. 68.

necessariamente buona, ma, proprio nella strada di meditazione aperta da Agostino, va compresa e attraversata.

Se «l'interrogativo consiste nel domandarsi a partire da quale similitudine, da quale paragone con le cose che ci sono note, noi crediamo in Dio e lo amiamo prima ancora di conoscerlo»,¹⁰⁹ l'idea di traccia ci riporta nuovamente all'archetipo figurale della *peregrinatio*, ancora cioè al 'paradigma indiziario'; dunque, la ricerca *deve* spostarsi sul «problema della "traccia" del principio nel principiato».¹¹⁰ Per questo la 'soluzione' dell'antenato alessandrino trova eco in Ungaretti: come ha scritto Folco Portinari, «Ungaretti non compie la rinuncia dell'umana passionalità – come Mallarmé, come Valéry – non rifiuta totalmente le sollecitazioni della storia».¹¹¹ Infatti, prosegue il critico, «se il fine ultimo è l'abolizione del tempo e della storia per l'appuntamento rischiatto con Dio, la strada per giungervi passa ancora attraverso quel tempo, quella storia che si cerca, innanzitutto, di astrattizzare, di sublimare».¹¹²

Ma appunto, in che modo può accadere una sublimazione che non sia però distacco? Rispetto al cammino dalla dissipazione all'unità dei neoplatonici come per esempio Porfirio, la *distensio animi* di Agostino è radicalmente diversa, poiché ha il compito di infondere continuità e senso al divenire, facendone storia. Respingendo la posizione di chi identifica il tempo con il movimento degli astri, Agostino fa del tempo la relazione tra una realtà che muta e una coscienza che registra e ricorda quel mutamento:

Grande è questa potenza della memoria, troppo grande, Dio mio, un santuario vasto, infinito. Chi giunse mai al suo fondo? E tuttavia è una facoltà del mio spirito, connessa alla mia natura. In realtà io non riesco a comprendere tutto ciò che sono¹¹³

In questa ricerca, la memoria è continuità che coincide con la nozione che il Soggetto ha di sé.

Il punto di maggiore difficoltà risiede per Agostino nell'antinomia che sussiste tra ricerca e conoscenza: il desiderare l'oggetto implica una passata presenza, in quanto «ciò non sarebbe possibile se questo oggetto di desiderio non fosse in qualche modo presente nella memoria».¹¹⁴ Come coglierlo allora? Scrive Heidegger: «tutto dipende dall'udire in modo autentico, dal *come* dell'atteggiamento interrogativo, del voler udire»¹¹⁵

È noto come la più importante 'scoperta' della traccia di Dio avvenga in Agostino proprio a partire dalla *distensio animi* colta nella memoria in quanto 'presenza dell'oblio', e cioè, diremmo noi, come *vuoto* lasciato da un'immagine che si ritrae. L'oblio è dunque traccia, presenza stessa di un'assenza, strada per vedere «l'invisibile nel visibile». Ma il problema del tempo in Agostino si coagula attorno al tema della *mensura*, cui il filosofo approda a partire ancora una volta dalle riflessioni sul numero e sul tempo delle sillabe.¹¹⁶ Senza peraltro giungere a una risposta definitiva che scioglia il nodo del rapporto tra eterno e mutevole, è ancora la temporalità del *verbum* a garantire la possibilità – nell'ascolto del ritmo e nella 'presenza dell'assenza' spazializzata nel silenzio – di una strada, in una distanza da preservare.

È entro questa direzione dove il nodo principale risiede ancora nel legame tra *ῥέω* e *ῥύθμος* che si possono leggere i versi di *Sentimento del tempo*, e le varianti che lavorano proprio sul momento di

¹⁰⁹ AGOSTINO, *De Trinitate*, VIII,5,8

¹¹⁰ BEIERWALTERS 1995, p. 122.

¹¹¹ PORTINARI 1967, p. 110.

¹¹² *Ivi*, p. 112. Anche qui che si misura la profonda distanza tra questo Ungaretti e le successive esperienze del nostro Novecento poetico: infatti all'affermazione «di una salda e indubitabile dimensione ultraterrena» non segue in Ungaretti una «semplice negazione del contingente, dei limiti temporali, corporei terreni" come si delinea nel più 'puro' platonismo ermetico (VERONESI 2004, p. 14).

¹¹³ *Confessioni* X, 8, 15.

¹¹⁴ MARTIN HEIDEGGER, Agostino e il neoplatonismo, [1921], in HEIDEGGER 2003, pp. 204-379, p. 252.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 263.

¹¹⁶ Una risposta al problema del rapporto tra misura e misurato è stata, per Agostino, proprio il tempo delle sillabe, il *ritmo*. In questa direzione si colloca il trattato sul *De Musica*, definito da Nehrot come una «meditazione su 'ciò che passa'» (NERHOT 2008, p. 44). Al centro di questo «pensiero del "passaggio"» il ritmo ha un valore metafisico, poiché «l'omogeneità ritmica viene riportata a un pensiero del silenzio, la pausa» (*ivi*, p. 76), immancabile palinsesto su cui operare il passaggio. È insomma quell'«ordine dell'immobile» (*ivi*, p. 170) sede per Agostino della verità, su cui si innesta il *passaggio* dell'anima. Scrive Agostino: «l'anima realizza la successione del tempo» (*De musica*, VI 8,21).

percezione del tempo in relazione all'ascolto del cuore:

cF1	cU<IL31
E per la luce giusta,<Morte> Cadendo solo un'ombra viola Sul giogo meno alto, La lontananza aperta alla misura, Ogni mio palpito, come usa il cuore, Ma ora consapevole, T'affretta a posarmi sopra le labbra Le tue labbra ultime.	α Ed ora consapevole, β Ma ora già consapevole, γ Ma ora già sentito δ Ma ora sentito, α T'affretta a pormi sulle labbra β T'affretta, tempo, a pormi sulle labbra

ST33_v E per la luce giusta,
Cadendo solo un'ombra viola
Sopra il giogo meno alto,
La lontananza aperta alla misura,
Ogni mio palpito, come usa il cuore,
Ma ora l'ascolto,
T'affretta a posarmi sopra le labbra
Le tue labbra ultime.

Come scrive Glauco Cambon,

dalla contemplazione visiva del momento perfetto auspicato, del *kairos* che da attimo fuggente si è fatto coronamento della intera vita, si passa alla sua contemplazione acustica, alla auscultazione, cioè, del ritmo ("misura") che è del mondo e del cuore. Questa misura scandisce il cosmo all'unisono con la vita individuale, è dunque il Tempo salvatore anziché distruttore.¹¹⁷

Dunque, la "misura" della lirica *Sentimento del Tempo* designa un distacco fattosi estensione. Così la direzione percorsa dal nostro itinerario sembra essere approdata a una nuova possibile strada stilistica, che dalla *dispersio* ha condotto alla *distensio animi* agostiniana:

L'anima si è rivolta alla sua interiorità; nel suo centro s'è trovato quel punto d'identità, eterno e impassibile, che è dentro l'uomo, che non lo trascina fuori di sé come oggetto del mondo intelligibile. L'agognata unità si ottiene in altro modo, è un altro il genere di unità in cui la vita ha preso, grazie a questo centro interiore, i caratteri dell'essere autentico; è unità vera ed eterna. Nasce il soggetto, quello che chiamiamo io. In realtà abbiamo avuto un nome, un nome proprio. [...] Si è già uno per sempre¹¹⁸

Questa "promessa" è la 'mira' che non è possibile nominare, ma entro la quale dirigere i passi della *peregrinatio*, consapevoli che l'unica strada è la strada stessa, il cammino, la distanza. «Rifugiamoci dunque presso la nostra cara patria» scrive Plotino citando Omero;¹¹⁹ ma, si chiede Plotino, se questo è il «vero consiglio che dobbiamo darci», «come potremo rifugiarci là? Per quale sentiero risalire alla nostra meta?» Risposta: «Faremo come Ulisse».

E così, per Ungaretti-Ulisse-Mosè, «verso Itaca si fugge». Una poetica *in itinere* che vive nella distanza e coglie in questo cammino la sua storia d'unità. «Eppure, eppure griderei»¹²⁰ ...: eppure le "immagini" bramate non rimangono residui inerti. Il *tertium*, ostacolo dell'annientamento dell'*Allegria*, è ora qui trovato come raggiungibile solo nell'irraggiungibilità. Il desiderio di armonia si è fatto desiderio di *dismisura*, distanza incomparabile, altra, al di fuori dal gioco immaginario del confusivo e dello

¹¹⁷CAMBON 1976, p. 108 n.

¹¹⁸ZAMBRANO 1997, p. 74).

¹¹⁹ *Enneadi* I, 6, 8; (cfr. *Iliade* II, 140).

¹²⁰ *Auguri per il proprio compleanno*, v. 15.

scambio analogico. Sembra qui prospettarsi una condizione davvero mistica: di fronte all'Altro, il Soggetto trova le proprie identificazioni immaginarie e può conciliarsi con il desiderio. Preso dallo sguardo di questa trascendenza incomparabile, la prima immagine è l'identità elementare che *manca* al Soggetto, un'identità che è necessaria per ragioni «teologiche»; secondo Melandri infatti

la divinità è l'anomalia allo stato puro, poiché è il limite negativo di ogni regressione all'infinito; ed è trascendente proprio per la stessa ragione: perché, in quanto polo di una regressione interminabile, si presenta come l'"atomo" per eccellenza, come il paradigma di quell'unità, semplicità ed elementarità che non può sussistere nella situazione conflittuale del vivente¹²¹

Questa conflittualità verrebbe dunque oltrepassata in questo Terzo trascendente che permette «un rapporto non allergico» con l'Altro?¹²²

Ancora una volta, l'itinerario ungarettiano è tutt'altro che lineare. Ed è forse questo, più che l'esordio del poeta-soldato, il momento in cui poesia e storia si intersecano in modo problematico. È infatti evidente che il progetto ungarettiano sia quello di proseguire sulla strada intrapresa verso il Terzo: un nuovo canto che, abbandonando il *furor* barocco delle apparenze mutevoli, le analogie, la similitudini del mondo metonimico, riesca a circoscrivere l'immagine immobile: un'«utopia» che si sforza di «saltare il tramite delle immagini naturali (le ombre, gli echi), e poter direttamente raffigurare ciò che per definizione non ha figura: l'Idea pura platonica».¹²³

Ma nel progetto irrompe la storia: e così, invece della *Terra Promessa*, 'mira' del poeta-profeta che "guida" e guarda da lontano, troviamo versi come questi:

La memoria non svolge che le immagini
E a me stesso io stesso
Non sono già più
Che l'annientante nulla del pensiero¹²⁴

Tradimento della memoria, sprofondare ancora una volta del Soggetto nel nulla e del linguaggio dell'apoteosi delle negazioni. È *Il Dolore* ciò che distoglie la 'mira' da *La Terra Promessa*: sono anni cruciali, che costringono la voce ungarettiana a rivolgersi ancora una volta verso l'interiorità di un'anima spezzata, circondata da una natura smisuratamente disumana e immersa nel tempo della guerra, dell'angoscia, delle rovine violate di Roma.

Ma non solo *La Terra Promessa* dovrà essere rimandata: resterà, costitutivamente, un libro inconcluso, frammentario, 'spezzato' come il grido di Antonietto, inseguito in innumerevoli varianti. La dispersione delle carte e degli appunti, il proliferare delle immagini, le aggiunte successive, le oscillazioni che lo stesso 'sistema della memoria' incontra negli interventi di autocommento sembrano ancora una volta allontanare il poeta da quella 'innocente' ricerca di «armonia» che ne tormentava le sillabe fin dal *Porto*.

In questa prospettiva un elemento non deve però essere dimenticato, una strada che Ungaretti intraprende sulla scia di due 'antenati', Sant'Agostino e Petrarca. Nella dispersione in cui si ritrova, nel regno delle dissomiglianze, Agostino *racconta* la sua vita, e Petrarca costruisce il suo *Canzoniere* raccogliendo *sparsa fragmenta*. Di fronte al *Dolore*, al «barbaglio delle promiscuità»,¹²⁵ Ungaretti lavora sulla tradizione letteraria e sulla traduzione, ma, soprattutto, sul suo progetto di ordinamento: la *Vita d'un uomo*. È proprio in relazione a questo progetto che coniuga memoria, recupero del tempo esperienziale e unicità di un itinerario, che si comprende con pienezza l'influsso della «"continuità" agostiniana»¹²⁶ e la distanza rispetto all'immortalità, alla verità platonica e plotiniana lontana dalla *vita*. Si

¹²¹ MELANDRI 1968, p. 149.

¹²² LÉVINAS 1990, p. 314.

¹²³ CORTELLESA 2000, p. 100.

¹²⁴ *Se tu mio fratello*, vv. 9-12.

¹²⁵ *Pregbiera*, v. 2.

¹²⁶ OSSOLA-CORVI-RADIN 2009, p. 816; cfr. anche OSSOLA 2009, pp. XXIX – XXX).

potrebbe dunque rileggere l'operazione di recupero del tempo della vita nella poesia all'insegna del modello delle *Confessioni*.

Il genere della confessione tende innanzitutto «a superare la dispersività»: ¹²⁷ essa è difatti «il movimento, il passaggio, dalla constatazione (disperata) della frammentarietà e contraddittorietà della vita alla ricerca (speranzosa) di una sua possibile unità, di quella “figura totale” che le manca». ¹²⁸ Invece di rifiutare la mutevolezza e la parvenza, proprio perché «cammino dalla dispersione di sé all'unità (dal *dyaballein* al *symballein*, dal diavolo al simbolo), la confessione intrattiene una relazione paradossale col tempo e la durata». ¹²⁹ Ma soprattutto, la confessione è mossa dalla «nostalgia di una vita riunita». ¹³⁰ Scrive Zambrano:

Questo era e continua ad essere il problema. La nostra vita corre smarrita e confusa tra tempo e aspirazioni. Riuscire a essere è possibile solo ottenendo l'unità. L'unità dei neoplatonici era l'unità stessa dell'essere intelligibile. L'unità che cerca e trova Sant'Agostino è un'altra unità tipica della vita, unità in cui la vita riacquista la sua figura, la sua figura viva seppur nascosta da una maschera opaca, come un palinsesto. Non è un elemento di identità, ma un centro che conferisce l'unità in altro modo. Questo sì che era impossibile da concepire per un filosofo classico: che esistesse qualche altro genere di unità diversa dall'identità e armonia ¹³¹

In questa prospettiva, la *Vita d'un uomo* è il frutto di una «soggettività inferma che chiede aiuto al darsi linguistico per raggiungere la propria pienezza». ¹³² Scrive Agostino in un brano già riportato da Ossola nel suo *Commento*:

Quello che avviene del carne tutto, si verifica in ciascuna delle sue parti e in ogni sillaba; così è di un'opera più articolata, della quale quel carne può essere una porzione; e altrettanto accade nella *vita d'un uomo*, le cui parti sono tutte le sue azioni; e così nel succedersi di tutte le umane generazioni, le cui parti sono le singole vite degli uomini ¹³³

Come scrive ancora Zambrano, «nella Confessione, *la vita dell'uomo* mostra che, se non ha unità, però ne ha bisogno e la immagina», ¹³⁴ sebbene, proprio nell'atto della confessione, l'io non possa fare a meno di sottostare a un'ulteriore scissione. ¹³⁵

Il sogno di un'identità che garantisse dalla dispersione era stato ricercato fin dall'evocazione del mito di *Babele* nella sezione allegresca del '19 e che racchiude i primi “barbagli” di poesia, ma si era scontrato con il duplice rischio della condanna alla separatezza implicita nel *principium individuationis* secondo le categorie logiche, e dell'annullamento nell'indistinto, in una dissolvenza non garantita da una corrispettiva proposta di senso da parte di un mondo che rimane incomprensibile; questo percorso della soggettività in cerca di forme del proprio dirsi ora sembra – anche se solo come una breve “sosta” - trovare il luogo di felice soddisfazione in un terzo che non si dialettizza, e che cioè «mette in scacco il pensiero della polarità» ¹³⁶

Se «l'identità assoluta, al di sopra di ogni differenza e opposizione, l'uguaglianza d'ogni dissimilitudine sono l'oggetto proprio di ogni esperienza mistica», ¹³⁷ non possiamo non osservare una tangenza con l'esito delle esperienze stilistiche tentate sin dai primi testi, se in queste ultime in particolare vediamo l'esprimersi non più solo di un cammino di accentramento e riconoscimento del

¹²⁷ FERRUCCI 1990, pp. 4-5.

¹²⁸ *Ivi*, p. 8.

¹²⁹ SEBASTE 2001, p. 81.

¹³⁰ ZAMBRANO 1990, p. 53.

¹³¹ *Ivi*, 1990, p. 72.

¹³² BIGONGIARI 1987, p. 26.

¹³³ *Confessioni*, XI, 28.

¹³⁴ ZAMBRANO 1997, pp. 22-23.

¹³⁵ Cfr. BIGONGIARI 1987, p. 329.

¹³⁶ BORDONI 2010, p. 172.

¹³⁷ POZZI 1997, p. 187.

Soggetto verso cui ricondurre il dato fenomenico, né, d'altronde, l'emergere dell'oggetto-simbolo del reale refrattario all'insegna della celebrazione dell'istante, quanto una costante tensione 'metafisica', intendendo con ciò definire ciò che è rivolto all'altrove, all'altrimenti, all'altro. Lévinas distingue il desiderio metafisico dal desiderio come bisogno: «il desiderio metafisico non aspira al ritorno, perché è il desiderio di un paese nel quale non siamo mai nati»;¹³⁸ proprio perché rivolta a un altrove irriducibile a una pura opposizione al 'qui', questa tensione vive di una «asimmetria» costitutiva,¹³⁹ nella quale la 'mediazione' si manifesta sempre come un'illusione di una vicinanza impossibile. Infatti, «*la correlazione non è una categoria sufficiente per la trascendenza*».¹⁴⁰

Come ultimo luogo del pensiero analogico, dunque, ritroviamo l'analogia quale dispositivo teorico con cui il pensiero cristiano concepisce il rapporto tra Dio o l'infinito e le creature, e cioè l'effimero. Strumento di articolazione di un indicibile,

L'analogia entra in gioco ogni qual volta si debba attuare un passaggio [...] tra due diversi livelli del discorso (*logoi*), nel tentativo di coniugare l'unità razionale e atemporale della forma con il cangiante divenire della materia, in un mondo in cui – per di più – tutto scorre¹⁴¹

Proprio a contatto con la separatezza tra eterno ed effimero, appare evidente come il paradigma della polarizzazione tra Soggetto e oggetto sia del tutto inadeguato, poiché questa alterità vive dell'accento sull'inuguaglianza *tra*, sulla distanza che il rapporto *apre*, ma che al contempo permette di aggirare, dopo un percorso di purificazione che parte da un necessario 'profondamento' negli spazi dell'interiorità secondo quella 'topologia mistica' che vede proprio nel 'fondo' e nel 'centro' lo spazio della ricerca dell'Altro,¹⁴² la logica oppositiva interno/esterno, chiuso/aperto, promettendo l'approdo a una diversa logica. Il movimento estatico, infatti,

mette il soggetto fuori di sé, proiettandolo nell'Altro divino. L'interno e l'esterno coincidono, l'interno è l'esterno, lo spazio interiore essendo quello in cui il soggetto, dislocato nell'Altro, viene posto estaticamente fuori di sé¹⁴³

Scriva Lévinas:

L'invisibilità di Dio non appartiene forse a un altro piano, a un approccio che non si polarizza nella correlazione soggetto-oggetto, ma che si dispiega come un dramma a più personaggi?¹⁴⁴

«Più personaggi»: un dramma dove il Terzo, l'incomparabile, non è *dato*, ma è presente come assente. Una relazione dunque sempre marcata dallo stile immaginario: affinché assuma il suo valore simbolico è necessaria la mediazione di un terzo personaggio, che realizzi in relazione al Soggetto l'elemento trascendente grazie a cui il rapporto con l'oggetto può sostenersi ad una certa distanza. L'essenza del linguaggio metaforico è esattamente in questo valore di mediazione.

Il linguaggio tiene a distanza l'oggetto e il Soggetto, aprendo al contempo uno spazio misurabile: la metafora, nelle forme dell'analogia che abbiamo visto, è il luogo in cui vedere questo avvicinamento all'interno della distanza?

¹³⁸ LÉVINAS 1990, p. 32.

¹³⁹ *Ivi*, p. 51.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 51.

¹⁴¹ E. MARIANI 2010, p. 99.

¹⁴² Si veda il capitolo *La topologia mistica* in BERGAMO 1991, pp. 143-203.

¹⁴³ *Ivi*, p. 17.

¹⁴⁴ LÉVINAS, *Enigma e fenomeno*, cit., p. 236.

Conclusioni

Tra un fiore colto e l'altro donato

Nella parte introduttiva del nostro percorso ci siamo interrogati su quanto i testi lirici o il discorso critico e saggistico dell'autore autorizzino una lettura retorica dell'opera; non diverso dovrebbe essere il punto di partenza nel domandarsi se a fronte delle proposte interpretative portate avanti in queste pagine alcuni luoghi espliciti della testualità facciano emergere una determinata immagine della parola poetica. Il tasso di metapoeticità del discorso lirico è una questione affascinante quanto spinosa poiché suscettibile di un duplice arbitrio: da parte del lettore che *legge* un di più rispetto alla lettera del testo, e da parte dello stesso autore, il quale servendosi di uno stile che è per definizione polisenso può incorrere in contraddizioni che rendono facilmente attaccabili le sue stesse interpretazioni. Non si vuole qui rimandare alla catena di *misunderstanding* delle letture di critici e scrittori, sulla scia per esempio delle ricerche di Paul de Man: piuttosto si vorrebbe ribadire la necessità di mantenere una certa prudenza, che si concretizza nel dirigere la scelta su quei luoghi del testo segnalati da determinate spie, e che per questo motivo possono essere letti con una lente metapoetica.

Per la sua peculiarità, *Il Porto Sepolto* offre da questo punto di vista diversi esempi: primo libro dell'autore, sostenuto da diverse e poco celate operazioni di autopromozione cui abbiamo marginalmente accennato, presenta fin dalla prima edizione una struttura macrotestuale 'tradizionale', da leggere alla luce di quella dialettica tra avanguardia e tradizione che abbiamo visto costituire una prospettiva direi intrinseca dell'opera ungarettiana.¹ Ma è necessaria un'ulteriore premessa; quella che vorrei qui proporre è una lettura *strumentalmente retorica*: i testi sono interrogati *per* rispondere a una specifica domanda, domanda che avevamo posto nel primo capitolo, ovvero: qual è il ruolo della metafora in Ungaretti?

Per la parzialità del campione prescelto sarebbe pretestuoso, oltre che incoerente con la problematicità più volte da noi evocata come linea guida nell'interpretazione, aspirare a una risposta unica ed esaustiva: ribadiamo infatti che il fascino dell'opera ungarettiana è anche nella contraddizione che la costruisce e la sostiene da ogni punto di vista. Proprio per questo abbiamo scelto di evidenziare le linee di faglia piuttosto che quadri dove *tout se tient* – come suggerisce la citazione adorniana che apre il nostro percorso. Anche in questo caso dunque privilegeremo piuttosto le ritrattazioni, gli spostamenti e i ritorni, definendo dunque la nostra proposta interpretativa come 'possibilità', nel senso non (solo) di una interpretazione *possibile* tra molte altre, ma in quanto percorso entro cui la poesia cerca di trattenersi, nonostante gli innumerevoli ostacoli incontrati nella *vita dell'un uomo*.

Il primo dato da sottolineare è una costante: circoscrivendo l'oggetto della poesia come anche l'operare del poeta, l'allegoria del viaggio appare come uno schema immaginifico *necessario* a Ungaretti. Intendiamo così sottolineare non tanto la presenza di elementi simbolici o 'figurativi', ma il riproporsi di uno *schema* dove il movimento tra partenza e origine è un palinsesto versatile ma pressoché universale, tanto che si direbbe costituire la *forma mentis* entro cui il Nostro *ragiona sulla poesia*.

Proprio all'altezza del *Porto* abbiamo spesso incontrato altre declinazioni metaforiche che gravitano attorno al tema della poesia: la liquidità innanzitutto (*Levante*: «Fluire nella più sottile e intima arteria della poesia»;² *Noia*: «A chi regalare / un gocciolo di pianto / d'infingarda umanità»;³ *In memoria*:

¹ La dimensione metapoetica della prima raccolta ungarettiana è stata sottolineata spesso dalla critica; secondo Bàrberi Squarotti *Il Porto Sepolto* si presenta «come un discorso sulla funzione e sul significato della poesia», dunque «metatesto» e «meta discorso» (BÀRBERI SQUAROTTI 1989, pp. 13-15), leggibile anche, se non soprattutto, in quanto «diario di rapporti con la poesia» (*ivi*, p. 18). Nella stessa prospettiva Carlo Ossola ha scritto pagine illuminanti in particolare sulle scelte di posizionamento e sulle varianti interne di *In memoria* (cfr. OSSOLA 1994, pp. 91-92, e OSSOLA-CORVI-RADIN 2009, pp. 843-844).

² LA15, poi cU1 *om.*

³ LA15, poi cU *om.*

«E non sapeva / sciogliere / il canto / del suo abbandono»⁴, ma anche la ‘musica’ (*Poesia*: «I giorni e le notti / suonano / in questi miei nervi / di arpa»⁵; *Annientamento*: «Mi modulo / di malato / somnesso uguale / cuore»⁶) e il registro dell’ottica, su cui ci siamo soffermati a lungo. Ma altrettanto urgente è la topica del viaggio sia come *tema* (cfr. *Levante* ovviamente, ma anche *Pellegrinaggio*), sia come schema retorico, preponderante nei testi più celebri: *Il porto sepolto* e *Allegria di naufragi*, quest’ultimo ancor più nell’iniziale versione de *La filosofia del poeta*, si reggono sull’immagine di un ‘andare e venire’ dove il poeta è figura di *mezzo*. Tenendo a mente questi dati, analizziamo ora alcuni testi che a mio giudizio problematizzano la domanda sulla stessa poesia e nello specifico sulla metafora.

Gentile Ettore Serra / Locvizza 2 ottobre 1916

Il testo di *Commiato* rientra tra quelli che più attirano il nostro interesse, collocandosi all’incrocio tra diverse strategie retoriche: la prima è quella che guida il procedere della lirica, e che possiamo situare all’insegna della ‘definizione metaletterale’ a partire da un titolo propriamente rematico. Ancor prima dei versi, è infatti quest’ultimo a definire la qualità di *soglia* del testo, che si presenta in relazione a una precisa posizione rispetto alla raccolta utilizzando un *modus* tipico quale il “commiato” appunto, che allude a precise consuetudini discorsive di ‘congedo’. Infine, proprio in virtù di questa relazione con il macrotesto, non è da sottovalutare l’incidenza della retorica ‘epistolare’ dell’*incipit*, estremo recupero dell’omaggio al committente che, aparendo con il nome proprio, è garanzia di autorevolezza.⁷ Dobbiamo notare come però questa retoricità sia adeguata a circoscrivere solo la prima parte della lirica: la bipartizione strofica infatti mostra una differenza che interessa sia il modo dell’enunciazione sia le strategie figurali.

La prima strofa sviluppa la definizione su due nuclei principali, dove vediamo riproporsi «la retorica della meraviglia in una formula di gusto concettoso»⁸

Gentile
Ettore Serra
poesia
è il mondo l’umanità
la propria vita
fioriti dalla parola⁹

Il ‘fiorire’ è metafora di un rapporto tra mondo e parola che inverte la priorità del primo sul secondo, dov’è la parola poetica in quanto creazione a essere all’origine del “mondo” - in cui sono incluse le ‘cose’, certo, ma anche gli Altri e il soggetto: il “mondo” può *aprirsi, dischiudersi* allo sguardo solo nel canto poetico. Segue un’ulteriore aggiunta metaforica, nella stessa forma assertiva:

la limpida meraviglia
di un delirante fermento¹⁰

⁴ P16 = T vv. 16-19.

⁵ D16 = T. Sull’immagine, cfr. DE MAN 1997, p. 42.

⁶ P16, poi A31 mi modulo / di / somnesso [... = T vv.7-10.

⁷ All’incrocio tra dedica ed epistola, il testo adempie a una funzione ‘prefativa’, ma in modo paradossale poiché *ex post*, arrivando cioè a conclusione del percorso, luogo raro per la dedica. (cfr. GENETTE 1989, pp. 121-124); un congedo dunque che tende a ridefinire l’intero insieme lirico che chiosa, e che si può leggere come ulteriore esempio di sfrondamento della lettura lineare in favore di percorsi diacronici multipli tra testo e interpretazione. La sovrapposibilità delle *personae* implicate in questa zona di soglia rende inoltre dense e problematiche alcune domande apparentemente semplici: chi è «Ettore Serra»? ma anche, «chi assume la dedica?» (*ivi*, p. 127). Il testo insomma vive in pieno le tensioni che riguardano le nozioni di autore, identità e biografia-*Vita*, come d’altronde il testo incipitario della raccolta del *Porto*, che, in quanto *in memoriam* è «dedica postuma» che può «esibire un debito intellettuale senza consultare il precursore e appropriandosi quindi del suo patrocinio» (*ivi*, p. 129).

⁸ BARONCINI 2008, p. 45.

⁹ P16 = T vv. 1-8.

A scapito della forza della forma della definizione, la descrizione dell'evento poetico si sofferma sul paradosso della convivenza tra il "limpido" e il "delirante". La delicatezza del "fiorire" sorprende, e il tentativo di definizione si trova a dover maneggiare l'indicibile oggettualità del poetico: è lo 'sbocciare' dell'immagine, dell'unione di quei "fili" che dalle scintille futuriste si trasformano nella semantica della "brama" vitale e vitalistica ungarettiana.

Rispetto a questi versi, la frattura con la seconda strofa è molto netta. Commentare questi luoghi vorrebbe dire riprendere le fila non solo dell'opera ungarettiana, ma dell'intera bibliografia critica, costretta da sempre a confrontarsi con questi enigmatici versi. Vorrei qui dunque limitarmi a proseguire la traccia emersa dai versi precedenti, rilevando quegli elementi che ci consentano di rinvenire la matrice metaretorica del testo:

Quando trovo
in questo mio silenzio
una parola
scavata è nella mia vita
come un abisso¹¹

Ritengo che un primo dato notevole sia la precisione 'trattatistica' con cui il gesto del poeta è descritto: "quando io trovo". La parola, che nella prima strofa è indicata per i suoi *effetti*, qui è esplorata nella sua origine: è un'indagine sul luogo della poesia, cioè sul *topos*. In questo senso, è la tradizione retorica trobadorica che emerge nel testo, in quanto ciò che il poeta fa, è, essenzialmente "trobare", "trovare", così come il titolo, *Commiato*, si comprende solo in quanto *explicit* di un determinato modo di cantare. Il luogo della poesia richiama qui l'"abisso", introdotto con una similitudine che sfrutta le strategie più frequenti tra quelle che abbiamo incontrate, e cioè l'impertinenza del predicato nei confronti del comparante e l'ambiguità generata dalla discontinuità sintattico/metrica, per cui "scavata" riverbera un'inerenza stringente tra la parola e lo 'scavo,' un' ambivalenza «come aggettivo (una parola scavata) e come participio (una parola è scavata)»¹² che dimostra il tentativo euristico della metafora.

Lo "scavo" è ciò che, nella similitudine, avvicina la "vita" a un "abisso": l'esistenza è un luogo senza fondamento, ma è l'emergenza della parola ad aprire l'infondato, a "scavare" il baratro. La parola nasce e rivela l'"abisso", e il poeta, grazie alla la parola, lo parla. Qui l'"abisso" è davvero una topica, vale a dire non solo uno spazio semantico attorno cui il poeta tesse le fila del suo discorso - per cui avremo il mito del "sepolto", del "naufragio" - ma propriamente il luogo dove il poeta *trova* la poesia, il luogo che la parola poetica *apre* al posto del "silenzio".

È in questa prospettiva che si comprende l'alta rettorizzazione del testo: *Commiato* 'parla' di topica, s'interroga su quella «tecnica degli originari avventi di parola, cioè dei "luoghi" (topoi) da cui scaturisce e inizia il discorso umano»,¹³ che è propriamente *l'ars inveniendi*, l'arte dei 'trovatori'. Con questo *trobar* a partire da un silenzio, nell'emergere della parola dal nulla dell'abisso, Ungaretti si inserisce in quella genealogia che afferma come il luogo nel quale avviene la parola poetica può essere indicato solo negativamente: qui, «cantare, "trovare", diventa, pertanto, fare esperienza della *razo*, dell'evento di linguaggio, come un introvabile, un puro nulla».¹⁴

È bene sottolineare ancora la peculiarità dei primi versi: poesia *non* è "parola", ma è il "mondo" 'fiorito' da quella stessa "parola" che apre l'abisso di colui che canta. La parola è dunque creazione e metamorfosi, gioco dell'uomo che preso tra "limpida meraviglia" e "delirante fermento" - tra *visio* e follia - ne fa "dono", 'omaggio', gesto anch'esso canonizzato dalla tradizione retorica e trobadorica del *commiato*.

Posizionandosi dunque ai *margini* del libro, certo, ma anche della tradizione che questo libro

¹⁰ A36 = T vv. 7-8; da P16 a A31: è la [...]

¹¹ A19 = T vv. 9-13; ma P16 e CL17: quando io trovo [...]

¹² SACCONI 2012, p. 54.

¹³ AGAMBEN 1982, p. 83.

¹⁴ *Ivi*, p. 87. Agamben richiama alla *Tenzo de non-re* di Aimeric de Pegulhan dove si sperimenta «l'evento di linguaggio come un essere chiamati a parlare dal nulla e a rispondere al nulla» (*ivi*, p. 91).

aspira a rinnovare attraverso strategie che determinano un equilibrio sempre da rinegoziare tra singolarità dell'esperienza e della voce e strumenti da accordare, *Commiato* parla del *fare* poesia, o meglio, dell'oggetto poetico e della relazione tra questa parola creatrice e 'il resto' la cui esistenza è dalla stessa parola giustificata e illuminata. Una proposta di poesia che non ci sembra lontana dall'idea di *stile* che abbiamo tratteggiato nei primi capitoli del nostro percorso.

Ma dunque, che poetica prospetta *Commiato*? Si potrebbe definire come una poetica della 'trovata', se non propriamente dell'*ingenium* e dunque della *maraviglia* che colpisce poeta e 'destinatario' nel momento in cui il "mondo", l'uomo, lo stesso Soggetto è improvvisamente ri-trovato nel miracolo della figura poetica. Ma non solo: il *luogo* da cui emerge il miracolo è nel *fondo* abissale del *silenzio* del poeta, veicolo privilegiato che "distilla" e affina la parola: un "abisso" dov'è necessario immergersi per riemergere, appunto, e fare *dono* di questa preziosa parola.

Almeno due luoghi della *Vita d'un uomo* mettono radicalmente in discussione questa proposta. Il primo che vorrei richiamare è l'importante testo de *La Pietà* di cui riprendiamo solo alcuni versi centrali. Nell'incalzare angoscioso dell'interrogazione, il poeta si domanda:

NRF28	cF1
J'ai peuplé de noms le silence, J'ai dépecé cœur et esprit Pour m'enchaîner aux mots	Ho popolato di nomi il silenzio, ho fatto a pezzi cuore e mente per cadere in servitù di parole? ¹⁵

Lo stesso *silenzio* dove l'io accettava di farsi 'dissanguare'¹⁶ e 'scavare' si rivela qui un'altra prigione, una "schiavitù" che il poeta ha popolato di altrettanti 'fantasmi'. Quella parola così dolorosa, la "trovata" – appunto – è un'inutile pietra nel silenzio.

Ma non è necessario andare così avanti nel tempo dell'opera e della stessa *vita* dell'uomo Ungaretti per trovare altrettanto nette ritrattazioni. Necessariamente e strutturalmente pensata come risposta a *Commiato*, lirica del congedo, è infatti la lirica del 'ritorno' alla parola, appunto *Ritorno*: i due testi si fronteggiano, ma alla densità e tensione del primo, la lirica che da A31 aprirà la sezione *Prime* risponde con ben altri toni.

Pallido involucro / Parigi-Milano 1919

Trinano le cose un'estesa monotonia di assenze

Ora è un pallido involucro¹⁷

Su questo *incipit* cadenzato che quasi mima l'indifferente "monotonia" delle "cose" si apre il secondo testo dell'*allegria* del '19: dopo il "viaggio" sotto l'egida di un titolo all'insegna del circolo ormai chiuso (*Ultime e prime*), ancora un testo di *soglia* impone di considerare diverse cronologie nella lettura e interpretazione dei versi. Così come il suo 'speculare' *Pregghiera*, *Ritorno* è *pensato e scritto* per A19, per inquadrare un'esperienza poetica; e se certo lo stesso titolo della sezione rimanda comunque all'idea di 'raccolta' del *già detto* sottolineata da Ossola e motivo del carattere 'approssimativo' dell'edizione, è proprio questa 'funzionalità' macrotestuale, *prefativa*, che attira la nostra attenzione. 'Dopo' *Ritorno* si apre l'*Allegria*, ovvero *Il Porto Sepolto*: è un testo che dunque, in A19, *storicità* ciò che segue. Ambiguamente infatti *Ritorno* dà voce alla parola parlando dal momento in cui questa si è già tramutata

¹⁵ Poi IL33 [...] silenzio. [...] mente, [...] cU1>IL32 Ridotto schi [avo] *riscr* Per cadere in servitù di parole / Ho fatto a pezzi cuore e mente? //Ho popolato di nomi il silenzio ST33v Ho popolato di nomi il silenzio. // Ho fatto a pezzi cuore e mente / Per cadere in servitù di parole? = T vv. 10-12.

¹⁶ «Il corpo dissanguato / mi dissangua / la poesia» (*Sono malato*, vv. 3-5).

¹⁷ A19 = T vv.1-2.

in silenzio: e i versi ne spiegano il motivo.

Osserviamo il primo verso: la figura si regge sull'espressività verbale, dove 'trinare' può significare 'ripetere' o 'riunire', ma anche 'ornare' (di trine).¹⁸ Se il primo significato interagisce con l'idea del ritorno che muove il testo, il secondo appare più consono ai versi seguenti, dove ritroviamo l'immagine del "manto", e cioè ancora una volta della semantica del 'velo'. In entrambi i casi, ciò che emerge è il fallimento della poetica dell'oggetto, da una prospettiva sia simbolica che descrittiva. Le cose *non rimandano a niente*, né hanno valore di per sé. Non è possibile trasfigurarle, non sono simboli di una realtà altra a cui corrispondono, ma neppure possono essere recuperate, salvate nel loro valore oggettuale. Non aprono a nessun processo d'investimento simbolico e dunque di significazione, «conservano la loro estraneità» rimanendo fuori sia dall'esperienza antropocentrica del Soggetto sia dai tentativi di trascendere il quotidiano.¹⁹ Le "cose" non possiedono neppure il valore di recupero memoriale; non c'è nessuna *madeleine*: è un'assenza monotona, senza eco, diversa dunque dalla polifonica voce dei fantasmi del passato. Questa coltre di sempre-uguale non rivela nulla al di sotto di sé: non è possibile perseguire sulla linea romantica e neoplatonica dove ogni manifestazione del «creato visibile» è un'allusione all'Uno «che va colto sotto il suo velo».²⁰ Insomma, si riflette in questi versi l'eco della crisi dell'analogia, ovvero «della crisi della mediazione analogica, cioè dei rapporti tra immagini ancora appartenenti alla sfera del *logos*»²¹ così come esperita dal tardo romanticismo e dal simbolismo, dove la ricerca del fondamento – che sia Dio, la Vita o le Idee – lascia il posto a quella che sembra una sola collezione di significanti «dont le signifié est laissé en blanc».²²

Le cose dunque ripetono con la loro presenza il vuoto nel quale sono immerse, e allo stesso modo ricoprono, ornandolo, questo vuoto. Il velo delle cose è necessario affinché il vuoto prenda una forma, una forma che però è solo un'illusione. Il poeta è riuscito a vedere il velo, e ha compreso che le cose sono un ornamento del nulla: questo velo delle cose, che alcuni hanno scambiato per la realtà, altri per un regno di simboli, altri per ricordi e allegorie da ricomporre, ora è solo un "involucro" pallido. Le cose non rimandano ad una presenza altra, viva, ma rimandano al sempre-uguale del negativo, e anzi, la loro unica ragion d'essere è quella di coprire il sempre-uguale del non-essere

L'azzurro scuro delle profondità si è franto²³

Con questi versi a vacillare è anche la metafora del viaggio: il cammino del poeta è il viaggio verso le profondità dell'essere, è il naufragio che conduce al profondo, al *gouffre* baudelairinao imperscrutabile dall'alto, visibile solo dall'interno. La profondità sorregge la superficie, ne permette i movimenti e le luci: ma l'io dirigendosi nel profondo non ha più visto l'"azzurro scuro", ovvero l'imperscrutabile presenza: la profondità è in frantumi, spezzata, l'unità non è più recuperabile. Il naufragio è destinato al fallimento in quanto la risposta è in frammenti. Dunque il mondo si è rivelato un "pallido involucro" del nulla, e la discesa negli abissi non trova senso: eppure, sebbene in questi versi sembri arrendersi del tutto, la voce poetica non si trattiene su questo velo, anzi.

Primo grido / Parigi-Milano 1919

Siamo nel '19, e coagulando la simbologia del viaggio nell'immagine del nomade e naufrago, *Pregghiera* apre il libro iscrivendolo nelle coordinate della ricerca della meta. Ma da questa posizione incipitaria e beneaugurante il testo di *Pregghiera* scivolerà in A31 a chiudere l'esperienza allegresca, nella sezione ristrutturata sotto il nome di *Prime*, testi che preannunciano un nuovo che se fatica a trovare la propria

¹⁸ Cfr GDLI.

¹⁹ GABELLONE 1977, pp. 105-106.

²⁰ BÉGUIN 2003, p. 98.

²¹ BIGONGIARI, *Che ne è di Pierre Reverdy?*, cit., pp. 119-120.

²² PÉREZ 1998, p. 144. Claude-Pierre Pérez riconduce a questa crisi dell'analogia anche la diffusione del 'poema in prosa' (cfr. *ibidem*), genere con cui presentano molte tangenze quei testi ungarettiani che in A19 fanno parte della sezione *Finali di commedia* e che in A31 confluiscono, proprio con *Ritorno* e *Pregghiera*, in *Prime*.

²³ A19 = T v. 3.

forma, spinge a proseguire il cammino. Un'inversione completa, un totale stravolgimento degli orientamenti di lettura che allontana la minaccia di *Ritorno*, testo che nella successione di A19 smentiva immediatamente il 'viaggio' ricercato da *Preghiera* e la valenza iniziatica del 'naufragio' dichiarandone l'inconsistenza della meta. Proprio perché in vista della nuova stagione, *Preghiera* diventa ora davvero una proiezione verso il dopo, sebbene fittizia cronologicamente: ancora, le temporalità s'intersecano, e ciò che il poeta 'augura' per il proprio itinerario è già avvenuto. Ecco perché *Preghiera* si può permettere di chiudere il libro dell'*Allegria di Naufragi* con un ottimismo quasi sconvolgente non solo rispetto al 'ritorno': di fatto, può farlo 'solo' dalla specola del '31.

<p>A19</p> <p>Allorchè dal barbaglio delle promiscuità mi desterò in attonita sfera di limpideità e porterò sui flutti il peso mio leggero</p> <p>Concedimi Signore di naufragare a quel bacio troppo forte del giovine giorno</p>	<p>S23</p> <p>E quando dal barbaglio delle promiscuità mi desterò in attonita sfera di limpideità e porterò leggero il mio peso sui flutti</p> <p>concedimi Signore di naufragare a quel bacio del giovine giorno</p>	<p>A31</p> <p>Quando mi desterò dal barbaglio delle promiscuità in una limpida e attonita sfera</p> <p>quando il mio peso mi sarà leggero</p> <p>il naufragio concedimi Signore di quel giovine giorno al primo grido²⁴</p>
--	---	--

Già abbiamo percorso le peculiarità sintattiche della figura del "naufragio"; significativo è inoltre osservare nelle varianti lo spostamento dell'aggettivo "leggero" prima riferito al "peso", poi all'io come complemento predicativo e, in A31, ulteriormente spostato a definire il *come* di un portare che rimanda, ancora una volta, al testo di *Peso*. È evidente infatti come qui non sia in gioco la possibilità di lenire la consistenza del fardello del viaggio: la metamorfosi riguarda esclusivamente il Soggetto, come ben sottolinea l'interazione pronominale del verso nella redazione definitiva. Inserito in una rete semantica oppositiva che oltre a *Peso* abbiamo incontrato nell'"acrobata" de *I fiumi*, il tema del viaggio per mare si definisce non in relazione all'ora, ma rispetto a un futuro ancora modulato nella ripetizione in A31 dell'avverbio "quando", teso a inquadrare il presente nella differenza rispetto a ciò che è prospettato.

Dal punto di vista delle correzioni, emerge come la revisione sia condotta secondo direttrici piuttosto estranee all'*Allegria*: come scrive Giachery, la ricomposizione metrica e sintattica «imprime al testo un senso di armonica misura e di durata che lo distingue dagli altri della stessa raccolta a preludere a *Sentimento del tempo*».²⁵ Sensibile alle attrazioni dei mutamenti del macrotesto come tutti i luoghi di 'soglia', la correzione risente dunque soprattutto della diacronia *reale*, cioè dell'esperienza poetica trascorsa rispetto alla quale il poeta non può non interrogarsi.

Corroborato dalla sostantivazione in A31, il "naufragio" chiude così l'esperienza allegresca, quando a essa si è ormai sostituita la mira di un secondo libro: una parola dunque consapevolmente 'postuma',²⁶ che sa di non essere definitiva e rilancia aprendo a una tappa 'oltre' il *porto sepolto*. Il "naufragio" non è l'annullamento dell'essere nella morte, ma l'approdo a una nuova dimensione che si declina nelle varianti tra il "bacio troppo forte" del "giovine giorno" e il "primo grido": entrambe figure dell'inizio, circoscrivono la *mira* verso un'origine da raggiungere. Il "bacio" è il contatto del mattino non ancora vissuto, la spinta iniziale, il primo moto. Nel profondo, il viaggio ritrova l'origine, "troppo forte" da poter essere guardata, approdo "a" che è postulato per sostenere la *peregrinatio* che, dopo la catabasi, si fa asceti.

²⁴ Poi A36 [...] Quando il mio peso [...] Il naufragio [...]

A42 [...] della promiscuità = T.

²⁵ GIACHERY 2001, p. 33.

²⁶ Cfr. CORTELLESA 2000, p. 85.

La variante è significativa nella nostra prospettiva: il “grido”, qui non ancora ‘spezzato’ o ‘di pietra’,²⁷ è la parola *che chiama*, puro e primigenio appello vocante che non conosce il “barbaglio” babelico delle “promiscuità”, ovvero la confusione metonimica. Prima che alla storia, prima ancora che al ritmo del tempo, la parola deve accordarsi non più alla mutevolezza dei moti dell’io o all’incoercibile alterità della natura, ma all’eco, alla traccia che insiste e guida il cammino.

È necessario soffermarsi sulla bellissima *iunctura* “barbaglio delle promiscuità”, variazione luminosa – perché immaginata come vista *da lontano* - della spenta ‘trina’ di “assenze” in *Ritorno*: ancora una volta il tema del miraggio, della luce che disarmo lo sguardo del Soggetto, a un tempo affascinandolo e inchiodandolo. Ma qui l’abbaglio si svela essere causa e conseguenza – nella consueta duplicità del nesso aggettivale – del ‘promiscuo’, del molteplice e del precario,²⁸ di ciò che è “confuso” e non distinto. Queste forme luminose non comportano l’euforia dell’abbandono panico nell’indistinto, della *reverie* immaginifica che permetta al Soggetto di sovrimporre ‘qui’ e ‘altrove’: le esperienze della vista ostacolata o della visione che scompare, marche di quel panismo intermittente che ha accompagnato l’esperienza dell’io, si ritrovano qui definite nel loro risvolto fallimentare. Le ‘promiscuità’ sono inganni di somiglianze: “non è vera luce”, dirà poi Ungaretti. In questi versi di congedo, dunque, sembra definirsi quella «scoperta di una distanza (appunto *leggendaria*), dal presente istantaneo della partecipazione panica e mistica a un’ottica più complessa e mediata, dilatata al passato e al futuro»²⁹ che Giachery considera come una delle principali discriminanti tra i due libri.

È infatti ancora la temporalità entro cui si iscrive il testo a costituire il nodo critico: la retorica dell’invocazione non riguarda infatti la visione della sfera, data come *certa* nel futuro, ma il punto di approdo a una nuova ‘voce’. Testo di soglia tra le stagioni, il passaggio a una nuova ‘voce’ è dato non come speranza, ma come certezza:³⁰ nel futuro del ‘risveglio’, la platonica “intatta” “sfera”, “attonita” e non più turbata dalle vicende della terra, darà al Soggetto la voce prima, iniziale, limpida, concedendo al poeta dimora in una piena «“lucidità fatica”»,³¹ in un irrompere di luce «che è palingenesi, sperato e totale riscatto dal “barbaglio delle promiscuità”». ³² Ma come nell’ambigua tonalità di *Giugno*, il “quando” cela un punto di domanda: appunto, *quando?*

Per quel costante rimandarsi e richiamarsi delle parole del testo, ne la *Vita d’un uomo* troviamo coesistere tracciati apparentemente inconciliabili. Sono ancora i versi degli *Inni* a mettere in dubbio la profetica visione dei testi allegreschi, a partire dal viaggio affannoso di *Danni con fantasia* dietro a un incessante «variare» che «corrompendo» si situa all’estremo della «limpida e attonita sfera», al «mai» reiterato in *Caino* che annienta la speranza del «quando», dalla ricerca del solo «oblio» di *Dannazione*ST che smentisce la possibilità di ‘destarsi’, al «peso enorme» de *La Preghiera* che disillude ogni speranza di leggerezza. Ma è ancora *La Pietà* il luogo più tragico di questa messa in discussione; dubbio, incertezza, ritrattazione innervano tutto l’inno: «vorremmo una certezza», chiede il poeta ormai «stanco di urlare senza voce», disilluso e consapevole dell’impotenza della parola dell’uomo che «non teme e non seduce / Se non il proprio grido». Ecco: l’approdo, la mira salvifica di *Preghiera*, si rivela – come le “cose” di *Ritorno* - peggio che inascoltato, ma “proprio”, vano e solo, emblema di un dialogo inesistente.

Nell’inno dove la ‘preghiera’ si fa, per esplicita testimonianza dell’autore, meditazione e ricerca del Dio cristiano, il futuro del testo allegresco sembra arretrare in un’illusione più dolorosa di quanto lo fosse il torpore nel “barbaglio”. Vediamo enunciata la disperazione per quella stessa “certezza” che invece in *Preghiera* era la base della scansione temporale, mentre il “grido” non solo è “senza voce” – impotente, muto, incapace di invocare – ma soprattutto autoreferenziale, chiuso all’interno di muro invalicabile. Quale esperienza cruciale ha determinato questa ritrattazione *in itinere?*

La differenza mi sembra potersi cogliere ancora una volta nel diverso *sentimento del tempo* che condiziona i due testi di *Preghiera* e *La Pietà*, questa volta all’insegna del tema non di *Kronos*, ma di *kairos*.

²⁷ Rimando ancora alla «roccia di gridi» di *Tutto ho perduto*, v. 14 e alla figura di Antonietto ne *Il Dolore* e in *Gridasti: soffoco*.

²⁸ Cfr. PAOLINI GIACHERY 2005, p. 309.

²⁹ GIACHERY 1988, p. 108.

³⁰ Cfr. MUSARRA 1992, p. 93.

³¹ D’ELIA 2012, p. 132.

³² GIACHERY-GIACHERY 2000, p. 71. Giachery sottolinea inoltre la «raffinata strumentazione fonica che accompagna l’ardita sinestesia» (*ibidem*), ed è dunque interessante notare come essa non si serva del *leitmotiv* fonico della mattina che caratterizza l’*Allegria*, ovvero le variazioni in /i/: siamo infatti qui di fronte a un altro *tipo* di “luce”.

È evidente infatti che, più che la differenza tra l'“attonita” sfera platonica e il Dio incarnato, è la stessa possibilità di accedere al momento della *parousia* la questione che sancisce una rottura, una diversa prospettiva. Nel testo allegresco l'approdo coincide con un risveglio e conduce a una metamorfosi dell'io che consente la liberazione dalla confusività e l'acquisto di un modo del dire 'puro', innocente, accordato e risonante dell'origine. Il grido de *La Pietà* sancisce invece la possibile perdita e l'infinito rimando di questo stesso approdo, lo spazio dunque ancora di un'attesa, di una perenne 'veglia'.³³

La poetica del 'trobar' e della 'meraviglia', delle “illuminazioni favolose”, delle parole leggere e incantatrici, delle metamorfosi del reale e della *rêverie* del *flâneur*, s'infrange sulle cose 'assenti', su quella realtà refrattaria, cruda, “violentata” e violenta; la metafora come 'acrobazia' del reale e sottrazione al logorio del tempo, riscatto dell'ora, del qui, dell'abisso dell'uomo, è una prigione di parole; rifiutata una poetica dell'oggetto che miri a ricercare il senso negli oggetti sparsi o nelle loro assenze, rifiutato il simulacro del 'velo' e del manto ingannevole, la parola si rivolge ancora una volta alla “sfera” intatta, innocente, prima – cercando di cogliere nell'iridescenza di un mondo in movimento le tracce del senso depositato. Su queste oscillazioni si costruisce il percorso retorico dell'*Allegria* e del *Sentimento*, un percorso che però tende sempre a rimettere in discussione i propri oggetti e strumenti.

La retorica del 'trovar' e aveva visto la svolta nella mira non più alle profondità dell'io, ma al 'primo grido'; *La Pietà*, dove si consuma l'inaccessibilità dell'Altro, sembra sancire l'inefficacia dell'intera ricerca. Per questo incessante fallire e riproporsi sugli stessi ostacoli, le retoriche qui incontrate, la 'trovata' e il fantasma del “bacio”, si accostano a quelle che abbiamo ricondotto alla specularità e temporalità: tutte si confrontano, rischiando così costantemente di ridursi a meri inganni, su qualcosa che è peggio dell'assente – assente che si è visto essere recuperabile, seppure come reliquia o come ricordo –, e cioè di fronte all'assolutamente Altro che, oltre che invisibile, è al di là di ogni predicazione metaforica, perché incomparabile, indicibile, innominabile, “inesprimibile” nel linguaggio dividente. E non dovrebbe sorprendere, dato il 'tempo' rovesciabile della poetica ungarettiana, ritrovare in questa linea sottile che avvicina l'Ungaretti del secondo *Sentimento* alle non-parole della mistica e della teologia negativa, le vie e il vocabolario del primo, anzi primissimo Ungaretti.

... *l'inesprimibile nulla* / Lacerba 1915

Il rilievo di cui gode la lirica *Eterno* è dovuto in primo luogo alla posizione di *incipit* della *Vita d'un uomo*, posizione che assume a partire da A31, e cioè da quell'edizione che, come abbiamo più volte ricordato, nasce con l'intento di riorganizzare il percorso poetico pregresso in relazione alla stagione successiva.

³³ Il legame tra attesa, tempo e 'assente' è una matrice densa che percorre in particolare l'atmosfera degli anni tra le due guerre: «La nostra è l'epoca del tramonto. Tramonto, inteso in senso essenziale, è il passo che conduce alla silenziosa preparazione del veniente, dell'attimo e del luogo, in cui cade la decisione sull'avvento o il rimanere assente degli dèi. Questo tramonto è il primissimo inizio» (MARTIN HEIDEGGER, *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, [1936-1938], cit. in GORGONE 2005). Ma lo stesso legame va ricondotto altresì alla radicale rivoluzione della concezione del tempo fatta dalla prospettiva cristiana, e cioè del tempo apocalittico la cui presenza ridefinisce il senso dell'esistere all'insegna della vigilanza e dell'attesa. Su questo è centrale la figura di Paolo: infatti alla domanda 'quando si attuerà la parousia', la predicazione paolina opera una svolta: «Riguardo poi ai tempi e ai momenti, fratelli, non avete bisogno che ve ne scriva; infatti voi ben sapete che come un ladro di notte, così verrà il giorno del Signore. E quando si dirà: «Pace e sicurezza», allora d'improvviso li colpirà la rovina, come le doglie una donna incinta; e nessuno scamperà. Ma voi, fratelli, non siete nelle tenebre, così che quel giorno possa sorprendervi come un ladro: voi tutti infatti siete figli della luce e figli del giorno; noi non siamo della notte, né delle tenebre. Non dormiamo dunque come gli altri, ma restiamo svegli e siamo sobrii.» (1 Ts 5, 1-6). Dunque, come scrive Heidegger «decisivo è il modo in cui mi rapporto a ciò nella vita autentica [eigentlichen]. Ne risulta il senso del “quando”, il tempo e l'attimo» (HEIDEGGER 2003, p. 140). All'angoscia della cattività infinita si oppone un *come* di coloro che sostengono «l'inquietudine dello smarrimento e del buio con il debole presagio della vicinanza all'origine, della prossimità del volto luminoso» (GORGONE 2005). Ritroviamo qui l'archetipo della rovina necessaria, del naufragio, che non è più osservato dai *templa serena* lucreziani ma accettato e atteso. Inscrivendo il momento della *parousia* nell'attesa del *kairos* che coincide con il naufragio/tramonto per il sorgere del regno, risaliamo alle fonti greche del concetto: è infatti nel discorso del 'momento giusto' per affrontare il viaggio in mare che *kairos* compare in Esiodo: «Osserva le leggi (μέτροα) della natura; Kairos è per ogni cosa l'ottimo» (Esiodo, *Erga*, 694). È a questo 'quando' che si rivolge *Pregghiera?*

Significativo è innanzitutto ricordare l'origine lacerbiana del testo, l'appartenenza cioè al nucleo a un tempo più antico e più soggetto a intervento nella lunga diacronia delle varianti.

Ciò che caratterizza il testo di LA15 è la netta bipartizione dal punto di vista della qualità della figurazione:

LA15 *Eternità*

Tra un fiore colto e l'altro donato
l'inesprimibile vanità

Fiore doppio
nati in grembo alla madonna
della gioia

Nella prima strofa riconosciamo il primo Ungaretti: brevità, orchestrazione dei significanti ancora legata rima, incisività, allusività. Il rapporto del corpo testuale con il titolo è di nuovo quello di contrapposizione («enunciato sintetico *vs* sua decodificazione poetica»),³⁴ riconducibile alla funzione di 'glossa esplicativa' in forma di apposizione metaforica. La dipendenza tra testo e titolo ha importanti conseguenze sui movimenti semantici, poiché immediato risulta il contrasto tra l'"eternità" e il "fiore", simbolo dell'effimero. Ciò che vorrei discutere non è questa strategia antitetica, ma l'ipotesi che il tema della lirica risieda proprio in questo iato, ovvero nello spazio apparentemente non percorribile che separa appunto l'eterno dall'effimero. Di questa distanza parla il testo, affermando come in essa, e solo in essa, sia possibile la poesia, qui definita dal gesto del dono, una delle 'metafore assolute' della poetica ungarettiana che dà forma all'agire del poeta nello spazio che separa l'"eternità" dal "fiore".

A fronte di quella strategia che abbiamo più volte incontrato tesa a evitare immagini consuete, scadute in cataresi o 'tradizionalmente' simboliche, Ungaretti non teme qui di sfruttare un tema di lunga durata nella tradizione lirica, esplorandone in pochissimi versi l'ampia possibilità semantica con una ricchezza e profondità tali da rendere il "fiore" un vero e proprio *enigma*, «modo di significare che non è né un disvelarsi, né un velarsi»,³⁵ «porta chiusa» di cui, come scrive Lévinas, «forse è ragionevole rispettare la decenza», perché – prosegue il filosofo – «questa porta, che è insieme aperta e chiusa, è la stra-ordinaria duplicità dell'Enigma».³⁶

Il procedimento metaforico è complesso poiché mosso dall'interazione tra i diversi elementi: la "vanità" per esempio ha un'azione retrospettiva, attivando in un secondo momento, nella lettura lineare, la simbolica della *vanitas* nel fiore. Il sapiente uso delle potenzialità evocative del linguaggio metaforico stringe *à rebours* in un'unica immagine una notevole densità semantica, dove ogni elemento si inserisce coerentemente, collaborando all'accentuarsi della ricchezze di senso implicite negli altri. Un circolo, dunque, in cui la semiosi non è illimitata ma centripeta, rinserrando i legami tra i punti della circonferenza.

Come in *Commiato*, la seconda strofa presenta tutt'altra strategia; innanzitutto, i versi sembrano introdurre un'apposizione, modulo metaforico appartenente - come abbiamo più volte sottolineato - piuttosto all'Ungaretti del *Sentimento*. Ma questa possibile apposizione presenta poi almeno due caratteri stridenti con la funzione di giustapposizione o di semplice rilancio metaforico che lo stilema ha in quanto modulo discorsivo: innanzitutto l'aggancio dell'apposizione, la 'testa', è un elemento - il "fiore" - che ci giunge già figurato dal lavoro dei versi precedenti; in secondo luogo, l'apposizione si maschera come ripresa anaforica, duplicando in realtà il nome di cui è apposizione. L'apposizione si dispiega poi come di consueto, ovvero costruendo un'immagine più estesa, che si presenta però assai diversa dalla precedente. I versi infatti non risultano rinserrati all'interno di un unico registro simbolico coerente come i primi, ma virano nella descrizione di un'ulteriore immagine di gusto quasi pittorico; qui insomma l'apposizione è *fuga immaginifica*, che rompe l'armonica figura così delicatamente costruita nei

³⁴ MUSARRA 1992, p. 41.

³⁵ LÉVINAS, *Enigma e fenomeno*, cit., p. 248.

³⁶ *Ivi*, p. 246.

primi versi. Questa fuga non è un movimento lineare che si slancia in avanti per poi tornare; non segue, insomma, quella direttrice circolare che abbiamo visto in altre figure. Il cerchio qui non si chiude: la figura ha una direzione tangenziale.

Se evidente è lo stacco stilistico tra le due strofe deve però essere rilevata anche la profonda consonanza non di strategie, ma di pensiero. Tornando al primo verso osserviamo che, nonostante la posizione di 'glossa', la 'definizione' annulla la sua pretesa verità: affermando l'inesprimibilità del *tema* "eternità", il verso è la smentita della possibilità stessa di 'dire' del testo.³⁷ Il tentativo di definizione prosegue nel verso successivo, chiudendosi però su un nome ambiguo, vale a dire "vanità", sostantivo che, immerso nella simbologia del "fiore", è racchiuso nel cerchio centripeto del senso ma genera uno spettro semantico ampissimo: quasi tautologico rispetto a 'inesprimibile', indica ciò che è senza corpo e privo di consistenza, ma è anche inutile e senza effetto, e infine caduco ed effimero. Ma leggendo il testo, emerge che non è certo l'"eternità" a essere 'vana', quanto il tentativo di esprimerla: è piuttosto 'vanto', pretesa di dare dei nomi all'inesprimibile: ci troviamo ancora, o meglio, *già* entro il 'misticismo' ungarettiano, inteso come rotazione attorno a un che d'indicibile che però giustifica e redime l'esperienza; un *fil rouge* testimoniato dalle successive varianti, che torneranno proprio ad attingere alle forme del linguaggio apofatico. La *vanitas* di cui il testo vuole parlare è davvero 'indicibile', al punto che l'accento dovrebbe andare su "inesprimibile" piuttosto che su "vanità". Ma in questo modo, il testo non sembra forse smentire la sua stessa esistenza?

L'autoreferenzialità della lirica, nel senso di interrogazione sul luogo e sulla forma della propria esistenza, si regge così sull'ambiguità metaforica, in particolare sulla ricchezza del simbolo del "fiore", cioè del dono poetico, e sul presagio e sul rischio di immobilità dell'"inesprimibile". Eppure la voce poetica non tace e il testo prosegue: ma come, avendo queste premesse? Il testo prosegue, nella seconda parte così retoricamente diversa, affermando se stesso e l'ambiguità costitutiva di lettura: "doppio" è difatti l'aggettivo per designare il "fiore", nella ripresa anaforica in forma di apposizione; l'anfibologia è dunque parte integrante del tentativo di avvicinamento all'idea dell'"eternità", è insomma costitutiva della parola poetica. Il sintagma appare piuttosto goffo, ma è questo un sintomo dell'inappellabile precisione della parola trovata: la "vanità" è "doppia" per la ricca e ambigua semantica da cui deriva l'impossibilità di *definire*, ma è "doppia" anche nel senso di falsa, ingannevole; emerge qui la vanità del "fiore" poetico come peccato di *ubris* verso cui l'uomo è sempre tentato: all'insegna di quello che appare come un misticismo *ante litteram* se confrontato con gli espliciti esiti successivi, la volontà di dire e di conoscere è tratto essenziale del rapporto privilegiato di colui che parla di ciò che non può essere in alcun modo detto. Questi significati si coagulano attorno all'icona del "fiore": vanesio, vano, vanitoso, ed effimero. Infine, l'insistenza sulla 'doppiezza' come costituiva della lettura del testo può poggiarsi anche su di un altro indizio: la 'duplicità' viene infatti grammaticalizzata nella forma plurale del participio, che strania la lettura; una scelta, quella di "nati", che cerca di rompere il limite del linguaggio sforzandosi di concretizzare il significato 'bivalente', approdando a una sorta di forma 'duale'.

Osserviamo ora la direzione della tangente, che trova il suo punto di fuga nella reduplicazione del "fiore": ancora una volta, una 'doppiezza'. Il "fiore doppio" della "vanità", l'"inesprimibile", nasce "in grembo": la strategia figurativa si avvicina a un altro stile di significazione, e cioè l'iconicità. Il salto è netto: il contesto in cui si muovono ora i versi sembra presagire una figura quasi cristologica. Assumendo questa linea ermeneutica, il "doppio" può rimandare alla doppia natura del Cristo, umana e divina: sembrerebbe qui profilarsi, molto in anticipo rispetto ai tempi della conversazione testimoniata negli *Inni*, la ricerca nella figura di Cristo come «coincidentia oppositorum».³⁸ Ancora una volta, l'effimero e l'eterno, e il non detto in quanto inesprimibile, che rimane nel "tra". È come se il testo continuasse a enunciare gli estremi, gli approdi opposti, le contraddizioni, per dire che invece il centro, la mediazione, il 'ponte' – immagine fortemente evocativa del possibile tramite tra due sponde altrimenti per sempre divise – rimane indicibile, inesprimibile.

Seguire la fuga della tangente ci ha portati lontano dal tema del testo, vale a dire la poesia? No, perché in fondo il testo continua a interrogarsi proprio sulla natura della parola, e in particolare

³⁷ Ricordiamo che la lirica apre la sezione *Babele* di A19, orientando dunque «la decodificazione soprattutto verso i "limiti" della lingua, strumento insufficiente per esprimere le profondità spirituali dell'essere» (MUSARRA 1992, p. 45).

³⁸ CAMBON 1976, p. 6.

sull'immagine poetica. Il "fiore" è la parola poetica donata, certo, ma il "fiore" è da sempre la Retorica, e l'immagine doppia, la doppia natura del linguaggio.

Eterno ci pone ancora di fronte a un movimento: transizione della parola dall'abisso alla voce del poeta, il quale la rende altra, un altro "fiore", "doppio", personale e universale, un fiore degli abissi che partecipa alla luce: è qui dunque l'*eternità*, in un inesauribilità «locale, temporale, particolare»³⁹ secondo una visione della poesia ancora una volta romantica? In che senso *tra* un fiore colto e l'altro donato? Innanzitutto: *non è lo stesso fiore*. C'è un primo cogliere e trattenere, e un successivo dono di *altro*. Un "fiore doppio": l'inesprimibile è nello *iato che separa i due atti*, e l'"eternità" è in questo gesto poetico di passaggio e trasformazione.

Prima di osservare le successive varianti, dobbiamo sottolineare la presenza di una matrice barocca percepibile sia nella retorica ambigua sia, dal punto di vista immaginifico, nella scelta del "fiore" come emblema *vanitatum*, ma anche nell'immagine pittorica della "madonna della gioia".⁴⁰ Prova di questa precoce consonanza sono le stesse varianti, che tendono proprio a nascondere questo procedimento costruendo una veste più aderente a quelli che sono gli 'accordi' e le istituzioni figurali allegresche, eliminando ciò che invece risultava piuttosto vicino alla seconda stagione, in una sorta di 'autocensura', o per usare un termine meno forte, di 'ipercorrettismo'. Arrivando infatti alla prima pubblicazione in raccolta del testo, e cioè nella sezione *Babele* di A19, più che di variante dobbiamo parlare di soppressione, con il taglio netto di quella che nel nostro schema di lettura abbiamo chiamato 'tangente'.

A19 Eternità

Tra un fiore colto e l'altro donato
l'inesprimibile vanità

Ma certamente la variante più interessante è quella di A31, sia per la rilevanza semantica, sia per l'altezza cronologica: ripetiamo che è infatti solo in A31 che Ungaretti sceglie di posizionare la raccolta *Ultime* in apertura del libro, ed è a questo dato che a mio giudizio va ricondotta la correzione.

A31 Eternità

Tra un fiore colto e l'altro donato
l'inesprimibile nulla⁴¹

In questa prospettiva – dove al testo è riconosciuto il valore di manifesto di poetica - assume un pieno valore macrotestuale la relazione semantica con l'altro testo di apertura, e cioè con il «nulla / d'inesauribile segreto» che chiude la lirica de *Il porto sepolto*.⁴² Ancora il "nulla" che, per quella strategia di costruzione di un lessico endosemantico, interno alla propria storia poetica, è dunque *ciò che resta*, un

³⁹ «Je *persönlicher, lokaler, temporeller, eigentümlicher* ein Gedicht ist, desto näher steht es dem Zentro der Poesie. Ein Gedicht muß ganz *unerschöpflich* sein wie ein Mensch und ein guter Spruch» (NOVALIS, *Fragmente*, 1214).

⁴⁰ Più profonda ancora la consonanza di strategia retorica nell'opposizione tra struttura circolare del senso e deviazione dello stesso su di una tangenza che 'deraglia'. Su questi aspetti, in particolare per quanto concerne l'opposizione tra 'cerchio' ed 'ellisse', cfr. BATTISTINI 2002 e la bibliografia relativa.

⁴¹ = T, ma prima: AB31 vanità. A36, infine, muterà il titolo in *Eterno*: la scelta, solo apparentemente sinonimica, è acutamente commentata in relazione sia alla filosofia platonica e neoplatonica, sia alle pagine in cui Bergson, a partire da Platone e Plotino, discute la differenza ontologica tra 'éternité' e 'éternel' in LIVORNI 2005, in particolare alle p. 221 e sgg. Riportiamo un passo di Bergson citato da Livorni, particolarmente indicativo in relazione al testo ungarettiano: «Cette conception, qui transparait de plus en plus sous les raisonnements des philosophes grecs à mesure qu'on va de Platon à Plotin, nous la formulons ainsi: *La position d'un réalité implique la position simultanée de tpus les degers de réalité intermédiaires entre elle et le pur néant*» (cit. *ivi* a p. 223); commenta così Livorni: «in questo senso, Ungaretti sposa il paradosso di cogliere "l'inesprimibile nulla" "Tra un fiore colto e l'altro donato"; ma allo stesso tempo, quei livelli intermediari di realtà, di cui "un fiore" permette la raffigurazione nella sequenza temporale, rivelano la loro simultaneità allorché il testo poetico stabilisce l'identità tra l'"Eterno" del titolo e il "nulla"» (*ivi*, p. 223).

⁴² cM₁₆ = T vv. 6-7. È necessario ricordare che dopo l'inversione di S23, A31 ripristina l'ordine 'originario' riportando *Il porto sepolto* in seconda posizione e aprendo il libro con *In memoria*.

residuo inesauribile e indicibile in cui ha spazio la poesia. Nel testo di A31 l'accento è ora su questo aspetto, e cioè sul baratro, su quella voragine che si apre *tra* – voragine in cui sprofonda lo stesso linguaggio. D'altra parte, la sostituzione attenua l'insistenza sulla ridondanza del sistema simbolico attorno al fiore-vanità, benché il “nulla” si opponga all'immagine delicata dei fiori: se infatti la “vanità” era inserita nel campo metaforico allusivo e fortemente ambiguo attivato dal “fiore”, il “nulla” si rapporta al medesimo in maniera diversa, rimandando al tema del *memento mori* di cui il “fiore”, che certamente appassirà perché colto e “donato”,⁴³ è uno dei simboli barocchi per eccellenza. Un nulla inesprimibile, che abita nello spazio lasciato dai segni, nel “solco” della traccia. L'inesprimibile nulla è lo spazio vuoto tra il segno che rovina, che si degrada - cioè il fiore / parola colto e donato - e la “cosa”: uno spazio da percorrere pur essendo distanza invalicabile, inconoscibile nel suo fondo perché inesauribile.

È insomma il segreto, il “mistero” di Ungaretti, quello spazio tra l'“effimero” e ciò che è *al di là, oltre*. La poesia è il ponte infinito che mantiene entro questo spazio. Anche qui, dunque, siamo di fronte alla topica della ricerca del *topos*, vale a dire del luogo dell'avvento della parola e dell'avvenimento del linguaggio, luogo che pensiero e filosofia continuano a disegnare come un ‘nulla’ che fonda l'essere nell'abisso della negatività, e che la poesia fa tema centrale in quanto luogo in cui riconosce la sua stessa origine.

Abbiamo qui toccato un punto essenziale. Anche Musarra sottolinea la peculiarità di questo *luogo* della poesia:

Proponendosi di circoscrivere e rappresentare il proprio senso dell'eterno l'io poetante sceglie una costruzione qualificabile come presenza per assenza. L'eterno si dispone infatti nel vuoto d'azione umana che intercorre tra le due immagini iniziali attraverso la preposizione “tra” che funge appunto da *trait d'union*⁴⁴

«Presenza per assenza»: ricorre ancora una volta la condizione necessaria all'accadere dell'immagine ungarettiana: essere *tra* – Soggetto e oggetto, apparizioni e sparizioni. Passaggio e durata, l'immagine abita questo *tra*: e l'immagine ha qui, a mio giudizio, un netto valore metaretorico. È a partire dalla peculiarità di questo *fiore* che va intesa l'aspirazione della ricerca figurativa di Ungaretti a una parola che sia *tra*, che subisca cioè una trasformazione, una «metamorfosi radicale»,⁴⁵ e in questo *passaggio* permetta, lei sola, la mediazione. *Tra* cosa?

Il ponte si slancia “leggero e possente” al di sopra del fiume. Esso non solo collega due rive già esistenti. Il collegamento stabilito dal ponte – anzitutto – fa sì che le due rive appaiano come rive. È il ponte che le oppone propriamente l'una all'altra. L'una riva si distacca e si contrappone all'altra in virtù del ponte [...] Il luogo non esiste già prima del ponte. Certo, anche prima che il ponte ci sia, esistono lungo il fiume numerosi spazi che possono essere occupati da qualcosa. Uno di essi diventa a un certo punto un luogo, e ciò in virtù del ponte. Giacché il ponte non viene a porsi in un luogo che c'è già, ma il luogo si origina solo a partire dal ponte.⁴⁶

Ciò a cui tende il *ponte* è apparso di volta in volta diverso, ma sempre riconducibile alla meditazione sul

⁴³ Ricordiamo inoltre il *lapsus* di cU (la *c-* di “colto” rifatta su *t-*, cfr. A82, p. 181 e facsimile IV) che assume i tratti di una possibile e interessante variante se consideriamo alcuni dati filologici; cU appartiene infatti al gruppo di carte dedicato all'allestimento e all'ordinamento di A31, e in particolare ospita i primi tre testi di *Ultime* e cioè, oltre a *Eterno*, *Noia* e *Levante*, numerati rispettivamente “1”, “2” e “3” – ordinamento definitivo dei testi; *Noia* e *Levante* non sono trascritti come in A19 e poi corretti (come accade in molti altri casi), ma sono scritti direttamente con varianti e poi ulteriormente elaborati; il foglio dunque non era destinato necessariamente a una trascrizione in bella, ma può considerarsi un foglio di lavoro. Nessuno dei tre testi contenuti nel foglio è inoltre presente S23, dunque il livello di elaborazione è dal '19 al '31. Infine, sebbene queste carte fotografino solitamente il passaggio a A31, in cU la variante “nulla” ancora non appare – come non appare ancora nel testimone AB31.

⁴⁴ MUSARRA 1992, p. 42.

⁴⁵ UNGARETTI, *Secondo discorso su Leopardi*, cit., p. 472.

⁴⁶ MARTIN HEIDEGGER, *Costruire abitare pensare*, [1951], in HEIDEGGER 1976, pp. 96-108, pp. 101-103.

recupero dello 'sparso' all'insegna di un costante desiderio di interezza: che sia il *sepolto*, e cioè la coerenza di un Io stabile e originario dove inscrivere un'appartenenza di patria e in cui porre le radici per un ambizioso cammino; che sia l'armonia con la realtà e l'oggetto esterno, per *riconoscersi*; che sia il raggiungimento del fantasma acceso dalla brama; che sia, infine, il Dio assente, o meglio silenzioso, in questi spazi la parola retorica modula la distanza, senza mai abolirla. Ecco perché il "fiore doppio" è 'propriamente' il fiore della Retorica, così come ribadiranno i *Fiori di Tarbes* dell'amato Paulhan, ma sono anche le *parole come fiori* 'trovate' nell'abisso in *Commiato*: questo il valore della bellissima metafora che chiude *Il Porto Sepolto*, che ci appare dunque come il testo che più risponde a questo appello a sostare "tra", e cioè a estrarre la parola da quel luogo che è l'abisso su cui si fonda l'essere.

La "limpida meraviglia" è l'immagine, la scintilla metaforica: la creazione del mondo che è in ultimo il senso della prima strofa di *Commiato* è quella creazione figurale cui la metafora del fiore continua a fare cenno. Le parole *fiorite*, sì, germogliate dall'abisso, ma coperte di fiori: una parola/fiore dunque che in *Commiato*, inserendosi come abbiamo visto negli istituti della retorica, si fa propriamente un dono, e dunque ancora una volta movimento di oscillazione *tra, passaggio, ritorno*, in una parola *gesto* che unisce, figura, insomma, 'transizionale'.⁴⁷

non ci sono due linee parallele fra le cose e le parole: le cose, quando le guardiamo, non sono già più esterne, sono già in noi, sono noi: ed esse tornano esterne, colle nostre parole, vi tornano trasformate da cose materiali in cose morali⁴⁸

Ora, quale teoria del simbolo rivela questa metafora del "fiore", e cioè del gesto e del passaggio?

Il mistero c'è; l'uomo può gettare un ponte, non abolire le distanze, tanto meno una distanza umanamente inconoscibile come quella tra l'effimero e l'eterno⁴⁹

Avvicinare-tenendo a distanza, aprire uno spazio comune senza abolirlo, ancora una volta rifuggire il confusivo per il distintivo, sostare *tra*, sospesi tra essere e non essere: forma della metafora che appare allora «come un modo di fermare (e rivelare), nel linguaggio, il movimento di "fuga", di "esplosione verso" che caratterizza l'esistere dell'uomo»⁵⁰ Scrive Zanzotto:

l'incontro con la parola "trovata" nel silenzio, "scavata come un abisso" nel seno stesso della vita, dell'essere, gorgo rivelante, "nulla d'inesauribile segreto", non introduce tanto, o solo, alla giustificazione di uno stile, quanto ad un diverso rapporto tra essere e dire⁵¹

Al poeta è dunque costitutivo un movimento *tra*, ma anche, proprio perché inscritto in un movimento, un tempo, e cioè un determinato «quando» che sporge come *acmé* del *trobar*, cioè come *kairos*.

La relazione tra tempo e spazializzazione, tra il «quando» di *Eterno* e il «tra» di *Commiato* trova infatti origine ancora una volta nell'enigmatico *kairos*. Leggiamo in Pindaro: «il *kairos* assegnato all'uomo, è solo una breve misura». ⁵² Il tempo spazializzato fa del futuro dell'attesa una distanza *misurabile*, ma mai colmabile. In Omero il *kairos* è «il punto in cui un'arma poteva penetrare mortalmente, il *punto preso di mira* dagli arcieri». ⁵³ È lo spazio 'giusto' dove penetrare, l'apertura e il passaggio: «Il *kaipòs* rappresenta quindi ciò che è giusto, la *mira* esatta, la via giusta». ⁵⁴ Qui ritroviamo l'etimo dell'*opportunitas* dei latini, della 'porta' come passaggio, come «ciò che si trova di fronte a un'apertura ed è pronto ad attraversarla» opposto all'*importunus*, il «"privo di aperture"»; ⁵⁵ e in questo

⁴⁷ Ed è lo stesso gesto che possiamo cogliere in *Fine di Crono*: «E riporge l'Olimpo/fiore eterno di sonno», come anche nei doni riportati dall'anima in *Lago Luna Alba Notte*: «Torni ricolma di riflessi, anima».

⁴⁸ UNGARETTI, *Influenza di Vico sulle teorie estetiche d'oggi*, cit., p. 362.

⁴⁹ UNGARETTI, *Dostoienski e la precisione*, [1935], in SI74, pp. 50-52, p. 51.

⁵⁰ BRIOSI 1985, p. 172

⁵¹ ZANZOTTO 1970, p. 82,

⁵² PINDARO, *Pitiche*, IV, 286-287.

⁵³ ONIANS 1998, p. 421, corsivo mio.

⁵⁴ *Ivi*, p. 421, corsivo mio.

⁵⁵ *Ivi*, p. 424.

spazio 'giusto' ritroviamo anche l'ἄξιονα greca in quanto 'ordine giusto', come «un articolare, un accordare» che implica «l'idea di una lacerazione che è, insieme, una sutura, di una tensione che è, insieme, un'articolazione di una differenza che è, insieme, unità»,⁵⁶ termine con cui i pitagorici tradussero proprio il *kairos*.⁵⁷ E non è proprio in questo passaggio *tra* che è possibile cogliere la *durata* e dunque uno stile che accetta come costitutiva la trasformazione?: infatti, «in ogni "tra" [*Zwischen*] c'è ancora in qualche modo uno "stesso" [*Das Selbe*]»⁵⁸

Mi sembra che questo elemento manifesti la vera continuità della ricerca espressiva ed esistenziale di Ungaretti. Certamente, nel *Sentimento* si definiscono la 'mira' e gli strumenti, maturando una diversa consapevolezza dello stesso stile che emerge soprattutto a mio giudizio nel rapporto con le 'cose': come già scriveva Contini, se nell'*allegria* prevale il «senso delle cose presenti e instanti», è nel *Sentimento* che Ungaretti «mette l'accento sopra la distanza». ⁵⁹ Ma nel nostro percorso questo «senso dell'intervallo»⁶⁰ si è rivelata una costante: nello stesso "tra" che apre la *Vita d'un uomo* si dispiegheranno infatti i passaggi degli astri dell'universo simbolico del secondo Ungaretti, paesaggi di transizione che sono allegorie della parola «che non appartiene né al giorno né alla notte ma sempre si pronuncia tra notte e giorno». ⁶¹

Il «quando» di *Commiato* e il «tra» di *Eterno* si fronteggiano perché sono sullo stesso piano, indicando una vicinanza-lontananza che è il luogo dell'avvenire poetico. Ma è al secondo termine che dobbiamo dare la 'precedenza': è la «lontananza» infatti a risultare costitutiva alla nascita della parola *e dunque* del mondo dell'uomo di pena, perché è costitutiva dell'oggetto del desiderio per l' *homme du désir*. Un oggetto che proprio in quanto oggetto *di* desiderio, conosce innumerevoli trasformazioni.

La ricerca ungarettiana dunque parte da un presupposto romantico o neoromantico «di aspirazione al pieno provocato dall'impatto con forme già in partenza vuote»;⁶² in questa prospettiva, la sua è la posizione tipicamente modernista di rimodulazione dello strumento romantico-simbolista su corde novecentesche, e cioè da parte di un Soggetto decentrato e diviso in un mondo refrattario alla corrispondenza orizzontale. Al contempo l'aspirazione rimane quella del poeta veggente o 'palombaro', dove l'oggetto è ciò su cui proiettare il desiderio di rinvio metafisico o rispetto al quale ritagliare il vuoto che abita l'esistenza.

Il miraggio del «pieno» conosce dunque diverse trasformazioni: è 'armonia' e 'partecipazione', "patria", Uno, volontà di possesso e completezza. Di fronte però alle frustrazioni che tutte queste ricerche provano nella stessa parola, il 'pellegrinaggio' si sarebbe dovuto arrestare. E invece nonostante l'impossibile completezza dell'uomo, il desiderio non cede al vuoto. Nel modernismo neobarocco ungarettiano più volte osservato è dunque da individuare la risposta 'storica' e propositiva di Ungaretti: l'abbandono della foresta di simboli 'mondana' e della trascendenza panistica romantica, lo scacco mallarmeano e della Storia non conducono alla rinuncia alla "brama" dell'Altro, né al silenzio. È ancora la parola 'mistica' a offrirci un paradigma interpretativo:

La vicenda mistica, contrariamente a chi la predica come regno del silenzio e dell'assenza, è fondata sulla parola intorno a una presenza: *una parola ricevuta e ridata*⁶³

Come oggetto di desiderio, non importa che il «pieno» sia irraggiungibile, perché l'oggetto *di* desiderio è il movimento stesso, lo spazio, la lontananza, il *tra* che al contempo rende dicibile quello spazio, aprendolo alla "misura". È infatti la lontananza che permette la «percezione e misura»⁶⁴ di questo oggetto del desiderio, dell'Altro la cui presenza pone in essere lo stesso Soggetto e la sua parola

⁵⁶ AGAMBEN 2011, pp. 188-189.

⁵⁷ Cfr. ZACCARIA RUGGIU 2006, p. 65.

⁵⁸ MARTIN HEIDEGGER, *Agostino e il neoplatonismo*, [1921], in HEIDEGGER 2003, pp. 204-379, p. 274.

⁵⁹ GIANFRANCO CONTINI, *Su Giuseppe Ungaretti. II. Materiali sul "secondo" Ungaretti*, [1933], in CONTINI 1974, pp. 54-61, p. 61.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ BLANCHOT 1967, p. 242.

⁶² BIGONGIARI 1987, p. 200.

⁶³ GIOVANNI POZZI, *L'alfabeto delle sante*, [1988], in POZZI 1996, pp. 289-313, p. 297, corsivo mio

⁶⁴ ZINGONE 1996b, p. 244.

vocante: ed è la metafora ciò che abita e rende dicibile questa lontananza. Refrattaria al linguaggio divisivo che condanna alla perenne indicibilità del senso dell'essere per la sua «struttura fondata sulla differenza e sulla determinazione» che «non è in grado di esprimere adeguatamente l'incondizionato, l'impartecipabile, l'irrelato principio di ogni differenza e di ogni determinazione»,⁶⁵ la metafora si presenta nella *regio dissimilitudinis* come spazio comune del simile, orizzontalità dei segni, verticalità nel tempo: creando tragitti di senso *tra*, la metafora è davvero l'unico luogo in cui far avvenire l'incontro.

tra una sillaba e l'altra, tra una parola e l'altra, tra un inciso e l'altro, tra un ritmo e l'altro, tra un verso e l'altro, tra immagine e immagine, tra il senso di ciascuna parole e il senso dell'intera poesia, tra queste cose nette, [...]

...] Leopardi suscita un intervallo, un vuoto dove si muovono scie, echi, svaniscono vibrazioni». ⁶⁶ Ed è lo stesso *intervallo* – ancora di tempo e spazio - entro cui si dispiega la ricerca identitaria, stilistica e retorica di Ungaretti.

⁶⁵ ZUANAZZI 2005, p. 174.

⁶⁶ UNGARETTI, *Difesa dell'endecasillabo*, cit., p. 161.

SIGLARIO

Opere di Ungaretti

- A19 = *Allegria di Naufragi*, Firenze, Vallecchi, 1919
- A31 = *L'Allegria*, Milano, Preda, 1931
- A36 = *L'Allegria*, Roma, Novissima, 1936
- A42 = *L'Allegria*, Milano, Mondadori, 1942
- A62 = *L'Allegria*, Milano, Mondadori, 1962⁶
- A82 = *L'Allegria*, ed. critica a cura di C. Maggi Romano, Mondadori, Milano, 1982
- CA66 = *Il Carso non è più un inferno*, a cura di V. Scheiwiller, Milano, Scheriwiller, 1966
- CL54 = *Les Cinq livres*, texte français établi par l'auteur et J. Lescure, Paris, Les Éditions de Minuit, 1954
- CP55 = *Cinque poesie di Giuseppe Ungaretti*, Verona, La stella dipinta, 1955
- DJ47 = *Derniers jours 1919*, a cura di E. Falqui, Milano, Garzanti, 1947
- IN65 = *Inni di Ungaretti*, acqueforti di Fazzini, [s.l.], [s.n.], 1965
- LG19 = *La Guerre, une poésie de Giuseppe Ungaretti*, Paris, Établissement Lux, 1919
- LU71 = *La Luce*, venti poesie autografe di G. Ungaretti, tredici litografie a colori di P. Dorazio, S. Gallen, Erker, 1971
- MA68 = *Madre*, una poesia di Ungaretti e un'acquaforte di W. Piacesi, Ancora, Bucciarelli, 1968
- M69 = *Tutte le poesie*, a cura di L. Piccioni, Milano, Mondadori, 1969
- M70 = *Tutte le poesie*, a cura di L. Piccioni, Milano, Mondadori, 1970
- PD45 = *Poesie disperse*, a cura di G. De Robertis, Milano, Mondadori, 1945
- PD64 = *Poesie disperse*, a cura di G. De Robertis, Milano, 1964⁴
- PP89 = *Poesie e Prose liriche (1915-1920)*, a cura di C. Maggi Romano e M. A. Terzoli, Milano, Mondadori, 1989
- PS22 = *Il Porto Sepolto (1922). Un libro inedito*, a cura di F. Corvi, Milano, BVS, 2004
- S23 = *Il Porto Sepolto, poesie di Giuseppe Ungaretti*, La Spezia, Stamperia Apuana, 1923
- SI74 = *Saggi e interventi*, a cura di L. Rebay e di M. Diacono, Milano, Mondadori, 1974
- ST33_N = *Sentimento del Tempo*, Roma, Novissima, 1933
- ST33_V = *Sentimento del Tempo*, Roma, Vallecchi, 1933
- ST36 = *Sentimento del Tempo*, Roma, Novissima, 1936
- ST43 = *Sentimento del Tempo*, Milano, Mondadori, 1943
- ST61 = *Sentimento del Tempo*, Milano, Mondadori, 1961⁶
- ST66 = *Sentimento del Tempo*, Milano, Mondadori, 1966⁸
- ST88 = *Sentimento del Tempo*, ed. critica a cura di R. Angelica e di C. Maggi Romano, Milano, Mondadori, 1988
- TRP10 = *Vita d'un uomo. Traduzioni poetiche*, a cura di C. Ossola e G. Radin, Milano, Mondadori, 2010
- P16 = *Il Porto Sepolto*, Udine, Stabilimento Tipografico Friulano, 1916
- UP64 = *Ungaretti Poesie*, a cura di E.F. Accrocca, Milano, Nuova Accademia, 1964
- VH39 = *Vie d'un homme*, par G. Ungaretti, traduit de l'italien et préfacé par J. Chuzeville, Paris, Gallimard, 1939
- VL00 = *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, a cura di P. Montefoschi, Milano, Mondadori, 2000
- V09 = *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di C. Ossola, Milano, Mondadori, 2009

Antologie

AD18 = *Antologia della Diana*, Napoli, Libreria della Diana, 1918

APF35 = *Antologia dei poeti fascisti*, a cura di C. Mariani dell'Anguillara e O. Giacobbe, Roma, Istituto Grafico Tiberino, 1935

FLI33 = *Il fiore della lirica italiana dalle origini a oggi*, a cura di E. Falqui e A. Capasso, Lanciano, Capasso, 1933

PDG20 = *Poeti d'oggi*, a cura di G. Papini e P. Pancrazi, Firenze, Vallecchi, 1920

PDG25 = *Poeti d'oggi*, a cura di G. Papini e P. Pancrazi, Firenze, Vallecchi, 1925

SN30 = *Scrittori nuovi*, a cura di E. Falqui e E. Vittorini, Lanciano, Carabba, 1930

STR29 = *Almanacco di Strapaese*, Bologna, «L'italiano», 1929

TG18 = *Tutta la guerra, Antologia del popolo italiano sul fronte e nel paese*, a cura di G. Prezzolini, Firenze, Bemporad, 1918

APPENDICE

Agonia

CM15; A19; cU; A31; A36 [A42; A62; M69; M70].

Alba cM2 *Alba dal mare*

cPa17;¹ cM1<AD18; cM2;²AD18; A19 [PD45; PD64; M69; M70].

Alla Noia

PT23; S23; LS29; cU>LS29;³ bSN30; cF<bSN30; SN30; ST33V; ST33N; ST36; cDR;⁴ ST43; PC45; ST61 [UP64; ST66; M69; M70].

Allegria di naufragi cPa17 *Giovanni Papini* AD18 *La filosofia del poeta*

cPa17; cM1<AD18; cM2;⁵ cM3;⁶ cM4;⁷ AD18; A19; S23; A31 [A36; A42; A62; M69; M70].

Apollo CO25 *Nascita d'Aurora*

CO25 (cfr. vv. 16 e 23-26);⁸ cU>CO25;⁹ FL27 (cfr. vv.1 e 8-11); ST33V¹⁰ [ST33N; ST36; cDR;¹¹ ST43; PC45; ST61; ST66; M69; M70].

A riposo S23 (vv. 11-14) *s.t.*

P16; A19; S23;¹² A31; [A36; A42; A62; M69; M70].

Annientamento

cPa1₁₆ (= T vv. 16-18); cPa2₁₆ (= T vv. 16-18 e vv. 19-21); P16; CL17; A19; S23; A31 [A36; A42; A62; M69; M70].

Aprile CO25 *Nascita d'Aurora* FL27 *Apollo*

CO25 (cfr. vv. 17-22);¹³ cU>CO25;¹⁴ FL27 (cfr. vv.2-7); ST33V;¹⁵ ST33N; ST36 [ST43; ST61; ST66; M69; M70].

Attrito cM₁₆ *Torbido*

cM₁₆;¹⁶ P16; A19; PS23; A31 [A36; A42; A62; M69; M70]

Auguri per il proprio compleanno

¹ Inclusa con *Trasfigurazioni in campagna, Inizio di sera, Nostalgie (Lontano), Gaudente il sole e Mattina* (cfr. *Godimento*), *Oggi, Giovanni Papini* (cfr. *Allegria di naufragi*) nella lettera a Papini del 18.2.17 (cfr. LP89, pp. 38 e 75, e LPA88, pp. 101-102).

² Lettera inviata nella prima metà di maggio del 1919, cfr. LMA04, p. 196.

³ Cfr. *Caino* cP11, e nota relativa

⁴ Limitatamente ai vv. 17-19 e al v.17.

⁵ *T.p.*30.4. 17, contiene varianti alla prima strofa, introdotte dalle seguenti parole: «C'è nella prima poesia una strofa che muterò così», cfr. LMA00, p. 26.

⁶ *T. p.* 30.4.17 (cfr. LMA78, pp. 41 e 71); introducono la poesia le seguenti parole: «Caro Marone La prima poesia va cambiata in questo modo», e poi «questa è l'edizione definitiva; tutto il resto era superfluo; è abolito. Siamo d'accordo? Per intenderci, mi dirai, ho ricevuto la 3ª edizione della 1ª poesia». Sulla cronologia e le contrapposizioni tra le varie testimonianze, cfr. CUPO 2012.

⁷ *T. p.* 30.4.17

⁸ I vv. 1-15 corrispondono alla poesia che mantiene il titolo *Nascita d'aurora*, per i vv. 17-22 cfr. *Aprile*.

⁹ I vv. 17-22 formeranno in ST33V *Aprile*.

¹⁰ Omette le 'voci'.

¹¹ Limitatamente ai vv. 17-19 e al v.17.

¹² Due liriche distinte, la prima afferente ai vv. 1-10 e la seconda ai vv. 11-14 di *T*.

¹³ Con il titolo complessivo di *Nascita d'Aurora*.

¹⁴ Cfr. nota relativa in *Apollo*.

¹⁵ Omette le 'voci'.

¹⁶ *T. p.* 14.9.16, cfr. LMA00, p. 7.

bCIR35; cF1; cF2;¹⁷ CIR35; ST36; cU₅₄; ST43; POP58; TV63 [ST61; ST66; M69; M70].

Aura cF1_{ap} *Udendo il cielo* CO27_F *Urne*
cF1_{Ap}; cF2_{Ap};¹⁸ CO27; CO27_F; ST33_V; ST33_N; ST36 [ST43; ST61; ST66; M69; M70].

Bisbigli di singhiozzi
D16 [PD45; PD64; M69; M70].

Caino cPl, cPl2, cPl3, cF1, RO30 *Cain* cF2, bIL32, cF3 *Il Caino*
cPl1;¹⁹ cPl2; cPl3; cF1; RO30; cF2; bIL32; cF3_{<bIL32}; IL32; cU1_{>IL32}; ST33_V; ST33_N; ST36; cU2 [M43; PC45; M61; IN65; M66; M69; M70].

Canto
GP32; TES42; cU1_{>GP32}; cU2_{>GP32}; ST33_V; ST33_N; ST36 [ST43; ST61; ST66; M69; M70].

Canto beduino
GDP32 [ST33_V; ST33_N; ST36; ST43; ST61; ST66; M69; M70].

Canto primo cU1 *Volerà a lungo?* cU2 *Canto*²⁰ cDi *Canto I* ST33_V *Sentimento della Memoria. Canto primo*
cU1; cU2;²¹ cDi; FR31; cU3;²² cB_{>FR31}; ST33_V; ST33_N; ST36; ST43; ST61 [ST66; M69; M70].

Canto secondo cU1 *Canto* cDi *Canto II* ST33_V *Sentimento della Memoria. Canto secondo*
cU1;²³ cDi; FR31; cB_{>FR31}; ST33_V; ST33_N; ST36; ST43 [ST61; ST66; M69; M70].

Canto terzo cU *Canto* cDi, FR31 *Canto quinto* ST33_V *Sentimento della Memoria. Canto terzo*
cU;²⁴ cDi; FR31; ST33_V; ST33_N; ST36; ST43 [ST61; ST66; M69; M70].

Canto quarto cDi *Canto III* FR31 *Canto terzo* ST33_V *Sentimento del Sogno. Canto primo*
cDi; FR31; cB_{>FR31}; ST33_V; ST33_N; ST36; ST43 [ST61; ST66; M69; M70].

Canto quinto cDi, FR31 *Canto quarto* ST33_V *Sentimento del Sogno. Canto secondo*
cDi; FR31; IL31; cB_{>FR31}; ST33_V; ST33_N; ST36 [ST43; ST61; ST66; M69; M70].

Canto sesto cF, IL31 *Canto VI* cU1_{>IL31} *Mito del sogno*²⁵ ST33_V *Sentimento del Sogno. Canto terzo*
cF; IL31; cU1_{>IL31}; cU2_{>IL31};²⁶ ST33_V; ST33_N; ST36; ST43 [ST61; ST66; M69; M70].

Casa mia CM15 *La nostra casa di Moarrembei* A19 *La casa*

¹⁷ Le pagine di bozza portano numerose indicazioni per la tipografia, riportate su cF2, dove abbiamo il testo dattiloscritto corretto secondo cF1 (cfr. ST88, p. 315).

¹⁸ Per i vv. 6-8 di cF1 e cF2, e i vv. 5-7 di CO27 cfr. vv. 1-3 di quella che in FL27 sarà *Ombra*.

¹⁹ Databile nel 1929 (cfr. REBAY 1972, pp. 286-287); cfr. *Alla noia* (LS29).

²⁰ In cU2 al titolo *Canto* è affiancato il numero romano *I* «in una fase probabilmente seguente alla ideazione e stesura di *Canto secondo* in cDi» (ST88, p. 281 n.).

²¹ Nell'autografo anche cinque gruppi di varianti da individuare come nucleo generativo di *Canto secondo*, cfr. ST88 facsimile 7.

²² Correzioni limitate ai vv. 4-5 di FR31.

²³ Cfr. *Canto primo*, cU2.

²⁴ Cr. *Canto primo*, cU2 (e dunque *Canto secondo*, cU1).

²⁵ Ma *Canto VI* rimane incancellato.

²⁶ Relativamente ai soli vv. 9-10.

CM15 (= *T* vv. 1-8);²⁷ A19; cU; A31; A36 [A42; A62; M69; M70].

C'era una volta

P16; CL17; A19 [S23; A31; A36; A42; A62; M69; M70].

Chiaroscuro

LA15; A19; cU; A31; A36 [A42; A62; LU71; M69; M70].

Commiato P16, CL17, A19 *Poesia* S23 *s.t.*

P16; CL17; A19; S23; A31; A36 [A42; A62; M69; M70].

Con fuoco

ST33_V; ST33_N; ST36; cDR;²⁸ ST43 [ST61; ST66; M69; M70].

Convalescenza in gita in legno

cN<RL17; RL17 [A19; PD45; PD64; M69; M70].

D'agosto CO25, cU>CO25 *Roma*²⁹

CO25 (vv. 1-2 e 6-16); cU>CO25;³⁰ ST33_V; ST33_N; ST36; ST43 [ST61; ST66; M69; M70].

Dal viale di valle

cN<RL17 [RL17; A19; cU; A31; A36; A42, A62; M69; M70].

Dannazione^A UC17 *Perché* S23 *s.t.*

cPa₁₆;³¹ P16; CL17; UC17; A19; S23; A31; A36; A42 [A62; M69; M70].

Dannazione^{ST32} cF <Tremendo assente> *Canto VIII* IL31 *Canto VIII*

cF;³³ IL31; cU>IL31;³⁴ ST33_V; FLI33; ST33_N; ST36; cDR;³⁵ cU3; ST43 [ST61; ST66; M69; M70].

Destino

cPa₁₆;³⁶ CL17; A19; S23; A31; A36 [A42; A62; M69; M70].

Di luglio

CA33; ST33_V; ST33_N; ST36; ST43; ST61; ST66; LU71; M69 [M70].

Di sera

AB33; cU>AB33;³⁷ ST33_V; ST33_N; ST36; ST43; ST61; ST66; M69 [M70].

²⁷ Cfr. *Tappeto*.

²⁸ Limitatamente ai vv. 3-4.

²⁹ Cfr. *Un lembo d'aria* e *Ogni grigio*.

³⁰ Una prima fase di elaborazione (a) è rappresentata da varianti a margine; la seconda (b) rielabora il testo omettendo le 'voci'; seguono una terza (c) e una quarta (d) dove si estrapolano i vv. 6-7 che formeranno *Si muova* (poi *Un lembo d'aria*, cfr. ST88, pp. 109-111 n.).

³¹ Cfr. PP89, p. 27; appartenente assieme a *Terra colpita terra ricreata*, *Destino* e *Peso* alla serie *Quattro poesie religiose*, il cui invio è da collocare prima del 22.7.1916 (cfr. TERZOLI 1989, pp. 74-75).

³² Inizialmente pensato come facente parte dei *Canti* della *Morte meditata*, cfr. ST88, p. 275.

³³ Mancante della strofa finale.

³⁴ Due ritagli di IL31; il processo elaborativo vi si svolge alternativamente (cfr. ST88, pp. 263-264 e n.).

³⁵ Limitatamente ai vv. 7-11.

³⁶ Cfr. PP89, p. 26 e nota relativa in *Dannazione*^A.

³⁷ «In calce al testo tre versi autografi di cui i primi due richiamano *Ultimi quarto* e il terzo il v.5 di *Fonte*:

Distacco cM₁₆ *Vivere*
cM₁₆ (*t. p.* 14.9.16);³⁸ P16; A19; cU; A31; A36 [A42; A62; M69; M70].

Dolina notturna
CL17; cM_{<AD18>}; AD18; A19; S23; A31; A36; cDR; A42 [A62; M69; M70].

Dormire cPi, cS₁₇ *Desiderio* cM1 *Tranquillità* cM2 *Coprimi di sonno*
cPi; cS₁₇; cM_{<AD18>}; cM2;³⁹ AD18; A19; A31 [A36; A42; A62; M69; M70].

Dove la luce cF1 <Sarà> *Dove la luce...* IL30 ST33_N PIC36 *Dove la luce...*
cF1; cF2; IL30; cU1_{>IL30}; cU2; ST33_V; FLI33; ST33_N; PSG35; PIC36;⁴⁰ ST36; ST43 [ST61; ST66; M69; M70].

Due note cF1_{Ap}, cF2_{Ap}, CO27 *Colore*
cF1_{Ap}; cF2_{Ap}; CO27; ST33_V; ST33_N; ST36; ST43 [ST61; M66; M69; M70].

Eco CO27 *Sogno*⁴¹ VG33 *I (Tre momenti)*⁴²
CO27 (cfr. *T vv.* 7-10);⁴³ VG33; ST33_V; ST33_N; ST36 [ST43; ST61; ST66; M69; M70]

Eterno LA15, A19, ALB31, cU, A31 *Eternità*
LA15; A19; ALB31; cU;⁴⁴ A31; A36 [A42; A62; M69; M70].

Fase
D16; P16; A19; S23; A31; A36 [A42; A62; M69; M70].

Fase d'oriente S23 *Vendemmia*
P16; A19; S23; A31 [A36; A42; A62; M69; M70]

Fine di Crono cF1_{Ap}, cF2_{Ap}, CO27 *La fine di crono* CO27_F *La Fin de Chronos*
cF1_{Ap}; cF2_{Ap}; CO27; CO27_F; ST33_V; FLI33; ST33_N; ST36; cDR;⁴⁵ ST43 [ST61; ST66; M69; M70]

Fonte
FL27; ST33_V; ST33_N; ST36; ME37;⁴⁶ CAV40;⁴⁷ ST43 [ST61; UP64; ST66; M69; M70]

Fratelli P16 *Soldato* S23 *s.t.*
P16; TG18; A19; S23; A31; A36; A42; A62 [M69; M70]

Nei loro sogni, quelle capre sparse,
<nell> l'oscurità d'un'acqua –
Fiume giovinetto» (ST88, p. 165 n.).

³⁸ Cfr. LMA00, p. 7.

³⁹ Da collocarsi tra il 30.4.17 e il 15.5.17, segnala solo le varianti, che però non sono poi riportate in AD18 (cfr. BERNARDINI NAPOLETANO 2004, p. 196.).

⁴⁰ Ma riproduce il testo come ST33_V.

⁴¹ Come 2° *Sogno*, preceduto da *Statua*

⁴² Sotto il titolo generale di *Tre momenti* come *I*, cui segue *Ultimo quarto (II)* e *Statua (III)*.

⁴³ Cfr. *Ultimo quarto* e *Sogno* in *Poesie disperse* (V09, p. 430).

⁴⁴ Cfr. A82 facsimile IV.

⁴⁵ «Limitatamente ai vv. 4-5 e 7-8 preceduti, seguiti e intercalati da una o più file di puntini» (ST88, p. 126 n.).

⁴⁶ Riproduce ST36.

⁴⁷ Riproduce ST33_V.

*Girovago*⁴⁸

cR<RAC18; RAC18; A19; S23; cU;⁴⁹ A31; A36 [A42; A62; M69; M70]

Giugno

cPa17;⁵⁰ cN<RL17; RL17; A19; S23; cU;⁵¹ A31; IL31;⁵² A36, M42 [A62; M69; M70].

Giunone

ST33v; ST33N; ST36 [ST43; ST61; ST66; M69; M70]

Godimento

cPa17 *Gaudente il sole* (cfr. T vv. 1-3) *Mattina* (cfr. T vv.7-12); cPa217 *s.t.*

cPa17 (cfr. T vv. 1-3 e vv. 7-12); cPa217 (cfr. T vv. 4-8);⁵³ cC17 (cfr. T vv. 4-8);⁵⁴ cM<AD18; AD18; A19; S23; A31; A36; [A42; A62; UP64; M69; M70].

Grido

NRF28 II (*Trois notes*)⁵⁵ cF, AB32 *Settembre*

NRF28; cF;⁵⁶ AB32 [ST33v; ST33N; ST36; ST43; ST61; ST66; M69; M70]

I fiumi

cPa16;⁵⁷ P16; CL17; TG18; SA19; A19; PDG20; S23; PDG25; A31; A36; cDR;⁵⁸ [A42; A62; M69; M70]

*Il Capitano*⁵⁹

cF1Ap; cF2Ap; CO27; cF3; cF4; cF5; cF6; cF7; IL29; GP32; ST33v; ST33N; ST36 [ST43; ST61; ST66; M69; M70]

Il porto sepolto

cPa16⁶⁰ [cM16;⁶¹ P16; UC17; A19; S23; A31; A36; A42; A62; CA66; M69; M70]

Imbonimento

LA15 [A19; PD45; PD64; M69; M70].

In dormiveglia

P16 *Immagini di guerra* S23 *s.t.*

P16; TG18; SA19; A19; S23; cU; A31; A36 [A42; A62; M69; M70]

⁴⁸ Cfr. *Viaggio* in A19 e *Voyage* in LG19; cfr. MAGGI ROMANO 1974, pp. 342-349.

⁴⁹ Cfr. A82, facsimile I.

⁵⁰ Cfr. PP89, pp. 42-44; si vedano anche le lettere a Papini n. 116 e 117 (cfr. LPA88, pp. 123-124).

⁵¹ Dattiloscritto dei soli vv. 1-44.

⁵² Sul rapporto di posteriorità di IL31 rispetto a A31, cfr. A82, p. 41 n.

⁵³ T.p. 13.3.1917; i versi chiudono la cartolina, e sono preceduti da: «perciò scrollo le spalle, e accolgo l», cfr. LPA88, p. 112 e p. 113 n

⁵⁴ T. p. 13.3.17, Come nella cartolina a Papini, la citazione è fuori testo preceduta dalle parole «Ti dico, come dicevo poco fa a Papini» ed è seguita da «e mi sento fuori – assai lontano – dalle porcherie» (cfr. A82, p. 68 n.)

⁵⁵ Sotto il titolo complessivo di *Trois notes* precede *Rosso e azzurro* e segue *Sereno*; su questa pubblicazione cfr. D. DE ROBERTIS 1980b, pp. 23-24.

⁵⁶ Dattiloscritto collocato «in calce al foglio contenente la stesura autografa di *Canto VII* e *Canto VIII*» (e cioè i futuri *Sentimento del Tempo* e *Dannazione*ST), cfr. ST88, p. 169n.; non mi sembra però individuabile alcuna interazione tra i componenti.

⁵⁷ Cfr. PP89, pp. 29-30.

⁵⁸ Relativo solo ai vv. 21-27.

⁵⁹ Per l'analisi approfondita della vicenda testuale della lirica, con particolare attenzione anche agli interventi di Enrico Falqui, cfr. ST88, p. 181.

⁶⁰ Cfr. PP89, pp. 17 e 73-74.

⁶¹ T. p. 14.7.16; cfr. LMA78, pp. 48-49.

In Galleria LA15; A19; PS22*; cU1>PS22*; S23; cU1; cU2; A31; A36; *La galleria dopo mezzanotte* cU3_{f54} *In galleria dopo mezzanotte* cDR *Galleria Umberto*
LA15, A19; S23; PS22*; cU1>PS22*;⁶² S23; cU2 (= A19); A31; cU3_{f54}; A36; LC41; cDR; A42 A62; M69; M70].

Inizio di sera S23 *s.t.*; cU <La vita> *Inizio di sera*
cPa17;⁶³ cM<AD18; AD18; A19; S23; cU; A31 [A36; A42; A62; M69; M70].

In memoria P16; S23 *s.t.* A19 *In memoria / di / Moammed Sceab*
P16; A19; S23; A31; A36; A42 [A62; UP64; M69; M70]

Inno alla morte
CO25, IT26;⁶⁴ cU>CO25; bSN30; cF>bSN30; SN30; ST33_v; FLI33; ST33_N; ST36 [ST43; PC45; ST61; ST66; M69; M70].

Ironia cU>PS22* <Divina ironia>
AR19; A19; cU>PS22*;⁶⁵ A31; A36; cDR;⁶⁶ A42 [A62; UP64; M69; M70].

Italia
P16 [TG18; A19; S23; cU;⁶⁷ A31; A36; A42; A62; M69; M70]

L'Africano a Parigi AR19 *Parigi* A19 *L'Africano a Parigi*⁶⁸
AR19; A19; cU1; A31; A36; cDR;⁶⁹ cU2; A42 [A62; UP64; M69; M70]

*Lago Luna Alba Notte*⁷⁰
cF_{PI}; IL19; ST33_v [ST33_N; ST36; ST43; ST61; ST66; M69; M70]

La Madre
II29; cF1; cF2; SL32; ST33_v; ST33_N; PSG35; ST36; ST42; CP55; ST61; ST66; MA68; M69 [M70]

La notte bella
P16; CL17; A19; S23;⁷¹ A31; A36; A42; A62 [M69; M70].

La Pietà NRF28 *Hymne a la pitié*
NRF28; cF1;⁷² bIL32; cF2;⁷³ IL32; cU1>IL32; ST33_v; ST33_N; ST36; cU2; ST43; M61; IN65; M66; M69 [M70].

⁶² Sul medesimo foglio stesura dattiloscritta di *Popolo* (vv. 24-25 del testo come in A19) e *Ironia* con integrazioni autografe (cfr. A82, p. 184 n.); la carta, come risulta da PS22*, riporta la struttura di quest'ultimo, dove tutti e tre i frammenti, autonomi e corredati ciascuno dalla medesima data «Milano settembre 1914», sono sotto il titolo di *La galleria dopo mezzanotte* (cfr. PS22*, p. 105 e CORVI 2004, pp. 42-43); i tre gruppi di versi sono tutti poi cassati.

⁶³ Cfr. PP89, pp. 35; probabilmente inviata a Papini assieme alla lettera del 18.2.1917 (cfr. TERZOLI 1989, p. 75 e LPA88, pp. 101-102).

⁶⁴ Viene qui omessa la 'voce' UOMO entro cui si svolgeva la poesia come in CO25.

⁶⁵ Cfr. nota relativa in *In Galleria*.

⁶⁶ Relativo ai soli capoversi 5-7 di A36.

⁶⁷ Introduce punteggiatura poi abolita in A31, cfr. A82, p. 163.

⁶⁸ Nell'indice il titolo è *Parigi*.

⁶⁹ Cfr. A82 facsimile V.

⁷⁰ Cfr. *Lido*, *Leda* e cU (*Leda o dell'inverno*), da collocarsi a monte di cF_{PI}; per un'analisi approfondita della complessa vicenda testuale del testo, cfr. D. DE ROBERTIS 1946 e ST88, pp. 81-84.

⁷¹ Il testo si scinde in due liriche, la seconda delle quali senza titolo e corrispondente a *Universo* in A31.

⁷² Dattiloscritto (a) con successive correzioni (b) che lo rendono conforme a bIL32 (cfr. ST88, p. 234 n.).

La pietà romana

IL33; cS>IL33; cU>IL33; CEP40; APF35; ST36; Q36; QIT36; SR38; ST43 [ST61; IN65; ST66; M69; M70]

La Preghiera NRF28 *Prière*

NRF28; cF1; bIL32;⁷⁴ cF2; IL32; cU1<IL32; MI33; ST33_V; ST33_N [ST36; cU2; ST43; ST61; UP64; IN65; ST66; M69; M70].

Leda CO25 *Lido* cF1_{Ap} *Eco* cF3 IL29 *Stanchezza di Leda*

CO25 (vv. 11-19); cF1_{Ap}; cF2_{Ap}; cU; cF3; IL29; ST33_V ST33_N; ST36; ST43; ST61; ST66; M69; M70].

Levante LA15 *Le suppliche* A19 *Nebbia* cU1 <Un'ombra d'uomo> *Levante* <Tragitto> <Nebbia> <Tranquillità>⁷⁵

La15; A19;⁷⁶ cU1;⁷⁷ cF<IL31; IL31; A31; cU2;⁷⁸ A36 [A42; A62; UP64; M69; M70].

*Lido*⁷⁹

CO25 (vv. 1-10); cF1_{Ap}; cF2_{Ap}; cU; ⁸⁰ ST33_V; ST33_N [ST36; ST43; ST61; St66; M69; M70]

L'illuminata rugiada

cR<RAC18; RAC18 [A19; S23; PD45; PD64; M69; M70].

Lindoro di deserto

VO16; P16; A19; S23; A31; A36 [A42; A62; CA66; M69; M70]

L'Isola CO27_F *L'Île*

cF1_{Ap}; cF2_{Ap}; bSN30;⁸¹ CO27; CO27_F; cF3<IL29; IL29; cF4;⁸² SN30; ST33_V; ST33_N; PIC36; ST36; ST43; PC45; M61 [M66; M69; M70].

Lontano cPa17 *Nostalgie* AD18, A19 *Nostalgia* S23 *s.t.*

cPa17;⁸³ cM<AD18; AD18; A19; S23; cU; A31 [A36; A42; A62; M69; M70].

*Lucca*⁸⁴

A19; S23; cU; SL31; A31; A36 [A42; A62; M69; M70]

Malinconia

cM16;⁸⁵ D16; P16; A19; S23; cU; A31 [A36; A42; A62; M69; M70]

⁷³ Correzioni su bIL32 (cfr. ST88, p. 236 n.).

⁷⁴ Corrispondente alle correzioni a penna su cF1 (= cF1b) (cfr. ST88, pp. 258 n.)

⁷⁵ Cfr. A82, p. 208 n.

⁷⁶ Cfr. *Nebbia* in *Poesie disperse*, V09, p. 427-428.

⁷⁷ Stesura autografa su due fogli distinti, cfr. A82 facsimile IV; per il posizionamento rispetto a IL31, cfr. A82, p. 208 n.

⁷⁸ Cfr. PETRUCCIANI 1985, p. 193; testimonianza parziale dei soli vv. 1-3 su carta appartenente a un ms. conservato nell'Archivio Ungaretti formato da fogli di vario formato contenenti serie di appunti non unitari; non databile con precisione, affrisce agli anni di insegnamento all'Università di San Paolo in Brasile.

⁷⁹ Ma si veda la nota relativa in *Lago luna alba notte*.

⁸⁰ Riscrittura del testo di CO25 con il titolo di *Leda o dell'inverno*; cfr. *Lago luna alba notte*.

⁸¹ Il testo a stampa è riproduzione di cF2_{Ap}, ed è corretto intorno al 1929 (=cF4), cfr. ST88, p. 77 n.

⁸² bSN30 corretto, conforme a IL29 e quindi riprodotto su SN30 (cfr. ST88, pp. 78-69).

⁸³ Cfr. PP89, p. 36; cfr. nota relativa in *Alba*.

⁸⁴ Cfr. *Ecco Lucca...*, lettera inviata a Soffici e a Papini nell'agosto 1919 (cfr. LPA88 p. 267 e LSO81, pp. 56-57, ora in *Altre poesie ritrovate*, V09, p. 436).

⁸⁵ Cfr. LMA04, pp.193-194; Francesca Bernardini Napoletano ipotizza come periodo di redazione della cartolina metà giugno del 1916 (cfr. LM04, p. 193 n.).

Mandolinata

LA15 [A19; PD45; PD64; M69; M70]

Mattina cPi, cS₁₇, cM_{<AD18}, AD18 *Cielo e mare* cU *s.t.*
cPi; cS₁₇; cM_{<AD18}; AD18; A19; cU; A31 [A36; A42; LU71; M69; M70]

Mattutino e notturno

cR_{<RAC18}; RAC18 [A19; PD45; PD64; M69; M70]

Memoria d'Ofelia d'Alba OA33 *s.t.*

OA33; ED32; ST33_v; ST33_N; ST36 [ST61; ST66; ST69; M70]

Monotonia cM₁₆, D16, P16, A19 *Paesaggio* S23 *s.t.*

cM₁₆ (27.8.1916); D16; P16; S23; cU;⁸⁶ A31 [A36; A42; A62; UP64; M69; M70].

Nasce forse ME10 *s.t.* cPa₁₅, LA15, A19, cU1, cU2 *Diluvio*

ME10;⁸⁷ cPa₁₅;⁸⁸ LA15; A19; cU1; cU2; A31 [A36; A42; A62; M69; M70].

Nascita d'Aurora

CO25 (cfr. vv. 1-15);⁸⁹ cU_{>CO25};⁹⁰ FL27 (cfr. vv.2-7);⁹¹ bSN30;⁹² SN30; ST33_v; ⁹³ FLI33; ST33_N; ST36 [ST43; ST61; ST66; M69; M70].

Natale

cS₁₆ (24.12.1916);⁹⁴ cPa₁₇;⁹⁵ cM_{<AD18}; AD18; A19; S23; cU; A31; A36 [A42; A62; M69; M70]

Noia LA15 *Sbadiglio*

LA15; A19;⁹⁶ cU;⁹⁷ A31; A36; A42 [A62; M69; M70].

*Nostalgia*⁹⁸

D16; P16; PDG20; S23; A31; A36 [A42; A62; M69; M70]

Notte di maggio CM15 *Curban bairam*

CM15; A19; cU; A31; A36; cDR_{VA}; A42 [CP55; A62; M69; M70].

Notte di marzo

ST33_v; ST33_N; ME37; ST36 [ST43; ST61; ST66; M69; M70].

⁸⁶ Cfr. A82 facsimile II.

⁸⁷ Il testo appare sul Messaggero Egiziano del 24 aprile 1910, all'interno di un articolo dal titolo *Elogio di "Revolverte"*. I versi sono introdotti dalle seguenti parole: «Per Alcide Barrière. Rammento, amico antico, l'antica nenia dell'anima mia: [...]» (cfr. REBAY 1981, pp. 41-42).

⁸⁸ Cfr. PP89, pp. 12; «inviata, con la successiva [*Cresima*], probabilmente con la lettera 3 (Lettere a Papini, pp. 6-7), senza data, ma certamente nel gennaio 1915» (TERZOLI 1989, p. 72).

⁸⁹ Cfr. *Apollo e Aprile*.

⁹⁰ Cfr. nota relativa in *Apollo*.

⁹¹ Elimina indicazioni delle voci tranne la prima CLIO; i vv. 16-27 come *Apollo*.

⁹² Abolisce l'indicazione della voce CLIO.

⁹³ Omette le 'voci'.

⁹⁴ Cfr. MONTEFOSCHI 1982, p. 116.

⁹⁵ Cfr. PP89, p. 31.

⁹⁶ Cfr. *Noia* in *Poesie Disperse*, V09, p. 426.

⁹⁷ Cfr. A82 facsimile IV.

⁹⁸ Ma cfr *Nostalgie* in LG19.

Ogni grigio CO25 cU_{>CO25} *Roma*⁹⁹ FL27 *Sera* (vv.1-6) *Pace* (vv.7-9)
CO25 (vv. 17-25); cU_{>CO25}¹⁰⁰ FL27; ST33_V; ST33_N; ST36; [ST43; ST61; ST66; M69; M70].

*Ombra*¹⁰¹

FL27; ST33_V; ST33_N; ST36; [ST43; ST61; ST66; M69; M70].

O notte cSO₂₀, cPa₂₀ *Docilità e invidia* S23b *s.t.*

cSO₂₀ (*t.p.* 8.2.1920); cPa₂₀¹⁰² cS; S23a (vv. 1-20); S23b (vv. 21-23); bSN30¹⁰³ cF1; cF2_{>bSN30}; SN30; SO30; ST33_V; FLI33;
ST33_N; ST36; TES42; ST43 [ST61; ST66; M69; M70].

Paesaggio

RD21; cS; S23; ST33_V; ST33_N; cDR¹⁰⁴ ST36; ST43; ST61; ST66; M69 [M70].

Pari a sè

cF1_{Ap}; cF2_{Ap}; ST33_V; ST33_N; ST36; ST43 [ST61; ST66; M69; M70].

Pellegrinaggio cPa₁₆ *Soldato; Rischiaro*

cPa₁₆ (*t.p.* 27.8.16)¹⁰⁵ P16; TG18; A19; S23 [A31; A36; A42; A62; M69; M70]

*Perché?*¹⁰⁶

S23 *Perchè*

P16; A19; S23; A31; A36; A42 [A62; M69; M70]

Peso

cPa₁₆¹⁰⁷ P16; UC17; TG18; SA19; PDG20; PS23; A31; A36 [A42; A62; CA66; M69; M70].

Poesia

D16 [PD45; PD64; M69; M70]

*Popolo*¹⁰⁸

PS22* cU3_{>PS22*} *La galleria dopo mezzanotte*

1) LA15; A19; PS22*(= A19 vv. 24-25); cU3_{>PS22*} (= A19 vv. 24-25)¹⁰⁹ APF35

2) cU1¹¹⁰ cF; IL31; cU2¹¹¹; A31; A36; cDR_{VA} (= vv. 1-16 di IL31 *segue ecc.*); A42 [M62; UP64; M69; M70].

⁹⁹ Cfr. *D'agosto* e *Un lembo d'aria*.

¹⁰⁰ Si veda nota relativa in *D'agosto*.

¹⁰¹ Variazione su precedenti versi di *Aurora*: per i rapporti tra i due testi cfr. ST88, p. 152 n.

¹⁰² Cfr. PP89, pp. 66-67; senza data ma anch'essa situabile attorno all'8.2.1920 (cfr. TERZOLI 1989, pp. 80-81).

¹⁰³ «Riproduzione di S23 (a) per SN» (ST88, p. 8 n.).

¹⁰⁴ «Limitatamente al solo cpv. 4 di MERIGGIO (preceduto da due file di puntini) e SERA» (ST88, p. 17 n.).

¹⁰⁵ La cartolina è introdotta dalla frase: «Caro Papini, eccomi, per queste giornate:» (cfr. LPA88, p. 67).

¹⁰⁶ Cfr. *Soldato* in LPZ00, p. 39.

¹⁰⁷ Cfr. PP89, p. 28.

¹⁰⁸ Sia A82 che V09 distinguono due stesure-base (cfr. A82, p. 194 e V09, p. 595).

¹⁰⁹ Sul medesimo foglio, stesura dattiloscritta di *In Galleria e Ironia* con integrazioni autografe (cfr. A82, p. 184 n.). La carta, come risulta da PS22*, riporta di fatti la struttura di quest'ultimo, dove tutti e tre i frammenti, autonomi e corredati ciascuno dalla medesima data «Milano settembre 1914», sono sotto il titolo di *La galleria dopo mezzanotte* (cfr. PS22*, p. 105 e CORVI 2004, pp. 42-43), tutti poi cassati.

¹¹⁰ Le curatrici dell'edizione critica collocano la stesura a monte di IL31, pur riportandone il testo entro quadre dato che le varianti qui presenti non influenzano il processo genetico.

¹¹¹ Foglio «costituito (limitatamente ai vv. 13-23) da una bozza di P [A31] cui segue un ritaglio dell'«Italia letteraria» del 4.1.31 comprendente l'intero *Popolo*. Sia le bozze di P sia IL [IL.31] sono ritoccate da Ungaretti» (A82, p. 199 n; cfr. *ivi*, facsimile III).

Prato

cR<RAC18; RAC18; A19; S23; cU; A31; A36[A42; A62; M69; M70]

Preghiera

A19; S23; A31; A36; A42 [A62; LU71; M69; M70].

Preludio

ST36 [ST43; ST61; ST66; M69; M70]

Primo amore IL29 *Il Capitano*

IL29 (vv. 6-13);¹¹² ST33V; ST33N; ST36 [ST43; ST61; ST66; M69; M70].

Quale grido GP34 *Quale dolore?*

GP34; BE40; ST36 [Q36; ST43; ST61; ST66; M69; M70]

Quiete

cF_{PI}; IL29; AB33; cU>_{AB33}; ST33V; ST33N [ST36; ST43; ST61; ST66; M69; M70].

Ricordo d'Affrica^A CM15 *Meriggio d'agosto a Tanta; Il panorama d'Alessandria d'Egitto* A19, cU *Meriggio di agosto*
CM15; A19; STR29; cU; A31; A36 [A42; A62; M69; M70].

*Ricordo d'Affrica*ST CN24, cU1 bSN30 *Sera* COM25 *Usignuolo* cF1, cF3<_{SN30} SN30 TE42 *Ricordo*
CN24; cU1; CO25;¹¹³ bSN30; cF1; cF2;¹¹⁴ cF3<_{SN30}; ¹¹⁵ SN30; ST33V; FLI33; ST33N; UN33; ST36; cDR¹¹⁶ [ST43;
cU2>_{ST43}; ¹¹⁷ ST61; ST66; M69; M70].

Risvegli cPa₁₆ *Terra colpita terra ricreata*

cPa₁₆;¹¹⁸ P16; CL17; UC17; A19; cU; A31; A36; A42 [A62; M69; M70].

Ritorno

A19; S23; cU;¹¹⁹ A31 [A36; A42, A62; M69; M70].

Rose in fiamme cPa1, cN<_{RL17}, cPa2₁₇, RL17, A19, S23, A31, A36 *Rosa fiammante* cDR_{VA} <*Una rosa in fiamme*> *Con le fiamme d'una rosa* <*Un'altra mattina*>

cPa1;¹²⁰ cN<_{RL17}; cPa2₁₇ (vv. 1-2);¹²¹ RL17; A19; S23; cU; A31; A36; cDR_{VA}¹²² [A42; A62; M69; M70].

Rosso e azzurro NRF28 I (*Trois notes*)¹²³

¹¹² Per la storia autografa precedente, cfr. *Il Capitano*.

¹¹³ Seconda 'voce' (L'UOMO) di *Usignolo*, preceduta da ECO (cfr. *Una colomba*).

¹¹⁴ cF2 trascrive le varianti di cF1 e ne rispetta le fasi elaborative (cfr. ST88, pp. 63-64n.).

¹¹⁵ Dattiloscritto probabilmente redatto da Falqui e corretto, destinato a SN30 (cfr. ST88, p. 65 n.); TES42 ne riproduce l'ultimo stadio elaborativo.

¹¹⁶ Limitatamente ai vv. 4-5, 7-15 e 19-22 divisi e seguiti da file di puntini.

¹¹⁷ Non ha esito nelle successive testimonianze.

¹¹⁸ Cfr. PP89, p. 25.

¹¹⁹ «Su foglio privo di numerazione, dattiloscritto del titolo e del primo verso incompleto (*Trinano le cose un'estesa - si arresta qui*) preceduto dal titolo di sezione PRIME» (A82, p. 12 n.)

¹²⁰ Cfr. PP89, p. 59.

¹²¹ Leone Piccioni data la cartolina il 6 gennaio 1917 (cfr. PICCIONI 1980, p. 191).

¹²² La lirica è completamente cassata.

NRF28; ST33_v; ST33_N; ST36; ST43; ST61; ST66; LU71; M69 [M70].

San Martino del Carso P16 *S. Martino del Carso* cU1 *San Martino*
P16; UC17; A19; cU1;¹²⁴ cU2; A31 [A36; A42; A62; M69; M70].

Scoperta della donna AR19, A19, S23, cU *La donna scoperta*
AR19; A19; S23; cU; A31; A36 [A42; A62; M69; M70]

Sempre notte cM<_{AD18}, S23 *Notte*
cM<_{AD18}; AD18; A19; S23; A31 [A42; A62; UP64; M59; M70]

Sentimento del tempo cF1, cF2, IL31, cU<_{IL31} *Canto VII*
cF1, cF2, IL31;¹²⁵ cU<_{IL31};¹²⁶ ST33_v [ST33_N; ST36; ST43; ST61; IN65; ST66; LU71; M69; M70]

Senza più peso
UN34; ST36 [ST43; ST61; ST66; M69; M70].

Sera
cF1_{Ap}; IL29; cF2<_{SN30}; SN30; ST33_v [ST33_N; ST36; ST43; PC45; ST61; ST66; M69; M70].

Sereno^A cR<_{RAC18}, RAC18, A19 *Sera serena*
cR<_{RAC18}; RAC18; A19; S23; cU; A31; A36; A42; A62 [M69; M70]

*Sereno*ST NFR28 III (*Trois notes*)¹²⁷
NRF28; cDDR<_{NRF28}; ST33_v; ST33_N; ST36; ME37; CEP40; ST43; [ST61; ST66; M69; M70].

Silenzio cPa1 *Mio silenzio*
cPa1 (*t.p.* 8.7.1916);¹²⁸ cPa2 (*t.p.* 12.7.1916);¹²⁹ P16; A19; S23; A31; A36 [A42; CP55; A62; M69; M70]

Silenzio in Liguria GP31 *Silenzio sul litorale*
cSo1; cS1; cSo2;¹³⁰ cS2;¹³¹ S23; GP31; ST33_v; ST33_N [ST36; ST43; ST61; ST66; M69; M70]

Silenzio stellato
GP32; ST33_v [ST33_N; ST36; ST43; CIT44; ST61; ST66; M69; M70]

Si porta cR<_{RAC18}, RAC18, A19 *Fine marzo* S23 *s.t.*
cR<_{RAC18}; RAC18; A19; S23; cU; A31; A36 [A42; A62; M69; M70]

Sirene ME37 *Sirènes*¹³²

¹²³ Cfr. nota relativa in *Grido*.

¹²⁴ Cristiana Maggi Romano ipotizza che il testimone sia una stesura successiva a A19, destinata a comparire in S23.

¹²⁵ Assieme a *Canto VI* e *Dannazione*ST, quest'ultimo con il titolo di *Canto VIII*, con il titolo complessivo di *Tre canti*; cfr. ST88, p. 275.

¹²⁶ Due ritagli di IL31; il percorso elaborativo si svolge alternativamente su entrambe le copie (cfr. ST88, p. 271 e n.).

¹²⁷ Cfr. nota relativa in *Grido*.

¹²⁸ Cfr. LPA88, pp. 50-55; la cartolina ci dà testimonianza solo del titolo, e dunque di una precedente stesura non conservata.

¹²⁹ Cfr. LPA88, p. 61; la cartolina riporta i versi di una «Seconda Strofa» di una prima stesura non conservata, a cui probabilmente si riferisce anche cPa1.

¹³⁰ Limitatamente ai vv. 19-22.

¹³¹ Cfr. ST88 facsimile I.

NP23; S23; SO28;¹³³IT28; bSN30; cF1<bSN30; cF2;¹³⁴ CP32;¹³⁵ ES32; ST33v; ST33N; ST36; ME37;¹³⁶ M43; M61; UP64; M66; M69 [M70].

Sogno^A cPa,RL17, A19, S23 *Nostalgia*
cPa;¹³⁷ cN<RL17; RL17; A19; S23; cU; A31; A36[A42; A62; M69;M70]

*Sogno*ST
FL27; ST33v; ST33N [ST36; M43; M61; M66; M69; M70].

Soldati cR<RAC18, RAC18, A19, S23 *Militari*
cR<RAC18; RAC18; A19; S23; AB31; A31; cDR; A36; A42 [CP55; M62; M69; M70]

Solitudine cPi, cS₁₇ *Burrasca*
cPi; cS₁₇; cM<AD18; AD18; A19; S23; A31; A36 [A42; A62; M69; M70]

Sonnolenza
cPa₁₆ (*t.p.* 27.8.1916);¹³⁸ P16; CL17; TG18; A19; S23; A31; [A36 A42, A62; M69; M70].

*Sono malato*¹³⁹ cU *s.t.*
cM<AD18; AD18; A19; cU [PD45; PD64; M69; M70].

Sono una creatura
P16; CL17; TG18; SA19; A19; PDG20; S23; PDG25; A31; A36 [A42; A62; M69; M70]

Stasera cPa₁₆, P16 *Finestra a mare* A19 *Sera* S23 *s.t.* cU₅₄ *Balastrata*
cPa₁₆;¹⁴⁰ P16; UC17; A19; S23; A31; A36 [A42; A62; M69; M70]

Stelle FL27 *Stelle e luna*
FL27; ST33v; ST33N; ST36 [ST43; ST61; ST66; M69; M70]

Tappeto CM15 *La nostra casa di Moarrembei* A19 *Tappeti*
CM15 (= T vv. 9-11);¹⁴¹ A19; cU; A31; A36 [A42; A62; LU71; M69; M70].

Tepida vaga mattina
cN<RL17; RL17 [A19; PD45; PD64; M69; M70]

Ti svelerà GP31 *Le Stagioni*
GP31 (vv. 13-37); cU<GP31; ST33N; ST36 [ST43; ST61; ST66; M69; M70]

Tramonto S23 *s.t.*

¹³² A differenza delle altre liriche di ME37 con traduzione a fronte, che portano il titolo in italiano.

¹³³ Ripreso in *Antologia di Solaria*, Firenze, Parenti, 1937; SO28 è poi riutilizzato per *Danni con fantasia* (ST33v)

¹³⁴ Dopo una serie di correzioni arriva a corrispondere a SN30.

¹³⁵ «Precede il testo a stampa il fac-simile firmato dell'autografo relativo» (ST88, p. 58).

¹³⁶ Recupera per gli ultimi tre versi il testo di SN30.

¹³⁷ Cfr. PP89, 56.

¹³⁸ Cfr. nota relativa in *Pellegrinaggio*.

¹³⁹ Cfr. *Poesie Disperse*, V09, p. 421.

¹⁴⁰ Cfr. PP89, p. 22.

¹⁴¹ Cfr. *Casa mia*.

P16; A19; S23; A31; A36 [A42; A62; M69; M70]

Trasfigurazione cPa₁₇, cM_{<AD18}; AD18, A19 *Trasfigurazioni in campagna* PS23, cU, A31 *Trasfigurazione*
cPa₁₇(18.2.1917);¹⁴² cM_{<AD18}; AD18; A19; PS23; cU; A31; PIC36; A36; ME37; A42 [A62; M69;M70].

Ultimo quarto VG33 II (*Tre momenti*)¹⁴³ ST33_v *Luna*
VG33; ST33_v; ST33_N; ST36; ME37; ST43 [ST61; ST66; M69; M70]

Una colomba CO25 *Usignolo*
CO25 (vv.1-2);¹⁴⁴ ST33_v [ST33_N; ST36; ST43; ST61; ST66; M69; M70]

Un'altra notte cM_{<AD18}; AD18, A19 *Le ore della quiete*
cM_{<AD18}; AD18; A19; S23; cU; A31 [A36; A42; A62; UP64; M69;M70].

*Universo*¹⁴⁵ P16, A19 *La notte bella* PS23 *s.t.*
P16 (vv. 20-23); CL7; A19; PS23; A31 [A36; A42; A62; M69; M70]

Un lembo d'aria CO25 cU_{>CO25} *Roma*¹⁴⁶ ST33_v ST33_N *Si muova*
CO25 (vv. 3-5); cU_{>CO25};¹⁴⁷ ST33_v; ST33_N; ST36; cU_{2>ST36}; cDR; M43 [M61; M66; M69; M70].

Un sogno solito
A31; A36; A42 [A62; M69; M70]

Vanità PS23 *s.t.*¹⁴⁸ cU, vv. 7-16 <*Specchio*>
cPa;¹⁴⁹ cN_{<RL17}; RL17; A19; PS23; cU;¹⁵⁰ A31; A36; A42 [A62; M69; M70]

Veglia
P16; UC17; TG18; SA19; A19; S23; A31; A36 [A42; CP55; A62; M69; M70]

1914-1915
Q33; PNT35; APF35; ST36; ST43; ST61; ST66; M69 [M70]

... AD18 *Temporale* S23 *s.t.*
cM₁₇ (18.1.1917);¹⁵¹ CL17; cM_{<AD18}; AD18; A19; S23 [PD45; PD64; M69; M70].

¹⁴² Cfr. PP89, pp. 33-34.

¹⁴³ Cfr. nota relativa in *Eco*.

¹⁴⁴ Cfr. *Ricordo d'Africa*ST.

¹⁴⁵ Cfr. nota a *La notte bella*.

¹⁴⁶ Cfr. *D'agosto* e *Ogni grigio*.

¹⁴⁷ Si veda nota relativa in *D'agosto*.

¹⁴⁸ Il testo compare come due liriche distinte, rispettivamente vv. 1-6 e 7-16.

¹⁴⁹ Cfr. PP89, pp. 50-51.

¹⁵⁰ Inizialmente come PS23, dopo elaborazione torna a coincidere con A19.

¹⁵¹ Cfr. LMA00 p. 16, e BERNARDINI NAPOLETANO2000a, pp. 39-40.

BIBLIOGRAFIA

Numeri monografici di riviste

- APPRODO 1972 «L'Approdo Letterario», n.57, a XVIII, marzo 1972, [*Omaggio a Ungaretti*]
- LETTERATURA 1958 «Letteratura. Rivista di lettere e arte contemporanea»,VI, settembre-dicembre 1958, n. 35-36.
- NARRATIVA 2001 «Narrativa», n.19, Février 2001, [*Giuseppe UNGARETTI*].
- REI 2003 «Revue des Études Italiennes», XLIX, 1-2, 2003, [*Ungaretti : culture et poésie*].
- REI 1989 «Revue des Études Italiennes», XXXV, 1-4, 1989, [*Ungaretti à Paris*].
- VERRI 2000 «Il Verrì», n. 13-14, novembre 2000, [*Su Ungaretti*].

Atti di convegno

- ATTI 2005 *Giuseppe Ungaretti. Identità e metamorfosi*, Atti del Colloquio Internazionale, (Lucca 4-6 aprile 2002), a cura di L. Fava Guzzetta, R. Gennaro, M. Luisi e F. Musarra, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2005.
- ATTI 1993 *Ungaretti e i classici*. Atti del Convegno, (Ancona 30-31 maggio 1989), a cura di M. Bruscia, R. Ceccarini, M. Petrucciani, S.Sconocchia, M. Verdenelli, Roma, Edizioni Studium, 1993.
- ATTI 1989 *Ungaretti nel centenario della nascita*. Atti del Convegno di Studi (Busto Arsizio 6-7 maggio 1988), a cura di A. Brambilla, Busto Arsizio, Freeman Editrice, 1989.
- ATTI 1983 *Giuseppe Ungaretti e la cultura romana*, Atti del Convegno, (13-14 novembre 1980), a cura di R. Tordi, Roma, Bulzoni, 1983.
- ATTI 1981 *Giuseppe Ungaretti*, Atti del Convegno Internazionale, (Urbino 3-6 Ottobre 1979), a cura di C. Bo, M. Petrucciani, M. Bruscia, M.C. Angelini, E. Cardone, D. Rossi, Urbino, 4venti, 1981.
- ABRAMS 1976 Meyer H. Abrams, *Lo specchio e la lampada. La teoria romanica e la tradizione critica*, [1969²], Bologna, Il Mulino, 1976.
- AGAMBEN 2011 Giorgio Agamben, *Stanzas. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, [1977], Torino, Einaudi, 2011.
- AGAMBEN 2004 Giorgio Agamben, *Archeologia di un'archeologia*, introduzione a Enzo Melandri, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Macerata, Quodlibet, 2004.
- AGAMBEN 1996 Giorgio Agamben, *Categorie italiane. Studi di poetica*, Venezia, Marsilio, 1996.

- AGAMBEN 1982 Giorgio Agamben, *Il Linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*, Einaudi, Torino, 1982.
- AGOSTI 2012 Stefano Agosti, *Io semantico e io grammaticale: due esperienze della soggettività*, «Strumenti Critici», a. XXVII, f. 2, n. 129, maggio-agosto 2012, pp. 153-169.
- AGOSTI 2007 Stefano Agosti, *Aporie di Valery. Considerazione sul Leonardo*, in VALERY 2007, pp. 107-125
- AGOSTI 2004 Stefano Agosti, *Petrarca e la modernità letteraria: una genealogia*, «Il Verri», n. 24, gennaio 2004, pp. 5-36.
- AGOSTI 2000 Stefano Agosti, *Lettura di Ungaretti*, in VERRI 2000, pp. 16-45.
- AGOSTI 1997 Stefano Agosti, *Realtà e metafora. Indagini sulla Recherche*, Feltrinelli, Milano, 1997.
- AGOSTI 1994 Stefano Agosti, *Critica della testualità: strutture e articolazioni del senso nell'opera*, Bologna, Il Mulino, 1994.
- AGOSTI 1993 Stefano Agosti, *Gli occhi e le chiome. Per una lettura psicoanalitica del Canzoniere di Petrarca*, Milano, Feltrinelli, 1993.
- AGOSTI 1987 Stefano Agosti, *Modelli psicanalitici e teoria del testo*, Milano, Feltrinelli, 1987.
- AGOSTI 1983 Stefano Agosti, *Funzioni anagrammatiche e rappresentazioni verbali nella poesia barocca: da Sponde a Marino*, in NOCERA 1983, pp. 199- 222.
- AGOSTI 1982 Stefano Agosti, *Cinque analisi. Il testo della poesia*, Milano, Feltrinelli, 1982.
- AGOSTI 1972 Stefano Agosti, *Il testo poetico: teoria e pratiche d'analisi*, Milano, Rizzoli, 1972.
- ALONSO 1961 Dámaso Alonso, *La poesia del Petrarca e il petrarchismo. Mondo estetico della pluralità*, «Studi petrarcheschi», VII, 1961, pp. 73-120.
- ALLOUCH 1995 Jean Allouch, *Erotique du denil au temps de la mort sèche*, Paris, EPEL, 1995.
- ANCESCHI 1984 Luciano Anceschi, *L'idea del barocco. Studi su un problema estetico*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1984.
- ANCESCHI 1976 Luciano Anceschi, *Da Ungaretti a D'Annunzio*, Milano, Il Saggiatore, 1976.
- ANCESCHI 1968 Luciano Anceschi, *Le istituzioni della poesia*, Milano, Bompiani, 1968.
- ANDREANO 1994 Lucia Andreano, *Dalla luce all'oblio. Suggestioni petrarchesche nella poesia di Giuseppe Ungaretti*, Firenze, Atheneum, 1994.
- ANDREOTTI 2001 Gratiliano Andreotti, *Conoscenza e sentimento del nulla*, in NARRATIVA 2001, pp. 135-144.
- ANTONELLI 2008 Roberto Antonelli, *Filologia materiale e interpretazione*, «Moderna», X, n. 2, 2008, [*La materialità nella filologia*], pp. 14-19.
- AVALLE 1970 D'Arco Silvio Avalle, *L'analisi letteraria in Italia*, Milano, Ricciardi, 1970.

- BACHELARD 1992 Gaston Bachelard, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, [1942], Como, Red, 1992.
- BACHELARD 1984 Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, [1957], Bari, Dedalo, Bari, 1984².
- BAGNOLI 2003 Vincenzo Bagnoli, *Frammenti di totalità: il paesaggio dell' Allegria*, «Poetiche», 1, 2003, pp. 55-73.
- BÀRBERISQUAROTTI 1989 Giorgio Bàrberi Squarotti, *L'io di Ungaretti*, in ATTI 1989, pp. 11- 23.
- BÀRBERISQUAROTTI 1981 Giorgio Bàrberi Squarotti, *Ungaretti e la poesia italiana del primo Novecento*, in ATTI 1981, pp. 247-261.
- BÀRBERISQUAROTTI 1972a Giorgio Bàrberi Squarotti, *Il codice di Babele*, Milano, Rizzoli, 1972.
- BÀRBERISQUAROTTI 1972b Giorgio Bàrberi Squarotti, *Per una rilettura di Ungaretti*, «Forum Italicum», vol. VI, 2, giugno 1972, pp. 171-181.
- BÀRBERISQUAROTTI 1958 Giorgio Bàrberi Squarotti, *Alcune premesse per una descrizione del linguaggio ungarettiano*, in LETTERATURA 1958, pp. 108-118.
- BARENGHI 1999 Mario Barengi, *Ungaretti. Un ritratto e cinque studi*, Modena, Mucchi, 1999.
- BARONCINI 2012 Daniela Baroncini, *Ungaretti e la poesia della luce*, «Rivista di Studi Italiani», a. XXX, 2, dicembre 2012, pp. 34-52.
- BARONCINI 2008 Daniela Baroncini, *Ungaretti barocco*, Roma, Carocci, 2008.
- BARONCINI 1999 Daniela Baroncini, *Ungaretti e il sentimento del classico*, Milano, Il Mulino, 1999.
- BARONI 2005 Giorgio Baroni, *Eros e libido nella "Vita d'un uomo"*, in ATTI 2005.
- BARONI 2002 Giorgio Baroni, *Tempo e tempo. Ungaretti e Quasimodo*, Milano, Pubblicazioni dell'I.S.U. Università Cattolica, 2002.
- BARTHES 1982 Roland Barthes, *Il grado zero della scrittura. Seguito da Nuovi saggi critici*, [1953], Torino, Einaudi, 1982.
- BATTISTINI 2008 Andrea Battistini, *La rivincita di un "secolo calunniato"*, prefazione a BARONCINI 2008, pp. 11-18.
- BATTISTINI 2006 Andrea Battistini, *Le risorse conoscitive ed estetiche della metafora*, in *La metafora tra letteratura e Scienza*, Convegno di studi, (Bari, 1-2 dicembre 2005), Bari, Servizio Editoriale Universitario, 2006, pp. 19-37.
- BATTISTINI 2002 Andrea Battistini, *Il molteplice e l'uno. La cultura barocca tra vocazione al disordine e ricerca dell'ordine*, «Intersezioni», 2, 2002, pp. 189-206.
- BATTISTINI- RAIMONDI 1990 Andrea Battistini, Ezio Raimondi, *Le figure della retorica. Una storia letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1990.
- BAUDRILLARD 1979 Jean Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, [1976], Milano, Feltrinelli, 1979.

- BECCARIA 1989 Gian Luigi Beccaria, *Le forme della lontananza. La variazione e l'identico nella letteratura colta e popolare. Poesia del Novecento, fiaba, canto, romanzo*, Milano, Garzanti, 1989.
- BEIERWALTERS 1995 Werner Beierwaltes, *Agostino e il neoplatonismo cristiano*, a cura di G. Reale, Milano, Vita e pensiero, 1995.
- BÉGUIN 2003 Albert Béguin, *L'anima romantica e il sogno. Saggio sul Romanticismo tedesco e la poesia francese*, [1939], Milano, Il saggiatore, 2003.
- BENJAMIN 1980 Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, [1963], Torino, Einaudi, 1980.
- BENJAMIN 1976 Walter Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, [1955], traduzione e introduzione di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1976.
- BERGAMO 1983 Mino Bergamo, *Retorica mistica e codice barocco: storia di un'intersezione*, in NOCERI 1983, pp. 223-243.
- BERNARDINI NAPOLETANO 2004 Francesca Bernardini Napoletano, *Lettere 'déracinées'*, «Bollettino di italianistica», I, n. 2, 2004, pp. 185-199.
- BERNARDINI NAPOLETANO 2002 Francesca Bernardini Napoletano, *Il Porto Sepolto: il frammento e l'Opera*, «Critica del testo», V, 1, 2002, pp. 29-47.
- BERNARDINI NAPOLETANO 2000a Francesca Bernardini Napoletano, saggio di lettura in LMA00, pp. 30-56.
- BERNARDINI NAPOLETANO 2000b Francesca Bernardini Napoletano, *Cartoline inedite di Ungaretti dal fronte a Gherardo Marone*, in VERRI 2000, pp. 77-82.
- BERTINETTO 1981 Pier Marco Bertinetto, *I paradossi della nozione di testo*, in *Teoria e analisi del testo*, Atti del V Convegno interuniversitario di studi, Bressanone, 1977, cura di D. Goldin, Quaderni del circolo, Padova, Cleup, 1981, pp. 1-27.
- BERTINETTO 1979 Pier Marco Bertinetto, *'Come vi pare'. Le ambiguità di 'come' e i rapporti tra paragone e metafora*, in *Retorica e scienze del linguaggio*, Atti del X Congresso Internazionale di Studi, Pisa 31 maggio – 2 giugno 1976, a cura di F. A. Leoni e M. Rosaria Pigliasco, Roma, Bulzoni, 1979 pp. 131-170.
- BERTINETTO 1975 Pier Marco Bertinetto, *Introduzione* a HENRY 1975, pp. V-XII.
- BIGI 1954 Emilio Bigi, *Dal Petrarca al Leopardi. Studi di stilistica storica*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1954.
- BIGONGIARI 1989 Piero Bigongiari, *La congiuntura poetica Ungaretti – Breton – Reverdy. Alle origini della magia verbale*, in REI 1989, pp. 16-25.
- BIGONGIARI 1987 Piero Bigongiari, *L'evento immobile*, Milano, Jaca book, 1987.
- BIGONGIARI 1983 Piero Bigongiari, *Tra phoné e graphé*, in *Paradigma 5*, studi e testi raccolti da Piero Bigongiari, Fiesole, Opus Libri Editore, 1983, pp. 3-13.
- BIGONGIARI 1972 Piero Bigongiari, *La luce figurata dell'ultimo Ungaretti*, in APPRODO 1972, pp. 31-49.
- BIGONGIARI 1958 Piero Bigongiari, *Per un'analisi della lirica "Sentimento del Tempo"*, in LETTERATURA 1958, pp. 168-173.

- BLACK 1983 Max Black, *Modelli archetipi metafore*, [1962], Parma, Pratiche Editrice, 1983.
- BLACK 1955 Max Black, *Metaphor*, «Proceedings of the Aristotelian Society», n.s., vol. 55, 1955, pp. 273-294.
- BLANCHOT 1969 Maurice Blanchot, *Il libro a venire*, [1959], Einaudi, Torino, 1969.
- BLANCHOT 1967 Maurice Blanchot, *Lo spazio letterario*, [1955], Torino, Einaudi, 1967.
- BLUMENBERG 1969 Hans Blumenberg, *Paradigmi per una metaforologia*, [1960], Bologna, Il Mulino, 1969.
- BO 2000 Carlo Bo, *Otto studi*, [1939], Genova, San Marco dei Giustiniani, 2000.
- BODINI 1964 Vittorio Bodini, *Modello di bilancia gongorina*, in Id., *Studi sul barocco di Góngora*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1964, pp. 79-111.
- BONACCHI GAZZARINI 1981 Giuliana Bonacchi Gazzarini, *Ungaretti e Paulhan, Fautrier, Gide* in ATTI 1981, pp. 807-830.
- BONCHINO 2005 Antonio Bonchino, *Soggetto lirico e soggetto biografico. Da "La madre" a "L'impietrito e il velluto"*, in ATTI 2005, pp. 35-56.
- BORDONI 2010 Giorgia Bordoni, *I nomi di Dio. Religione e teologia in Jacques Derrida*, Milano-Udine, Mimesis, 2010.
- BOTTIROLI 2011a Giovanni Bottirolì, *Introduzione alla logica scissionale (coniuntiva)*, Relazione al "Seminario sui paradossi", Università di Urbino, maggio 2006, in "Paradoxes", a cura di Stefano Arduini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011.
- BOTTIROLI 2011b Giovanni Bottirolì, *Dalle somiglianze alle differenze di famiglia*, in *Somiglianze di famiglia: tipologie e classificazioni fra scienza e letteratura*, «L'immagine Riflessa. Testi, società, culture», n.s., a. XX, 1-2, 2011, a cura di M. Bonafin e G. Bottirolì, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 181-212.
- BOTTIROLI 2006 Giovanni Bottirolì, *Che cos'è la teoria della letteratura: fondamenti e problemi*, Torino, Einaudi, 2006.
- BOTTIROLI 2004 Giovanni Bottirolì, *Fluens imago*, «Caravelle», 83, 2004, pp. 241-244.
- BOTTIROLI 1997 Giovanni Bottirolì, *Teoria dello stile*, Firenze, La nuova Italia, 1997.
- BOTTIROLI 1993 Giovanni Bottirolì, *Retorica. L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.
- BOTTIROLI 1980 Giovanni Bottirolì, *La contraddizione e la differenza: il materialismo dialettico e la semiotica di Julia Kristeva*, Torino, Giappichelli, 1980.
- BRIGANTI 1981 Paolo Briganti, *Titolo e/o testo nell'Allegria*, in ATTI 1981, pp. 831-838.
- BRIOSI 1985 Sandro Briosi, *Il senso della metafora*, Napoli, Liguori Editore, 1985.
- BROOKE-ROSE 1958 Christine Brooke-Rose, *A grammar of metaphor*, London, Secker & Warburg, 1958.

- BUCI-GLUCKSMANN 1992 Christine Buci-Glucksmann, *La ragione barocca. Da Baudelaire a Benjamin*, [1984], Genova, Costa & Nolan, 1992.
- BUCI-GLUCKSMANN 1986 Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir: de l'esthétique baroque*, Paris, Galilée, 1986.
- BUTLER 2009 Judith Butler, *Soggetti di desiderio*, [1999²], Roma-Bari, Laterza, 2009.
- BUXÓ 1985 José Pascual Buxó, *Ungaretti y Góngora: ensayo de literatura comparada*, México, Universidad nacional autónoma de México, 1985².
- CACCIARI 1991 Cristina Cacciari, *La metafora: da evento del linguaggio a struttura del pensiero*, in *Teorie della metafora. L'acquisizione, la comprensione e l'uso del linguaggio figurato*, a cura di A. Cristina Cacciari, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1991, pp. 1-57.
- CAMBON 1981 Glauco Cambon, "Prima immagine" e "first idea": spunti platonici in Ungaretti e Stevens, in *ATTI* 1981, pp. 507-511,
- CAMBON 1976 Glauco Cambon, *La poesia di Ungaretti*, Torino, Einaudi, 1976.
- CATALDI 2003 Pietro Cataldi, 'Giugno' di Ungaretti: il futuro come interezza, «Allegoria», a. XV, n. 45, 2003, pp. 23-42.
- CATALDI 1999 Pietro Cataldi, 'I fiumi' di Ungaretti. La linea e il cerchio, «Allegoria», XI, n. 32, 1999, pp. 20-42.
- CAVALLINI 1981 Giorgio Cavallini, *Opposizioni di verbi nell'Allegria*, in *ATTI* 1981, pp. 847-856.
- COHEN 1968 Jean Cohen, *La comparaison poétique: essai de systématique*, «Langages», n.12, décembre 1968, pp. 43-51.
- CONGIU MARCHESE 1981 Gabriella Congiu Marchese, *Temi e moduli linguistici della Bibbia nella poesia di Ungaretti*, in *ATTI* 1981, pp. 875-885.
- CORTELLESA 2000 Andrea Cortellessa, *Ungaretti*, Torino, Einaudi, 2000
- CORTESE 2004 Silvia Cortese, *Il contenuto della metafora - Immagine, esperienza e verità*, «Leitmotiv», 4, 2004, pp. 51-60, <http://www.ledonline.it>,
- CONTE 1972 Giuseppe Conte, *La metafora barocca. Saggio sulle poetiche del Seicento*, Milano, Mursia, 1972.
- CONTINI 2007 Gianfranco Contini, *Frammenti di filologia romanza. Scritti di ecdotica e linguistica (1932-1989)*, a cura di G. Breschi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2007.
- CONTINI 1998 Gianfranco Contini, *Postremi esercizi ed elzeviri*, Torino, Einaudi, 1998.
- CONTINI 1974 Gianfranco Contini, *Esercizi di lettura: sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, edizione aumentata di *Un anno di letteratura*, Torino, Einaudi, 1974.
- CONTINI 1970 Gianfranco Contini, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938 - 1969)*, Torino, Einaudi, 1970.

- CORTI 1976 Maria Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976.
- CORVI 2004 *Introduzione*, in PS22*.
- CONTINIBONACOSSI 1990 Valentina Contini Bonacossi, *La parola di Narciso*, Bulzoni, Roma, 1990.
- CRISPOLTI 2010 Enrico Crispolti, *L'immagine – evento. Appunti*, in PEDULLÀ 2010, pp. 65-72.
- CUPO 2012 Rosy Cupo, *Lettere ritrovate e carteggi incrociati: Ungaretti, Papini e Marone (1916-1918)*, «Rivista di studi italiani», a. XXX, n. 2, 2012, pp. 100-121.
- CURI 2011 Fausto Curi, *Sul soggetto nella poesia*, «Poetiche», vol. 13, 2/3, 2011, pp. 171-184.
- CURI 2006 Fausto Curi, *Pascoli e l'inconscio*, «Poetiche», 2/2006, pp. 117-174.
- CURI 2005 *Pensiero analogico e durata reale: due modelli per l'Ungaretti dell' Allegria*, in Id., *Il possibile verbale : tecniche del mutamento e modernità letteraria*, Bologna, Pendragon, 1995, pp. 221-262.
- CURI 2004 Fausto Curi, *Avanguardia, prassi, utopia*, «Poetiche 1/2004», pp. 5-12.
- CURI 2000 Fausto Curi, *Ungaretti, la durata, il montaggio*, «Poetiche» 2/2000, pp. 189-221.
- CURI 1999 Fausto Curi, *La poesia italiana nel Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1999.
- DEBENEDETTI 1988 Giacomo Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1988².
- DELEUZE 1990 Gilles Deleuze, *La piega. Leibniz e il Barocco*, [1988], Torino, Einaudi, 1990.
- DELLA VOLPE 1954 Galvano della Volpe, *Poetica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1954.
- DERRIDA 1997a Jacques Derrida, *Salvo il nome*, [1993], in Id., *Il segreto del nome. Chôra, Passioni, Salvo il Nome*, [1993], a cura di G. Dalmasso e F. Garritano, Milano, Jaca Book, Milano, pp. 127-177.
- DERRIDA 1997b Jacques Derrida, *Margini della filosofia*, [1972], Torino, Einaudi, 1997.
- DIACONO 1974 Mario Diacono, *Ungaretti e la parola critica*, in SI74, pp. XXIII-XCVI.
- DOLFI 2001 Anna Dolfi, *Ungaretti, Leopardi e il paradigma del moderno*, in NARRATIVA 2001, pp. 121-133.
- DOLFI 1995 Anna Dolfi, *Giuseppe Ungaretti: innocenza e memoria della poesia moderna*, «Cuadernos de Filología italiana», 2, 1995, pp. 183-197.
- DOLFI 1981 Anna Dolfi, *Ungaretti e la 'memoria immemore' leopardiana*, in ATTI 1981, pp. 987-999.
- D'ELIA 2012 Antonio D'Elia, *Ungaretti, o della "virtù teologante"*, «Rivista di studi italiani», a. XXX, 2, Dicembre 2012, pp. 122-186.
- DE MAN 1997 Paul de Man, *Allegorie della lettura*, [1979], Torino, Einaudi, 1997.

- DE MAN 1984 Paul de Man, *Sulla resistenza della teoria*, [1980], «Nuova Corrente», XXXI, 1984, pp. 7-34.
- DE MAN 1975 Paul de Man, *Cecità e visione. Linguaggio letterario e critica contemporanea*, [1971], Napoli, Liguori Editore, 1975.
- DE MICHELIS 2012 Ida De Michelis, “*Andrò senza lasciare impronta*”. *Percorsi identitari di Giuseppe Ungaretti*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2012.
- D. DE ROBERTIS 1989 Domenico De Robertis, “*Prime*” francesi di Ungaretti, in REI 1989, pp. 40-50.
- D. DE ROBERTIS 1981 Domenico De Robertis, *Ungaretti e le varianti*, in ATTI 1981, pp. 99-110.
- D. DE ROBERTIS 1980a Domenico De Robertis, *Per l'edizione critica del “Dolore” di Giuseppe Ungaretti*, «Studi di filologia italiana», 1980, XXXVIII, pp. 309-323.
- D. DE ROBERTIS 1980b Domenico De Robertis, *Editi e rari ungarettiani*, «Paragone», 366, agosto 1980, pp. 20-29.
- D. DE ROBERTIS 1946 Domenico De Robertis, *Nascita di una poesia*, [1946], in Id., *Carte d'identità*, Milano, Il Saggiatore, 1974, pp. 375- 390.
- G. DE ROBERTIS 1945 Giuseppe De Robertis, *Sulla formazione della poesia di Ungaretti*, [1945], in V09, pp. 1285-1300.
- DE SAUSSURE 1970 Ferdinand De Saussure, *Corso di linguistica generale*, [1922], introduzione, traduzione e commento di T. de Mauro, Bari, Laterza, 1970.
- DE VISAN 2007 Tancredè de Visan, *L'attitude du lyrisme contemporain: Francis Vielé-Griffin, Henri de Régnier, Émile Verhaeren, Maurice Maeterlinck, Paul Fort, Adrien Mithouard, Robert de Souza, Albert Mockel, Maurice Barrès, André Gide, Novalis, Henri Bergson*, [1911], précédé de *Essai sur le symbolisme*, [1910], préface de P. Gorceix, Paris, Eurédit, 2007.
- ECO 1997 Umberto Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, [1984], Torino, Einaudi, 1997.
- ELWERT 1967 Wilhelm Theodor Elwert, *La poesia lirica italiana del Seicento. Studio sullo stile barocco*, Firenze, Leo S. Olschki, 1967.
- EMPSON 1965 William Empson, *Sette tipi di ambiguità. Indagine sulla funzione dell'ambiguità nel linguaggio poetico*, [1930], Torino, Einaudi, 1965.
- EMPSON 1951 William Empson, *The structure of complex words*, London, Chatto&Windus, 1951.
- FASO 1977 Giuseppe Faso, *La critica e Ungaretti*, Bologna, Cappelli editore, 1977.
- FAVA GUZZETTA 2005 Lia Fava Guzzetta, *Introduzione* a ATTI 2005, pp. 9-23.
- FERRUCCI 1990 Carlo Ferrucci, *Introduzione* a ZAMBRANO 1990, pp. 1-27.
- FONTANIER 1977 Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, [1827] Paris, Flammarion, 1977.
- FORTI 1991 Marco Forti, *Ungaretti girovago e classico*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1991.

- FORTINI 1977 Franco Fortini, *I poeti del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1977.
- FOUCAULT 1970 Michel Foucault, *Le parole e le cose : un'archeologia delle scienze umane*, [1966], Milano, Rizzoli, 1970.
- FRARE 1982 Pierantonio Frare, *La retta e il cerchio. "O notte" e il "Sentimento del Tempo"*, «Testo», n.3, luglio 1981- dicembre 1982, pp. 77-89.
- FREUD GW Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, trad. it., a cura di C. L. Musatti, Torino, Boringhieri
- FUSILLO 1998 Massimo Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Scandicci, La Nuova Italia, 1998.
- GABELLONE 1977 Lino Gabellone, *L'oggetto surrealista: il testo, la città, l'oggetto in Breton*, Torino, Einaudi, 1977.
- GABELLONE 1972 Lino Gabellone, *Il demone dell'analogia*, in André Breton, *Nadja*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 145- 157.
- GDLI Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET.
- GENETTE 1989 Gérard Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, [1987], Torino, Einaudi, 1989.
- GENETTE 1981 Gérard Genette, *Figure: retorica e strutturalismo*, [1966] Torino, Einaudi, 1981³.
- GENETTE 1976a Gérard Genette, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Éditions du Seuil, Paris, 1976.
- GENETTE 1976b Gérard Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, [1972], Torino, Einaudi, 1976.
- GENETTE 1972 Gérard Genette, *Figure II. La parola letteraria*, [1969], Torino, Einaudi, 1972.
- GENNARO 2004 Rosario Gennaro, *Le patrie della poesia. Ungaretti, Bergson e altri saggi*, Fiesole, Edizioni Cadmo, 2004.
- GENOT 1989 Gérard Genot, *Poétique environ Ungaretti*, in REI 1989, pp. 70-86
- GENOT 1972 Gérard Genot, *Sémantique du discontinu dans l'Allegria d'Ungaretti*, Paris, [Klincksieck, 1972](#).
- GENOT 1967 Gérard Genot, *Strutture narrative della poesia lirica*, «Paragone». Letteratura, a. XVIII , n 210/30, agosto 1967, pp.35- 52
- GHIAZZA 2003 Silvana Ghiazza, *Le antitesi nella poesia di Ungaretti*, Bari, Palomar, 2003.
- GIACHERY 2012 Emerico Giachery, *Ungaretti e il mito: con un'appendice su Ungaretti e Dante*, Edizioni Nuova Cultura, Roma, 2012.
- GIACHERY 2001 Emerico Giachery, *La parola trascesa e altri scritti*, Roma, Vecchiarelli Editore, 2001.
- GIACHERY 1998 Emerico Giachery, *Luoghi di Ungaretti*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1998.

- GIACHERY 1993 Emerico Giachery, *Suggestioni dell'antico Lazio nella poesia di Ungaretti*, in ATTI 1993, pp. 41-57.
- GIACHERY 1988 Emerico Giachery, *Nostro Ungaretti*, Roma, Edizioni Studium, 1988.
- GIACHERY-GIACHERY2000 Emerico e Noemi Giachery, *Ungaretti "verticale"*, Roma, Bulzoni, 2000.
- GIAVERI 1982 Maria Teresa Giaveri *Le don de subtile analogie*, in *Paul Valery. Teoria e ricerca poetica*, Atti dell'VIII Convegno della società universitaria per gli studi di lingua e letteratura francese (Aosta 27-30 settembre 1979), Fasano, Schena, 1982, pp. 187-208.
- GOODMAN 2008 Nelson Goodman, *I linguaggi dell'arte*, [1968], Milano, Il Saggiatore, 2008.
- GOODMAN 1972 Nelson Goodman, *Problems and projects*, Indianapolis/New York, Bobbs-Merrill, 1972.
- GORGONE 2005 Sandro Gorgone, *Heidegger e il "kairòs". Alle origini della concezione heideggeriana della temporalità come "Ereignis"*, «Dialegesthai», a. 7, 2005, <http://mondodomani.org/dialegesthai/sgo01.htm>
- GRASSI 1992 Ernesto Grassi, *Vico e l'Umanesimo*, [1990], Milano, Guerini, 1992.
- GROUPE μ 1970 Group μ, *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970.
- GUGLIELMI 2001 Guido Guglielmi, *L'invenzione della letteratura. Modernismo e avanguardia*, Napoli, Liguori Editore, 2001.
- GUGLIELMI 2000 Guido Guglielmi, *Ungaretti e l'invenzione del frammento*, in VERRI 2000, pp. 5-6.
- GUGLIELMI 1989 Guido Guglielmi, *Interpretazione di Ungaretti*, Bologna, Il Mulino, 1989.
- GUTIA 1959 Ioan Gutia, *Linguaggio di Ungaretti*, Firenze, Le Monnier, 1959.
- GUTIA 1952 Ioan Gutia, *Ungaretti e Mallarmé*, «Rivista di Letterature moderne», a. III, 4, ott-dice 1952, pp. 245-259.
- HARDEMAN 2012 Catherine Hardeman, *J. Lacan & E. Levinas: le réel, le symbolique, l'imaginaire*, Milhaud, Beaurepaire, 2012.
- HEIDEGGER 2003 Martin Heidegger, *Fenomenologia della vita religiosa*, Milano, Adelphi, 2003.
- HEIDEGGER 1998 Martin Heidegger, *Il concetto di tempo*, [1924], con una postilla di Hartmut Tietjen, a cura di Franco Volpi, Milano, Adelphi, 1998.
- HEIDEGGER 1990 Martin Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, a cura di Alberto Caracciolo, Milano, Mursia, 1990.
- HEIDEGGER 1982 Martin Heidegger, *Identität und Differenz* [1957], trad. it. a cura di U. M. Ugazio, *Identità e differenza*, «Aut-aut», 187-188, 1982, pp. 2-37.
- HEIDEGGER 1976 Martin Heidegger, *Saggi e discorsi*, a cura di Gianni Vattimo, Milano, Mursia, 1976.
- HEIDEGGER 1970 Martin Heidegger, *Essere e tempo*, [1927], trad. di P. Chiodi, Milano, Longanesi, 1970.

- HENRY 1975 Albert Henry, *Metonimia e metafora*, [1971], Torino, Einaudi, 1975².
- ITALIA 2013 Paola Italia, *Editing Novecento*, Roma, Salerno Editrice, 2013.
- ITALIA-RABONI 2010 Paola Italia, Giulia Raboni, *Cos'è la filologia d'autore*, Roma, Carocci, 2010.
- JAKOBSON 1974 Roman Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, a cura di Luigi Heilmann, Milano, Feltrinelli, 1974².
- KERBRAT-ORECCHIONI 1980 Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'nonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Colin, 1980.
- KRISTEVA 1985 Julia Kristeva, *Storie d'amore*, [1983], Roma, Editori Riuniti, 1985.
- KRISTEVA 1975 Julia Kristeva, *D'une identité l'autre. (Le sujet du "langage poétique)*, «Tel Quel», 62, été, 1975, pp. 10-27.
- KRISTEVA 1974 Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique. L'avant-garde a la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, 1974.
- LACAN 2013 Jacques Lacan, *Altri scritti*, Testi riuniti da Jacques-Alain Miller, [2001], a cura di A. di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2013.
- LACAN 2007 Jacques Lacan, *Il seminario. Libro IV. La relazione oggettuale (1956-1957)*, [1994], a cura di A. di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2007.
- LACAN 1991 Jacques Lacan, *Il seminario. Libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi (1954-1955)*, [1978], Torino, Einaudi, 1991.
- LACAN 1974 Jacques Lacan, *Scritti*, [1966], a cura di G. Conti, Torino, Einaudi, 1974.
- LAKOFF-JOHNSON 1980 George Lakoff, Mark Johnson, *Metaphores we live by*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.
- LANDHERR 2002 Ronald Landherr, *La métaphore, une question de vie ou de mort?*, «Semen», n° 15, 2002, <http://semen.revues.org/2368>
- LAUSBERG 1969 Heinrich Lausberg, *Elementi di retorica*, [1967³], Bologna, Il Mulino, 1969.
- LAVAGETTO 2001 Mario Lavagetto, *Freud la letteratura e altro*, Torino, Einaudi, 2001².
- LAVAGETTO 1981 Mario Lavagetto, *Ungaretti, la parola e la psicoanalisi*, in ATTI 1981, p. 71-91.
- LE GAUFEY 2012 Guy Le Gaufey, *L'objet a: approches de l'invention de Lacan*, Paris, Epel, 2012.
- LE GAUFEY 1991 Guy Le Gaufey, *L'incomplétude du symbolique: de René Descartes à Jacques Lacan*, Paris, Epel, 1991.
- LÉVINAS 1998 Emmanuel Lévinas, *Scoprire l'esistenza con Husserl e Heidegger*, [1949], Milano, Raffaello Cortina Editore, 1998.
- LÉVINAS 1990 Emmanuel Lévinas, *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, [1961], Milano, Jaca Book, 1990.
- LINDEKENS 1981 René Lindekens, *Lo spazio della finzione nella poesia di Ungaretti*, in ATTI 1981, pp. 61-69.

- LISA 2007 Tommaso Lisa, *Le Poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi. Linee evolutive di un'istituzione della poesia del Novecento*, Firenze, Firenze University Press, 2007.
- LOTMAN 1980 Juri Michailovič Lotman, *Retorica*, in *Enciclopedia*, vol. XI, Einaudi, Torino, pp. 1047-1066.
- LIVORNI 2005 Ernesto Livorni, «*In sé da simulacro a fiamma vera / errando*». *La poesia di Ungaretti tra Platone e Bergson*, in *ATTI* 2005, pp. 211-246.
- LIVORNI 1998 Ernesto Livorni, *Avanguardia e tradizione: Ezra Pound e Giuseppe Ungaretti*, Firenze, Le lettere, 1998.
- LISTA 2010 Giovanni Lista, *Futurismo ed espressionismo. Affinità e divergenze*, in *PEDULLÀ* 2010, pp. 121-136.
- LORENZINI 2002 Niva Lorenzini, *Ungaretti – Petrarca – Góngora : per una rilettura*, «*Poetiche*», 3/2002, pp. 353-369.
- LUGLIO 2003a Davide Luglio, *La science nouvelle ou l'extase de l'ordre. Connaissance, rhétorique et science dans l'œuvre de G. B. Vico*, Paris, Presses Universitaire de France, 2003.
- LUGLIO 2003b Davide Luglio, *Sentimento del vuoto e memoria dell'assenza. La presenza di Giambattista Vico nella poetica ungarettiana*, in *REI* 2003, pp. 143-56.
- LUPERINI 2012 Romano Luperini, *Montale e l'allegoria moderna*, Napoli, Liguori Editore, 2012.
- LUPERINI 2006 Romano Luperini, *L'autocoscienza del Moderno*, Napoli, Liguori Editore, 2006.
- LUZI 1981 Mario Luzi, *La presenza l'attualità di Giuseppe Ungaretti*, in *ATTI* 1981, pp. 307-314.
- MACRÌ 1988 Oreste Macrì, *La vita della parola. Studi su Ungaretti e poeti coevi*, a cura di A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 1988.
- MAGGI ROMANO 1990 Cristiana Maggi Romano, *Aggiornamento dell'edizione critica dell' 'Allegria'*, «*Studi di Filologia Italiana*», 48, 1990, pp. 259-299.
- MAGGI ROMANO 1988 Cristiana Maggi Romano, *Introduzione a ST88*, pp. XI-CXVIII.
- MAGGI ROMANO 1984 Cristiana Maggi Romano, *Nuove carte per l'edizione critica dell' "Allegria": Ettore Serra e "Il Porto Sepolto" del'23*, «*Studi di filologia italiana*», XLII, 1984, pp. 311-30.
- MAGGI ROMANO 1982 Cristiana Maggi Romano, *Introduzione a A82*, pp. XI-LXX.
- MAGGI ROMANO 1974 Cristiana Maggi Romano, *Ungaretti tra Francia e Italia in "La guerre"*, «*Studi di Filologia Italiana*», 32, 1974, pp. 339-357.
- MAGRELLI 2002 Valerio Magrelli, *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry*, Torino, Einaudi, 2002.
- MAGRELLI 2000 Valerio Magrelli, «*Un sillabato tiptologico*»: tra Apollinaire e Ungaretti, in *VERRI* 2000, pp. 61-65.

- MANNING 2013 Nicholas Manning, *Rhétorique du silence. Le non-dit comme forme d'argumentation dans la poésie moderne*, in *Ne pas dire: pour une étude du non-dit dans la littérature et la culture européennes*, études réunies par P. Schnyder et F. Toudoire-Surlapierre, Paris, Classiques Garnier, 2013, pp. 67-81.
- E. MARIANI 2010 Emanuele Mariani, *Enzo Melandri e il labirinto delle analogie. La civetta di Minerva*, «Segni e Comprensione», n.s., a. XXIV, 70, gennaio-aprile 2010, pp. 97 – 106.
- G. MARIANI 1958 Gaetano Mariani, *Per una storia della critica ungarettiana: i primi giudizi sul poeta*, in *LETTERATURA* 1958, pp. 246 – 263.
- MARVARDI 1981 Umberto Marvardi, *Tecnica della metafora ungarettiana*, in *ATTI* 1981, pp. 183 -189.
- MATTE BLANCO 1995 Ignacio Matte Blanco, *Pensare, sentire, essere: riflessioni cliniche sull'antinomia fondamentale dell'uomo e del mondo*, [1988], Torino, Einaudi, 1995
- MATTE BLANCO 1986 Ignacio Matte Blanco, *Riflessioni sulla creazione artistica*, [1986], in D. Dottorini (a cura di), *Estetica ed Infinito. Scritti di Matte Blanco*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 41-73.
- MATTE BLANCO 1981 Ignacio Matte Blanco, *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Torino, Einaudi, 1981.
- MAZZONI 2005 Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005.
- MELANDRI 1968 Enzo Melandri, *La linea e il cerchio. studio logico-filosofico sull'analogia*, Bologna, Il Mulino, 1968.
- MENGALDO 2005 Pier Vincenzo Mengaldo, *Leopardi non è un poeta metaforico*, «Strumenti critici», a. XX, n.1, gennaio 2005, pp. 1-26.
- MENGALDO 1994 Pier Vincenzo Mengaldo, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, a cura di F.Bruni, Bologna, Il Mulino, 1994.
- MENGALDO 1960 Pier Vincenzo Mengaldo, *Ioan Gutia, Linguaggio di Ungaretti*, [recensione], «Lettere Italiane», XII, 1960, pp. 364-370.
- MENZIO 2008 Pino Menzio, *Ungaretti, Benjamin e il mito degli inizi. Immagini della scrittura letteraria come memoria*, «Studi comparatistici», 1, 2008, pp. 139-169.
- MILLER 1997 Jacques-Alain Miller, *Logiche della vita amorosa*, a cura di Antonio Di Ciaccia, Roma, Astrolabio, 1997.
- MILNER 1934 Zdzislaw Milner *La Formation des figures poétiques dans l'œuvre cultiste de Góngora*, «Archivum Neophilologicum», tomo I (1/2 1934), p. 193-266.
- MILNER 1920 Zdzislaw Milner, *Gongora et Mallarme. La connaissance de l'absolu par les mots*, «L'Esprit Nouveau» 3 (1920), pp. 285-296.
- MITESCU 1981 Adriana Mitescu, *Strategia stilistica del silenzio in Ungaretti*, in *Atti* 1981, pp. 1181-1187.
- MITTNER 1965 Ladislao Mittner, *L'espressionismo*, Bari, Laterza, 1965.

- MONTALE 1958 Eugenio Montale, *Ungaretti*, [1958], in Id., *Sulla poesia*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1976, pp. 306-7.
- MONTEFOSCHI 1993 Paola Montefoschi, *Ungaretti e Petrarca*, in ATTI 1993, pp. 185-194.
- MONTEFOSCHI 1988 Paola Montefoschi, *Ungaretti: Le eclissi della memoria*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1988.
- MONTEFOSCHI 1982 Paola Montefoschi, *Lettura del carteggio tra Giuseppe Ungaretti e Ettore Serra*, «Tempo presente», IX, luglio 1982, pp. 115-124.
- MONTEFOSCHI 1977 Paola Montefoschi, *Bergson e la poetica di Ungaretti*, «L'Approdo letterario», 77-78, AXXIII, giugno 1977, pp. 172-182.
- MONTET 1990 Danielle Montet, *Les Traits de l'être*, Grenoble, Million, 1990.
- MORONCINI 2005 Bruno Moroncini, *Sull'amore. Jaques Lacan e il "Simposio" di Platone*, Cronopio, Napoli, 2005.
- MORTARA GARAVELLI 2010 Bice Mortara Garavelli, *Il parlar figurato. Manualletto di figure retoriche*, Roma-Bari, Laterza, 2010.
- MORTARA GARAVELLI 1997 Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1997.
- MUSARRA 2005 Franco Musarra, *Ungaretti fra identità e metamorfosi*, in ATTI 2005, pp. 272 - 297.
- MUSTI 1981 Mario Musti, *L'asse della verticalità nella metrica di Ungaretti – "L'Isola"*, in ATTI 1981, pp. 1199-1207.
- MUSARRA 1992 Franco Musarra, *Risillabare Ungaretti*, Roma, Bulzoni, 1992.
- MUSUMARRA 1981 Carmelo Musumarra, *La realtà di Ungaretti*, in ATTI 1981, pp. 1219-1225.
- MUZZIOLI 2004 Francesco Muzzioli, *Le strategie del testo. Introduzione all'analisi retorica della letteratura*, Roma, Meltemi, 2004.
- NERHOT 2008 Nerhot Patrick, *La metafora del passaggio. Il concetto di tempo in sant'Agostino. Fondamento di una nuova etica*, Padova, CEDAM, 2008.
- NOCERA 1983 Gigliola Nocera, (a cura di), *Il Segno Barocco. Testo e metafora di una civiltà*, Roma, Bulzoni, 1983.
- NOFERI 1997 Adelia Noferi, *Soggetto e oggetto nel testo poetico. Studi sulla relazione oggettuale*, Roma, Bulzoni, 1997.
- NOTA 2001 Michèle Nota, *Giuseppe Ungaretti: «un grumo di sogni»*, «Chroniques italiennes», n°65, 2001, pp. 97-112.
- ONIANI 1998 Richard Broxton Onians, *Le origini del pensiero europeo intorno al corpo, la mente, l'anima, il mondo, il tempo e il destino: nuove interpretazioni di materiali greci e romani, di altre testimonianze e di alcune fondamentali concezioni ebraiche e cristiane*, [1954²], a cura di L. Perilli, Milano, Adelphi, 1998.
- ORLANDO 1997 Francesco Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1997².

- ORLANDO 1992 Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1992.
- OSSOLA-CORVI-RADIN 2009 Carlo Ossola, Francesca Corvi, Giulia Radin, *Commento*, in V09, pp. 811-1240.
- OSSOLA 2009 Carlo Ossola, *Introduzione a V09*, pp. IX-XLVI.
- OSSOLA 1994 Giuseppe Ungaretti, *Il Porto Sepolto*, a cura di Carlo Ossola, Venezia, Marsilio, 1994².
- OSSOLA 1975 Carlo Ossola, *Giuseppe Ungaretti*, Milano, Mursia, 1975.
- PAGLIA 2009 Luigi Paglia, *Il grido e l'ultragiro. Lettura di Ungaretti (dal "Sentimento del Tempo" al "Taccuino del Vecchio")*, Firenze, Le Monnier, 2009.
- PAGLIA 2005 Luigi Paglia, *L'itinerario della trasformazione nell' "Isola" di Ungaretti*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXXXII, 2005, pp. 541-550.
- PAGLIA 2004 Luigi Paglia *Le transizioni nel tempo, nello spazio e dal grido all'ultragrido: lettura del "Dolore" di Ungaretti*, «Forum italicum», vol. 38, n.2, 2004, pp. 417-455.
- PAIONI 1981 Giuseppe Paioni, *La voce e la scrittura*, in ATTI 1981, pp. 191-198.
- PAOLINI GIACHERY 2005 Noemi Paolini Giachery, «*Da ciò che dura a ciò che passa*», in ATTI 2005, pp. 307-314.
- PAPINI 1917 Giovanni Papini, *Giuseppe Ungaretti*, [1917], in Id., *Tutte le opere*, IV, Milano, Mondadori, 1959, pp. 944-949.
- PASOLINI 1960 Pier Paolo Pasolini, *Un poeta e Dio*, [1948-1951], in Id., *Passione e ideologia. (1948-1958)*, Milano, Garzanti, 1960, pp. 354-373.
- PAULHAN 1989 Jean Paulhan, *I fiori di Tarbes, ovvero il Terrore nelle Lettere*, [1936], Genova, Marietti, 1989. A cura di D. Bienaimé.
- PERELMAN-OLBRECHTS-TYTECA 1966 Chaïm Perelman - Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, [1958], Torino, Einaudi, 1966.
- PEDULLÀ 2010 Walter Pedullà, (a cura di), *Il Futurismo nelle avanguardie*, Atti del Convegno Internazionale di Milano, Milano, 4-6 febbraio 2010, Roma, Edizioni Ponte Sisto, 2010.
- PÈREZ 1998 Claude-Pierre Pérez, *Le visible et l'invisible: pour une archéologie de la poétique claudélienne*, Besançon, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, 1998.
- PETRUCCIANI 1993 Mario Petrucciani, *Poesia come inizio. Altri studi su Ungaretti*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993.
- PETRUCCIANI 1985 Mario Petrucciani, *Il condizionale di Didone. Studi su Ungaretti*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1985.
- PETRUCCIANI 1974 Mario Petrucciani, *Segnali e archetipi della poesia: studi di letteratura contemporanea*, Milano, Mursia, 1974

- PETRUCCIANI 1955 Mario Petrucciani, *La poetica dell'ermetismo italiano*, Torino, Loescher, 1955.
- PETRUCCI 1977 Giuliana Petrucci, *Sulle varianti dell' "Allegria"*, «Studi Novecenteschi», VI, n. 16, marzo 1977, pp. 5-57.
- PICCIONI 1993 Leone Piccioni, *Ungaretti e Leopardi*, in ATTI 1993, pp. 121-132
- PICCIONI 1980 Leone Piccioni, *Ungarettiana*, Vallecchi, Firenze, 1980.
- PICCIONI 1970 Leone Piccioni, *Vita di un poeta: Giuseppe Ungaretti*, Milano, Rizzoli, 1970.
- PICCIONI 1950 Leone Piccioni, *Le origini della "Terra Promessa"*, [1950], in V09, pp. 1305-1341.
- PORTINARI 1975 Folco Portinari, *Giuseppe Ungaretti*, Torino, Edizioni Stampatori, 1975.
- PORTINARI 1967 Folco Portinari, *Giuseppe Ungaretti*, Borla, Torino, 1967
- POULET 1979 Georges Poulet, *Les métamorphoses du cercle*, [1961], Paris, Flammarion, 1979.
- POZZI 1997 Giovanni Pozzi, *Grammatica e retorica dei santi*, Milano, Vita e Pensiero, 1997.
- POZZI 1996 Giovanni Pozzi, *Alternatim*, Milano, Aepphi, 1996.
- PRETE 1986 Antonio Prete, *Il demone dell'analogia. Da Leopardi a Valery: studi di poetica*, Milano, Feltrinelli, 1986.
- QUIRICONI 1993 Giancarlo Quiriconi, *Un mito ungarettiano: da L'Allegria alle Laudi di Jacopone*, in ATTI 1993, pp. 133-157.
- QUIRICONI 1988 Giancarlo Quiriconi, *I miraggi, le tracce: per una storia della poesia italiana contemporanea*, Milano, Jaca Book, 1988.
- QUIRICONI 1981 Giancarlo Quiriconi *Ungaretti fra memoria demente e assenza: da Mallarmé agli ermetici*, in ATTI 1981, pp. 1259-1269.
- QUIRICONI 1972 Giancarlo Quiriconi, *Realtà e poesia nel primo Ungaretti*, in APPRODO 1972, pp. 50-63.
- RAIMONDI 2003 Ezio Raimondi, *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, Milano, Mondadori, 2003.
- RAIMONDI 1982 Ezio Raimondi, *Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano*, Firenze, Leo S. Olschki, 1982².
- RAYMOND 1948 Marcel Raymond, *Da Baudelaire al surrealismo*, Torino, Einaudi, 1948.
- RAMAT 1989 Silvio Ramat, *Sui "Finali di commedia" in "Allegria di naufragi"*, in ATTI 1989, pp. 103-141
- RAMAT 1969 Silvio Ramat, *L'ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1969.
- REBAY 1989 Luciano Rebay, *Préface*, a LPH89, pp. 7-21.
- REBAY 1981 Luciano Rebay, *Ungaretti: gli scritti egiziani 1909 – 1912*, in ATTI 1981, pp. 33-60.

- REBAY 1972 Luciano Rebay, *Ungaretti a Paulban: otto lettere e un autografo inediti*, «Forum Italicum», VI, june 1972, pp. 277-289
- REBAY 1962 Luciano Rebay, *Le origini della poesia di Giuseppe Ungaretti*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1962.
- RECALCATI 2013 Massimo Recalcati, *Il vuoto e il resto: il problema del reale in Jacques Lacan*, [1993], Milano, Mimesis, 2013⁴.
- RECALCATI 2006 Massimo Recalcati, *Il parricidio lacaniano di Hegel*, in *Lacan e il rovescio della filosofia: da Platone a Deleuze*, a cura di Francesca Biagi-Chai, Massimo Recalcati, Milano, F. Angeli, 2006, pp. 71-96.
- RECALCATI 2005 Massimo Recalcati, *Per Lacan. Neoilluminismo, neoesistenzialismo, neostrutturalismo*, Roma, Borla, 2005.
- RICHARDS 1967 Ivor Armstrong Richards, *La filosofia della retorica*, [1936], Milano, Feltrinelli, 1967.
- RICŒUR 1993 Paul Ricœur, *Sé come un altro*, [1990], Milano, Jaca Book, 1993.
- RICŒUR 1981 Paul Ricœur, *La metafora viva*, [1975], Milano, Jaca Book, Milano, 1981.
- RICŒUR 1977 Paul Ricœur, *Il conflitto delle interpretazioni*, [1969], Milano, Jaca Book, 1977.
- RIFFATERRE 1969 Michael Riffaterre, *La metafore filée dans la poésie surréaliste*, «Langue française», vol.1, n. 3, settembre 1969, pp. 46-60.
- RONCHI 2011 Rocco Ronchi, *Bergson. Una sintesi*, Milano, Christian Marinotti Edizioni, 2011.
- ROSSI 1972 Aldo Rossi, *Riconoscimento e rimescolamento nel torbido della Senna*, in APPRODO 1972, pp. 86-113.
- RUGGIU 2014 Luigi Ruggiu, *Parmenide. Nostos. L'Essere e gli enti*, Milano-Udine, Mimesis, 2014².
- SACCONI 2012 Antonio Sacconi, *Ungaretti*, Roma, Salerno Editrice, 2012.
- SALINA BORELLO 1998 Rosalma Salina Borello, "Un fuoco acceso nel cuore dei poeti". *Miti orditi orfici in poesia*, in *Motivo, archetipo, parola: per una tipologia del mito in letteratura*, a c. di Cristiana Lardo, Vecchiarelli, Manziana, 1998, pp. 141-166.
- SALINA BORELLO 1981 Rosalma Salina Borello, *Il 'Girovago' di Ungaretti: breve viaggio intorno ad un motivo letterario*, in ATTI 1981, pp. 1295-1310.
- SANGUINETI 1969 Edoardo Sanguineti (a cura di), *Parnaso italiano. Crestomazia della poesia italiana dalle Origini al Novecento*, XI, *Poesia del Novecento*, Einaudi, Torino, 1969.
- SANGUINETI 1955 Edoardo Sanguineti, *Documenti per "L'Allegria"*, [1955], in Id., *Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1970², pp. 107-119.
- SAVOCA 2005 Giuseppe Savoca, *Verso l'infinito: Ungaretti tra Pascal e Leopardi*, in ATTI 2005, pp. 372-84.

- SAVOCA 1993 Giuseppe Savoca, *Concordanza delle poesie di Giuseppe Ungaretti. Testo, concordanza, Liste di frequenza, Indici*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1993.
- SCAFFAI 2005 Niccolò Scaffai, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005.
- SCAFFAI 2002 Niccolò Scaffai, *Montale e il libro di poesia: Ossi di seppia, Le occasioni, La bufera e altro*, Lucca, Pacini Fazzi, 2002.
- SCALIA 1981 Gianni Scalia, *L'Allegria tra avanguardia e restaurazione*, in *ATTI* 1981, pp. 1327-1333.
- SCARPATI 2008 Oriana Scarpati, *Retorica del trobar: le comparazioni nella lirica occitana*, Roma, Viella, 2008.
- SCHIAFFINI 1958 Alfredo Schiaffini, *Ungaretti nella storia della forma poetica*, in *LETTERATURA* 1958, pp. 104-107.
- SEBASTE 2001 Beppe Sebaste, *La conversione della memoria. Appunti su Agostino e la "confessione"*, «LEITMOTIV», 1, 2001, pp. 72- 85.
- SERONI 1971 Adriano Seroni, *Proposte per una ricerca sui 'temi' della poesia di Ungaretti*, «Paragone» Letteratura, A. XXII, n. 254, aprile 1971, pp.16-29.
- SIGNORETTI 1977 Felice Signoretti, *Tempo e male: Ungaretti su Leopardi*, Urbino, Argalia, 1977.
- SINICROPI 2005 Giovanni Sinicropi, *La poesia di guerra di Ungaretti*, in *ATTI* 2005, pp. 417-440.
- ŠKLOVSKIJ 1917 Victor Šklovskij, *L'arte come procedimento*, [1917], in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di T. Teodorov, Torino, Einaudi, 1968, pp. 73-94.
- SOUBLIN-TAMINE 1975 Françoise Soublin - Joëlle Tamine, *Le paramètre syntaxique dans l'analyse des métaphores*, «Poetics», 14/15, volume 4, Theory of metaphor, 1975, pp. 311-338
- SPEZZANI 1966 Pietro Spezzani, *Per una storia del linguaggio di Ungaretti fino al "Sentimento del Tempo"*, in AA.VV, *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova, Liviana Editrice, 1966, pp. 89-160.
- SPITZER 2006 Leo Spitzer, *L'armonia del mondo: storia semantica di un'idea*, [1963], Bologna, Il Mulino, 2006.
- SPITZER 1959 Leo Spitzer, *Le innovazioni sintattiche del simbolismo francese*, [1918], in Id., *Marcel Proust. E altri saggi di Letteratura francese moderna*, Torino, Einaudi, 1959, pp. 3-73.
- STELLA 2005 Amedeo Stella, *Lo specchio di Narciso e lo sguardo di Afrodite. Esplorazioni psicoanalitiche sul narcisismo*, Bari, Edizioni Dedalo, 2005.
- STRAZZERI 1981 Marcello Strazzeri, *Profilo ideologico dell'Ermetismo italiano*, Lecce, Milella, 1981²

- TARDANI 2016a Simona Tardani, *“Il velo”, “la luna”, “la morte”: un percorso nelle variante de “Il Capitano” di Giuseppe Ungaretti*, «Italianistica», 1, 2016, c.d.s.
- TARDANI 2016b Simona Tardani, *Ungaretti e le varianti de “Il Dolore”: un caso di filologia riflessa*, in *Il viaggio del testo*, Atti del Convegno internazionale di Filologia Italiana e Romanza, (Brno, 19-21 giugno 2014), a cura di P. Divizia e L. Pericoli, Firenze, Franco Cesati Editore, 2016, c.d.s.
- TARDANI 2016c Simona Tardani, *«A dire il vero, quei foglietti...». Genealogia della forma breve ne “Il Porto Sepolto” di Ungaretti*, in *La forma breve*, Atti del Convegno internazionale, (Torino, 7-9 aprile 2014), Torino, Accademia University Press, 2016, c.d.s.
- TARDANI 2016 Simona Tardani, *Ungaretti sulla “strada di guerra”: metamorfosi di un topos*, «Versants», 2016, c.d.s.
- TAYLOR 1993 Charles Taylor, *Radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna*, [1989], Milano, Feltrinelli, 1993
- TERRACINI 1966 Benvenuto Terracini, *Analisi stilistica. Teoria, storia, problemi*, Milano, Feltrinelli, 1966.
- TERZOLI 1989 Maria Antonietta Terzoli, *Poesie per lettera*, in PP89, pp. 71-82.
- TESTA 1999 Enrico Testa, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999.
- TODOROV 1984 Tzvetan Todorov, *Théories du symbole* [1977], Milano, Garzanti, 1984.
- VALÉRY 2007 Paul Valéry, *Introduzione al metodi di Leonardo Da Vinci*, [1984], Milano, Abscondita, 2007.
- VALESIO 1992 Paolo Valesio, *Gabriele D'Annunzio: the dark flame*, London, Yale University press, 1992.
- VALESIO 1986 Paolo Valesio, *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- VANORIO 2006 Maria Laura Vanorio, *“L'ineffabile emblema”: immagini dell'io nell'autoritratto ungarettiano*, «Filologia e critica», a. XXXI, f. III, sett-dic 2006, pp. 376-400.
- VEGLIANTE 1987 Jean-Charles Vegliante, *Ungaretti entre les langues*, éd. et études critiques par Jean-Charles Vegliante, Paris, Centre de recherches sur l'Italie moderne et contemporaine, Université de la Sorbonne nouvelle-Paris III, 1987
- VERONESI 2004 Matteo Veronesi, *Poetica e ideologia dell'“assenza” tra “La Voce” e gli ermetici*, in *La sfida della letteratura. Scrittori e poteri nell'Italia del Novecento*, a cura di N. Novello, Roma, Carocci, 2004, pp. 14-30.
- VINCI 2013 Paolo Vinci, *Walter Benjamin e la memoria*, «Quaderni di cultura junghiana», a. II, 2, 2013, pp. 28-32.
- VIOLANTE PICON 2005 Isabel Violante Picon, *Nomi, evocazioni pure...*, in ATTI 2005, pp. 449-463.
- VIOLANTE PICON 1998 Isabel Violante Picon, *“Une oeuvre originale de poésie”. Giuseppe Ungaretti traducteur*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998.

- ZACCARIA RUGGIU 2006 Annapaola Zaccaria Ruggiu, *Le forme del tempo. Aion Chronos Kairos*, Padova, Il Poligrafo, 2006.
- ZAMBRANO 1997 María Zambrano *La confessione come genere letterario*, [1943], introduzione di C. Ferrucci, Milano, Mondadori, 1997.
- ZANZOTTO 1981 Andrea Zanzotto, *Testimonianza*, in ATTI 1981, pp. 733-743.
- ZANZOTTO 1970 Andrea Zanzotto, *Ungaretti: Terra Promessa*, [1958-1988], in Id., *Scritti sulla letteratura. I. Fantasie di avvicinamento*, a cura di Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 2001, pp. 81-84.
- ZINGONE 2005 Alexandra Zingone, "Viaggio sul fiume degli occhi". *Identità e metamorfosi dell'immagine*, in ATTI 2005, pp. 465-484.
- ZINGONE 1998 Alexandra Zingone, *Giuseppe Ungaretti: poesia e pittura. Intorno a un progetto*, in *I segni incrociati: letteratura italiana del '900 e arte figurativa*, a cura di M. Ciccuto e A. Zingone, Viareggi, Baroni, Viareggio, 1998, pp. 273-291.
- ZINGONE 1996a Alexandra Zingone, *L'occhio in ascolto. Capitoli di Novecento*, Roma, Bonacci Editore, 1996
- ZINGONE 1996b Alexandra Zingone, *Deserto emblema. Studi per Ungaretti*, Caltanissetta, S. Sciascia, 1996.
- ZUANAZZI 2005 Giovanni Zuanazzi, *Pensare l'assente. Alle origine della teologia negativa*, Roma, Città Nuova, 2005.
- ZUBLENA 2014 Paolo Zublena, *Forme del soggetto nella poesia contemporanea*, 2014, <http://www.leparoleelecose.it/?p=18786>

Tutto quello che so è che questa sostituzione di persone si arresta a te, perché nulla ti si può sostituire, e perché era dall'eternità che una tale successione d'enigmi doveva concludersi davanti a te.

Tu non sei un enigma per me.

Voglio dire che tu mi distogli per sempre dall'enigma.