Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 63 (2016)

Heft: 2: Fascicolo italiano. Generi, temi e testi sulla Grande Guerra

Artikel: Ungaretti sulla "strada di guerra" : metamorfosi di un topos

Autor: Tardani, Simona

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-632610

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 05.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Ungaretti sulla «strada di guerra»: metamorfosi di un *topos*

Il ciottolo è una creatura
perfetta

uguale a se stesso attento ai propri confini

esattamente ripieno di senso pietroso

Zbigniew Herbert

Sebbene già Aristotele considerasse «cosa di grande importanza e difficile da comprendere il concetto di topos»,[1] mettendone così in discussione l'apparente semplicità per sottolinearne invece il carattere di palinsesto plastico e mobile, ugualmente contraddittoria potrebbe apparire una ricerca che miri a indagare le metamorfosi di un *topos* come quello del «sasso», emblema della stabile e fissa immutabilità, ma soprattutto – per entrare nel vocabolario *petroso* di Ungaretti – della refrattarietà a quelle «variazioni» dell'«animo»[2] entro cui il poeta-soldato inscrive le sue prime ricerche.

Molteplici letture critiche hanno sottolineato l'attrazione per questa icona naturale dell'assenza di vita, correlativo offerto dal paesaggio devitalizzato della guerra a un soggetto che sperimenta la disumanizzazione prima di tutto su di sé. Ma oltre a rilevare la disponibilità dell'immagine ad assumere differenti posizioni simboliche, promuovendone dunque un'interpretazione più flessibile per ridefinire in parte le letture de *L'Allegria* condotte su opposizioni o correlazioni binarie tra significati,[3]

[1] Aristotele, *Fisica*, IV, 212 a.

[2] Giuseppe Ungaretti, *Note a cura dell'Autore e di Ariodante Marianni*, in Id., *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Carlo Ossola, Milano, Mondadori, 2009, pp. 729-809, pp. 761-762. Le citazioni dai testi, qualora non indicato diversamente, sono tratte dal medesimo volume, d'ora in poi con la sigla V09.

[3] Si vedano per esempio le indagini condotte da Franco Musarra o Luigi Paglia sulla dicotomia tra simbologie dell'acqua e della pietra, come anche i fondamentali studi di Oreste Macrì (cfr. Franco Musarra, *Risillabare Ungaretti*, Roma, Bulzoni, 1992; Luigi Paglia, *L'urlo e lo stupore: lettura di Ungaretti. L'Allegria*, Grassina, Bagno a Ripoli, Le Monnier, 2003; Oreste Macrí, *Aspetti rettorici ed esistenziali dell'Allegria di Ungaretti*, in Id., *La vita della parola. Studi su Ungaretti e poeti coevi*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1988).

Simona TARDANI, «Ungaretti sulla 'strada di guerra'», *Versants* 63:2, fascicolo italiano, 2016, pp. 93-108

l'indagine sulle oscillazioni della «pietra» permette d'interrogarsi sulle possibilità del correlativo oggettivo e dell'analogia come istituzioni poetiche,[4] forme della *lexis* e proposta euristica sul reale, in quel momento così centrale nella ricerca stilistica, espressiva ed esistenziale di Ungaretti che è *Il Porto Sepolto*.

Se infatti è innegabile che la persistenza di questa isotopia nell'opera sia prova del suo ruolo di polo archetipico, rovesciato sì, ma complementare e necessario rispetto alla mobilità simbolica del «fiume», le strategie retoriche entro cui questa stessa appare ne fanno un luogo centrale per la costruzione tutt'altro che lineare di una complessa soggettività lirica; questa retorica del «sasso» si esplica infatti sia attraverso figure d'identificazione proiettiva dell'io nel paesaggio, che nella forma della similitudine occupano una posizione rilevante negli strumenti figurali del primo Ungaretti, sia nella contestualizzazione storico-biografica, ovvero nell'iscrizione dell'esperienza lirica in una storia all'insegna dell'impostazione diaristica del testo, che se è certamente ridefinita a posteriori nelle note e nei commenti, resta uno dei modelli strutturanti de *Il Porto Sepolto*.

Apparentemente povera di oggetti, la poesia ungarettiana è stata spesso attraversata per sottolineare l'importanza della «funzione-paesaggio» non solo come «elemento importante e duraturo», ma in quanto «matrice strutturale dell'opera».[5] Certamente la proverbiale concentrazione de *L'Allegria* non trova alla sua origine un'aspirazione narrativa che apra ad ampi spazi descrittivi, al contrario di quanto avviene per esempio negli interventi di natura saggistica e ancora di più nelle prose di viaggio, dove la retorica dell'*ekphrasis* risulta esplorata ampiamente e con sicurezza. Se in questa sede il proposito non è certo quello di individuare il «referente fenomenico dell'ispirazione»,[6] la centralità di un *reale* che resiste alle spinte di assolutizzazione, astrazione e sottrazione cui vorrebbero piegarlo le poetiche 'pure' a cui anche Ungaretti è stato associato,[7] spingono a indagare con più attenzione le forme e le tecniche della *mimesis* entro quelli che sono spesso definiti come «*war poems*».[8]

---

[4] Cfr. Luciano Anceschi, *Le istituzioni della poesia*, Milano, Bompiani, 1968.

[5] Ida De Michelis, *"Andrò senza lasciare impronta". Percorsi identitari di Giuseppe Ungaretti*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2012, p. 19.

[6] Emerico Giachery, *Nostro Ungaretti*, Roma, Edizioni Studium, 1988, p. 108.

[7] Secondo una scansione rigida che definisce la poesia 'pura' come un linguaggio totalmente separato dall'estetica della *mimesis* (cfr. Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 142).

[8] Vincenzo Bagnoli, *Frammenti di totalità: il paesaggio dell'Allegria*, in «Poetiche», 1, 2003, pp. 55-73, p. 56.

Se infatti è ne *I Fiumi* che il poeta prende per la prima volta «chiara coscienza di sé»,[9] per quanto concerne i modi di manifestarsi di questa coscienza – e cioè le *tecniche* che la formalizzano come stile dell'espressione – interpretazione e descrizione stilistica si sono trovate spesso in disaccordo. Mario Barenghi, tra i più attenti alla peculiarità dell'«oggettività emblematica»[10] allegresca, ha definito il movimento compiuto dalla presa di coscienza del sé e della realtà come «immedesimazione» passibile di un carattere euforico e disforico,[11] riprendendo con tale oscillazione la formula ormai classica di Glauco Cambon della «sistoli e diastoli dell'io».[12] Se però diverse letture critiche si sono concentrate sul 'correlativo oggettivo atipico' che puntella il carattere esperienziale del diario di guerra ungarettiano, poco ci si è interrogati sulle aporie intrinseche alla forma stessa di questo protendere verso l'oggetto, problematizzando l'immedesimazione come atto di per sé ambiguo. Manca insomma una discussione sull'ambiguità retorica della *forma* a fronte di una sostanziale unità d'interpretazione sugli 'scopi'. Leggiamo ancora da Barenghi:

> L'immanentismo dell'*Allegria* [...] costituisce la formulazione più rigorosa di un atteggiamento dell'io verso la realtà inteso a risolvere la separazione tra soggettività e oggettività attraverso un atto di pura intuizione. La parola è lo strumento con il quale l'io individua immediatamente un elemento della realtà esterna, *hic et nunc*, facendone così un mezzo per auto-riconoscersi: fine supremo, l'identificazione dell'io stesso in un oggetto entro un quadro di universale armonia.[13]

Se ci sembra riduttivo schiacciare del tutto la posizione dell'*Allegria* nella poetica della parola, in un simbolo cioè che sarebbe solo allusione analogica, e dunque siamo concordi sulla necessità di riconsiderare l'importanza della 'poetica dell'oggetto' così come fa Barenghi, l'affermazione per cui «nelle cose l'io si colloca, si riflette, si riconosce. Egli stesso non è più che una cosa, e perciò sa affermare il proprio esistere solo nella parola che con la cosa coincide»[14] risulta incompleta o anche ingenua se non ci si confronta con il fatto che non solo la parola e la cosa, costitutivamente, *non coincidono*, ma soprattutto *parola* e *vita* sono

---

[9] Ungaretti, *Note a cura dell'Autore*, cit., p. 739.
[10] Mario Barenghi, *Ungaretti. Un ritratto e cinque studi*, Modena, Mucchi, 1999, p. 120.
[11] *Ibidem*, pp. 33-34.
[12] Glauco Cambon, *La poesia di Ungaretti*, Torino, Einaudi, 1976, p. 32.
[13] Barenghi, *Ungaretti*, cit., p. 89.
[14] *Ibidem*, pp. 113-114.

ambiguamente correlate nel macrotesto ungarettiano: «auto-bio-grafia»,[15] come la definì Zanzotto, la *Vita d'un uomo* incide nei paesaggi e nei luoghi di guerra che ridescrive una decisiva ambivalenza. Le tensioni intrinseche all'operazione allegresca esplodono infatti a contatto con la rigidità di una natura che non risponde al desidero del soggetto, il quale però fa di quella stessa esperienza di mancato dialogo il centro e anzi l'origine della stessa aspirazione al canto poetico.

Di questa densa e complessa simbologia, l'immagine della 'petrosa' «strada di guerra» può essere ricca sintesi: cronotopo storico, *topos* retorico e luogo mitico, ma soprattutto inevitabile filigrana su cui già i contemporanei tratteggiarono il profilo del 'poeta-soldato'.

Il primo testo in cui incontriamo questo *topos* è *Soldato*,[16] poesia 'dispersa' e riemersa dal carteggio con Giovanni Prezzolini:

---

[15] Andrea Zanzotto, *Testimonianza*, in *Giuseppe Ungaretti*, Atti del Convegno Internazionale, Urbino 3-6 ottobre 1979, a cura di Carlo Bo *et al.*, Urbino, 4venti, 1981, pp. 733-743, p. 743.

[16] Cfr. Giuseppe Ungaretti, *Lettere a Giuseppe Prezzolini, 1911-1969*, a cura di Maria Antonietta Terzoli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000, p. 39, leggibile anche nella sezione *Altre poesie ritrovate* in V09, p. 434. È necessario esporre 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» (*ibidem*, 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, dovuta ripetiamo alla posizione 'promozionale' del poeta che appena un mese prima ha dato alle stampe il suo primo libro, i dubbi sui testi derivano principalmente dalla ricostruzione cronologica; *Perché?* e *Soldato* portano in calce «San Michele il 14 agosto 1916»: si posizionerebbero dunque tra *In dormiveglia* (6 agosto) e *I fiumi* (16 agosto). I dati che legano gli inediti ai due testi pubblicati sono lapalissiani: *Soldato* è riconducibile non solo alla semantica di *Perché?*, come vedremo più avanti, 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 / di guerra»). Ancora più sospetto è 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 non esce certo vincente, e anzi autorizza molte perplessità: è plausibile infatti che il 14 agosto Ungaretti scriva una lirica dove il «fiume» è inserito in una metafora abusata, e dopo soli due giorni trasformi quel medesimo materiale in una costruzione mitopoietica dal valore fondativo per l'intero libro? Ungaretti è certamente un poeta rapido, anzi rapidissimo, secondo quella «necessità di dire rapidamente» più volte ribadita» (Giuseppe Ungaretti, *Le prime mie poesie*..., in Id., *Saggi e interventi*, a cura di Luciano Rebay e Mario Diacono, Milano, Mondadori, 1974, pp. 267-270, p. 268); ma accostato a *I fiumi*, *Notte* sembra appartenere a un'altra fase compositiva. A questo punto si potrebbe ipotizzare che questa riproposizione in seconda battuta dei testi sia un abile falso d'autore: la pubblicazione – evidentemente

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[17]

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»); al contempo, questa non rinuncia a cercare una fuga alla reificazione e degli spazi di affermazione: la perdita dell'identità non è qui vissuta come annullamento dionisiaco, ma piuttosto come marca di una diminuzione dell'esistere che, se non può essere ostacolata, deve essere controbilanciata.

Nella prima strofa l'aggettivo che regge l'affermarsi del soggetto è, con una giustapposizione asindetica, reduplicato nel 'correlativo' dei «sassi», fungendo così da mediatore senza che la pertinenza si sbilanci verso l'uno o l'altro degli attanti. Inoltre, la proiezione della connotazione 'umana' nel paesaggio («povertà»), l'enunciazione in prima persona e il moto descritto dall'io che 'si butta verso' sono le strategie retoriche che *resistono* all'attrazione annientante dei «sassi».

---

caldeggiata dal poeta come dimostra la seconda lettera – di due nuovi frammenti del «tascapane» avrebbe certo avuto risonanza. Inoltre, proprio il caso di *Perché?* testimonia come questa pratica di falsificazione non sia estranea alla strategia autoriale; l'assenza di data con cui si presenta la lirica a partire dall'edizione allegresca del 1931 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» che accompagnava la lirica nelle edizioni precedenti, ancora non ordinate cronologicamente. Dunque, nell'ordinamento 'diaristico' del *Porto* del '31, *Perché?* si sarebbe trovata in posizione di chiusura del libro, 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», Niccolò Scaffai, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005, p. 77 n.).

[17] Segnalo tra parentesi angolate le parole cancellate nel testimone autografo.

La seconda strofa riprende e tematizza il rischio di essere risucchiato in un paesaggio ostile all'umano, ma nella similitudine che chiude il testo è ancora la forma dell'analogia ad aprire 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 è innanzitutto allontanato dalla forma indefinita dell'articolo; inoltre l'attrazione del comparante «strada» rispetto al comparato «vita» investe il participio «battuta»: se ciò comporta la constatazione che non c'è altro spazio per dirsi che quello della guerra, ne emerge comunque la prevalenza dello sguardo interpretante del soggetto. Anche qui dunque sembra agire un compromesso e aprirsi una zona di resistenza dove si assiste a una lotta tra il soggetto e ciò che pretende di assumere il ruolo di correlativo oggettivo senza 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 uno spazio di autonomia, così che, se il risultato è la pietrificazione, il soggetto trova comunque modo di dirsi. Se è solo la «durezza» ciò che 'resta', è qualcosa che può avere voce: i «sassi» sono dunque un emblema parziale, cioè un oggetto rispetto al quale l'io ancora può misurare la distanza e l'affinità.

Un testo essenziale per valutare le diverse tecniche espressive che interessano il «monotono» paesaggio allegresco e le mutazioni che la correlazione con un 'oggetto' naturale attraversano nella durata lirica della *Vita d'un uomo* è *Sono una creatura*. Prova tra le più note della poesia dell''essere-in-situazione', nel suo svolgersi in un unico arco analogico Barenghi ha visto la «confezione in vitro di un "correlativo oggettivo"»,[18] di quelle 'cose' che, prosegue il critico, «adeguatamente individuate e nominate, consentiranno la decisiva agnizione lirica».[19] *Sono una creatura* può essere infatti considerato archetipo di uno stile di attrazione della referenza all'interno dei movimenti di riconoscimento e compenetrazione tra soggetto e mondo; quanto però questa «agnizione» non sia il felice «connubio» fra «poetica della parola e poetica dell'oggetto»[20] affermato da Barenghi è il dato che vorrei fare emergere nelle seguenti riflessioni.

---

[18] Barenghi, *Ungaretti*, cit., p. 114.
[19] *Ibidem*.
[20] *Ibidem*.

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

Come questa pietra
è il mio pianto
che non si vede[21]

Nonostante l'avvenuta assimilazione dei due elementi, anche in questa lirica la similitudine parla di un insuperabile distacco, che risalta più netto grazie alla stessa strategia di avvicinamento ridondante della comparativa. Secondo Barenghi, 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*».[22] 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»,[23] credo rilevante altresì notare come il reale sia, in quanto circoscritto, ritagliato, assolutamente «così» distinto, emblema 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 testo. È necessario soffermarsi sul modo in cui si impone questa rivendicazione dell'io, appunto il titolo, una zona al di qua del movimento del testo che nella sua affermazione così rigorosa insinua il sospetto di un non detto problematico: 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 nel reale, ma senza che questa possa divenire un interlocutore, una «cassa armonica», mentre sarebbe proprio questa l''armonia' tanto ricercata dal poeta. Lo scontro

[21] Vv. 1-11,V09, p. 79.
[22] Barenghi, *Ungaretti*, cit., pp. 98-99.
[23] *Ibidem*, p. 99.

con il reale non potrebbe essere più drammatico, perché il mondo non può mostrarsi più freddo, duro, prosciugato, refrattario a rispondere al «pianto», e dunque non può fare in modo, in quanto 'emblema' e 'correlativo', che questo «pianto» diventi 'visibile'. 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 dell'*hic* e la posizione del soggetto, bensì un tentativo di interpretazione del sé centrato sulla contestualizzazione, che trova nel deittico 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, e di fatto già in sé declina il principale motivo d'interesse per questa sezione dell'immaginario, dove l'emblema del «sasso» non è depositario di un valore univoco, ma oggetto 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»[24] – presso cui il poeta si ferma a 'languire' nell'*incipit* di *Monotonia*,[25] inserito in tutt'altra strategia retorica è la «pietra» al centro di *In dormiveglia*, lirica che si presenta come esplicita indagine sulle possibilità di intervento e trasfigurazione che lo sguardo del soggetto ha rispetto al reale bellico. La centralità di questa esperienza è enunciata nel primitivo titolo *Immagini di guerra*, mantenuto fino all'edizione Vallecchi del 1919, titolo che grazie alla ricchezza del genitivo definisce la lirica non tanto come descrizione della guerra, ma come tentativo di fantasmagoria che da questa nasce.

Assisto la notte violentata

L'aria è crivellata
come una trina
dalle schioppettate
degli uomini
ritratti
nelle trincee
come le lumache nel loro guscio

[24] Cambon, *La poesia di Ungaretti*, cit., p. 54.
[25] «Fermato / a due sassi / languisco / sotto questa / volta appannata / di cielo» (vv. 1-5, V09, p. 85).

Mi pare
che un affannato
nugolo di scalpellini
batta il lastricato
di pietra lava
delle mie strade
e io l'ascolti
non vedendo
in dormiveglia[26]

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 strofa descrittivo-evocativa che segue è subordinato»[27] – svela un'intima connessione tra l'essere presente e il guardare. È così ribadita la natura dell'«immagine» di guerra e la centralità del rapporto tra prospettiva dell'io e oggetto. Il desiderio di un 'guardare' non separato si manifesta nel tentativo analogico che si snoda in due differenti strategie; nella prima strofa, due similitudini esplicite si offrono come descrizioni interpretanti del reale, insistendo sulla «notte» in quanto materia ferita, «violentata» nel suo silenzio dagli uomini-lumaca, un quadro dove emerge l'assurda distanza 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 tematizzazione del movimento analogico «mi pare» che apre uno spazio diverso da quello in cui si muovevano i precedenti «come», abitato da «immagini di sogno».[28] Il movimento del testo è insomma sospinto dalla dialettica, o meglio dalla tensione sintetizzata già dall'ambiguo «assisto», tra due possibilità: un partecipare che è trasfigurazione e intervento sul reale al fine di interpretarlo e la fuga analogica che permette al soggetto di posizionarsi altrove. Un esito differente che nasce dallo stesso oggetto bellico *di fronte* al soggetto: le «schioppettate» che emergono dal buio e dal silenzio impongono un'interpretazione, vale a dire una collocazione in un contesto non più perturbante. In questo

[26] V09, p. 80.
[27] Giorgio Bàrberi Squarotti, *Alcune premesse per una descrizione del linguaggio ungarettiano*, in «Letteratura. Rivista di lettere e arte contemporanea», VI.35-36, 1958, pp. 108-118, p. 108.
[28] Carlo Ossola in Giuseppe Ungaretti, *Il Porto Sepolto*, a cura di Carlo Ossola, Venezia, Marsilio, 1994, p. 191.

s'impegnano entrambe le retoriche, 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 reale si impone così drammaticamente da permettere alla facoltà poetica di trasfigurarlo solo a prezzo di *non vedere*. La ricchezza polisemica dell'assistere si configura dunque come interpretazione che partecipando può interpretare ma non modificare la realtà, oppure come sogno analogico che, ridescrivendo il reale, impone una cecità, l'opposto della visione. Il soggetto sembra dunque 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.

In dormiveglia si definisce dunque come uno dei luoghi di più intensa meditazione sulle possibilità d'intervento del soggetto nel mondo, nell'oscillazione tra lo stare di fronte all'oggetto – e dunque esserne separato all'insegna di una schiacciante refrattarietà – e la metamorfosi fantasmatica che elude la distanza e cerca un significato dell'oggetto decontestualizzandolo. Ma se l'ampiezza delle possibilità simboliche del *topos* si fa particolarmente interessante per le 'immagini di guerra', ciò è dovuto in primo luogo a quel lavoro di ricostruzione a posteriori dell'esperienza bellica, all'insegna di una progettualità macrotestuale sempre più insistita che attribuisce alla sezione del *Porto* un ruolo di archetipo, come partenza e mito fondativo, valore di cui la più volte rilevata stabilità del nucleo lirico non ne è che la conferma.

Ecco dunque che la 'strada di guerra' torna anche nel *Sentimento del Tempo*, per esempio in quella ricapitolazione dell'esperienza poetica – «leggenda» appunto – che è *Il Capitano*:

> 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[29]

[29] Vv. 13-17, V09, p. 195.

Sempre nel *Sentimento*, la metamorfosi del «sasso» trova esito nei drammatici interrogativi di *Dannazione*:

> Come il sasso aspro del vulcano,
> Come il logoro sasso del torrente,
> Come la notte sola e nuda,
> Anima da fionda e da terrori
> Perché non ti raccatta
> La mano ferma del Signore?[30]

Anche in questa struttura retorica in bilico tra la metafora continuata e la parabola allegorica, incontriamo una ricapitolazione che recupera con evidenti innesti lessicali le icone già cantate di questo campo semantico.[31]

È dunque la dialettica che muove queste diverse diacronie a rendere gli emblemi di guerra così significativi: centro di un'interrogazione esistenziale del reale che trova nell'immagine del «tascapane» e dei «margini» di cartoline il *mytos* dell'aderenza alla vita, le correzioni e i ritorni che modificano le forme della *lexis* non invalidano il valore archetipico di quella esperienza, ma anzi ne ribadiscono l'imprescindibile valore iniziale e iniziatico.

Difatti è nell'insistente narrazione autobiografica – corroborata dalla forza iconica del racconto del poeta-soldato che accompagna fin dall'inizio l'esordio del poeta – che si può osservare il punto di svolta che caratterizza l'autobiografismo ungarettiano, ambiguamente oscillante tra le due tendenze individuate da Mazzoni come «autobiografismo trascendentale» e all'opposto poesia come «occasione frammentaria, pura accidentalità del momento».[32] Non a caso Petrarca, ovviamente: col crescere del valore 'confessionale' del percorso poetico dell'autore, l'accidente, il caso e il caos entro cui sembra nascere il *Porto*, diventa sempre più destino e l'episodio può farsi tassello polifunzionale della narrazione lirica, reinterpretabile *aprés coup*.

Se ne *Il Capitano* abbiamo incontrato un'interpretazione *a posteriori* del *topos*, l'iterazione della retorica del negativo di *Dannazione*, testo dei primi anni '30, risponde e conferma l'abbandono e la parcellizzazione dispiegata

---

[30] Vv. 1-6, V09, p. 216.

[31] Oltre alla reiterazione del paragone di *Sono una creatura*, si vedano la «fionda» di *Perché?* (v. 7, V09, p. 93), e anche l'«anima» «ben sola e ben nuda» di *Peso* (vv. 5 e 7, V09, p. 72).

[32] Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, cit., pp. 108-109.

in *Perché?*, lirica di guerra pubblicata già nella prima edizione de *Il Porto Sepolto*, dove non solo ritroviamo i colpi dei fucili di *In dormiveglia*, questa volta assunti a polo di proiezione di una parte dell'io («Reggo il mio cuore / che s'incaverna / e schianta e rintrona / come un proiettile / nella pianura»), ma che conosce dopo la pubblicazione del *Sentimento* una variante decisiva (riporto di seguito i versi secondo l'edizione del 1916 e del 1936):[33]

(da *Il Porto* Sepolto, 1916)	(da *L'Allegria*, 1936)
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

Nella prima stesura i versi propongono due strutture comparative; se la seconda appare come un'identificazione che non esplicita il *tertium comparationis*, ma situa i due attanti in un fascio di similarità e differenze, la prima si presenta come una relazione di somiglianza sospesa, dove solo in un secondo momento il rapporto dei termini è 'spiegato': il soggetto è nella «fionda del tempo» allo stesso modo in cui lo sono i «sassi tarlati». Il rapporto tra le due similitudini è facilmente definibile: il comparante della prima è l'oggetto che sta di fronte, il non-io, «questi»; il movimento dunque prende avvio da questa frontalità scoprendo un'analogia che apre al soggetto una verità, esplorata nella seconda similitudine. 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' significa essere nel tempo *come* un sasso è lanciato da una fionda: l'analogia concettosa ritaglia l'immagine del sasso quale strumento della fionda, grazie a cui essa compie la propria funzione; dunque il soggetto è nel tempo come strumento – della natura – usato e gettato via.[34]

Il «sasso» dunque non è un emblema, cioè un oggetto che annuncia con la sua presenza una verità di cui è portatore e che il soggetto deve interpretare: è l'analogia che trova il simile, è la metafora che crea la somiglianza, appoggiandosi alla presenza di 'questo' oggetto. Sulla

[33] Cfr. l'apparato delle varianti a stampa in V09, p. 607.
[34] Cfr. *Dolina notturna*: «L'interminabile / tempo / mi adopera / come un / fruscio» (vv. 12-16).

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.

È dunque evidente il motivo dell'interesse del 'secondo' Ungaretti per il testo: il centro dell'indagine analogica è il rapporto tra tempo e esistenza, ovvero la percezione – non ancora il «sentimento» – del Tempo. Nella variante, emerge innanzitutto il mutamento di prospettiva, dove non troviamo 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 completiva fa sì che ben più forza abbia la negazione «io non sono» rispetto all'oggetto d'identificazione. La doppia similitudine del sasso cede dunque il posto a una figura di ritrattazione, 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». Recuperando la soluzione di *Soldato*, con cui *Perché?* ha delle evidenti affinità, possiamo osservare differenti modulazioni del rapporto con l'oggetto all'interno di strutture analogiche: a partire dall''emblema' parziale della lettera a Prezzolini, nel testo del 1916 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». Nel 1936 infine l'oggetto non è più *di fronte*, ma è 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 *Soldato*. Si misura in questa variante il diverso modularsi del pensiero analogico in rapporto alla costruzione del soggetto: la somiglianza trovata e creata dalle figure nel 1916 cede all'enunciazione non più di un compromesso tra somiglianza e differenza in una forma ibrida e contrattuale, ma alla dicibilità del negativo, dove l'identità dell'io è dicibile solo per successive sottrazioni.

Recuperiamo i versi che precedono la figura della «scaglia»; un altro dato rilevante della proposizione analogica è che qui la somiglianza si propone come motivata: la doppia comparativa è introdotta da un «ma»,

presentandosi dunque come risposta a ciò che è stato enunciato – e a cui si è aspirato – nei versi precedenti:

> Ha bisogno di qualche ristoro
> il mio buio cuore disperso
>
> Negli incastri fangosi dei sassi
> come un'erba di questa contrada
> vuole tremare piano alla luce[35]

Il desiderio ambivalente di disseminazione nel mondo è qui desiderio di *fare parte*: un desiderio *sineddotico* e di *metamorfosi*. Nella semantica coinvolta nella similitudine, il centro della comparazione è oggetto di un 'volere' che si dirige verso un modo d'essere dell'«erba»; il desiderio del «cuore» non è quello di *essere come*, ma di partecipare a ciò che trema «piano alla luce». Segue la comparativa introdotta dall'avversativa: ma cos'è dunque che «ostacola» il cuore nella 'dispersione'? Se a livello semantico l'opposizione si riduce al contrasto tra «erba» e «sassi», il vero ostacolo è nella differenza che corre 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»,[36] ciò che si oppone al desiderio di una metamorfosi che renda il soggetto partecipe del mondo è la stessa voce che dice 'io', che non *è*, ma *è come*, e che dunque si conosce solo al prezzo di uno *stare di fronte* e di una distanza, di quella separazione costitutiva della 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».[37]

Questa è la scissura dispiegata nel testo del 1916: ed è rispetto a questa impostazione che è possibile vedere nella variante 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

---

[35] Vv. 1-5,V09, p. 93.
[36] Musarra, *Risillabare Ungaretti*, cit., p. 78.
[37] Ioan Gutia, *Linguaggio di Ungaretti*, Firenze, Le Monnier, 1959, p. 112.

«scaglia»: nell'affermazione della 'totale parzialità', il desiderio è quello di essere *un intero*, non più di essere parte.

La ricerca ungarettiana parte dunque da un presupposto romantico o neoromantico «di aspirazione al pieno provocato dall'impatto con forme già in partenza vuote»;[38] in questa prospettiva, quella di Ungaretti è la posizione tipicamente modernista di rimodulazione dello strumento romantico-simbolista su corde novecentesche, da parte cioè 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 ad altro o la materia rispetto alla quale ritagliare un senso dal vuoto che abita l'esistenza.

Il miraggio del «pieno» conosce dunque diverse trasformazioni, ma nell'*Allegria* 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 e del qui, rivolta dell'abisso dell'uomo, è una prigione di parole, una – dirà Ungaretti – «roccia di gridi».[39] Ma dunque perché quest'esperienza non è rimossa come puramente disforica? Se l'io si è riconosciuto ma subito dopo è di nuovo disperso, confuso, che senso ha ribadire la forza quel riconoscimento, mantenere la centralità del mito de *I fiumi* e dell'identità del poeta-soldato?

L'esperienza lirica dell'«uomo "carsico"»[40] è paradossale perché nasce sotto l'urgenza di una identità che si avvale sia dell'«uniforme» bellica come 'culla' paterna in cui riconoscersi,[41] sia dell'accesso entro i canoni inseguito e garantito alla pubblicazione dell'opera, *in memoria* di Sceab certamente, ma dedicata al promotore-editore Ettore Serra.[42]

Eppure la retorica ci dà un'altra risposta: *ma io non sono che*. Disperata proiezione del sé in un mondo disanimato e disumanizzato, il testo coglie solo nella negazione introdotta dalla variante il senso positivo e propositivo di quest'azione paradossale, nella retorica ambigua della reticenza e della litote che danno forma a un'identità che si trova nel momento in

---

[38] Piero Bigongiari, *L'evento immobile*, Milano, Jaca book, 1987, p. 200.

[39] Cfr. *Tutto ho perduto*, vv. 12-14: «La vita non mi è più, / Arrestata in fondo alla gola, / Che una roccia di gridi» (V09, p. 241).

[40] Andrea Zanzotto, *Ungaretti: Terra Promessa*, in Id., *Scritti sulla letteratura. I. Fantasie di avvicinamento*, a cura di Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 2001, pp. 81-84, p. 81.

[41] Cfr. *Italia*.

[42] Cfr. *Commiato*, vv. 1-2: «Gentile / Ettore Serra» (V09, p. 96).

cui si perde. Come dobbiamo leggere quell'*io non sono che*? Dice di meno o di più? Scrive Pierre Fontanier a proposito della litote: «On dit moins qu'on ne pense; mais on sait bien qu'on ne sera pas prisa à la lettre; et qu'on fera entendre plus qu'on ne dit».[43]

Se non dobbiamo 'prendere alla lettera' il riconoscimento disforico e minerale nel Carso, la risposta non è una lettura rovesciata, ma accogliere l'intima contraddizione che caratterizza la «strada di guerra» come luogo di mediazione tra un soggetto in costruzione che cerca la propria individualità e la storia che lo inscrive suo malgrado in un *hic et nunc* fatto di oggetti che negano una piena e 'armonica' partecipazione. Scrive Judith Butler:

> Nell'identificare un qualcosa che è differente dalla coscienza, la coscienza determina una negatività. Con l'*affermare* "questo non sono io", nasce una realtà positiva. L'affermazione come fatto sembra indebolire l'affermazione come contenuto, poiché essa pone in essere una connessione linguistica tra l'"io" e la realtà che è "altra". Senza dubbio, questa realtà, che è apparentemente differente dalla coscienza che in questo caso annuncia se stessa, non è *così* differente da eludere qualsiasi riferimento linguistico. La coscienza la conosce abbastanza bene da negarla, e questo pezzo di "non me" ha una posizione linguistica all'interno del mondo della coscienza stessa. Da ciò sorge la domanda: cosa significa affermare attraverso il linguaggio ciò che si intende negare? [...] la negazione ottiene dimora nel mondo e, così, viene trasformata da una negazione indeterminata ad una negazione determinata. Una negazione determinata che esiste in quanto momento in una rete di interrelazioni. Una negazione che ha, quindi, una propria posizione.[44]

Se dunque la «strada di guerra» è un correlativo, lo è in quelle forme che definiscono ogni processo di assimilazione e identificazione con il non-io, ovvero in quanto *topos* fisico e retorico rispetto al quale il soggetto può trovarsi di volta in volta «in relazione, o in contrasto, o in identità»,[45] e di cui la figuralità permette di osservarne le declinazioni senza dimenticarne le costitutive contraddizioni.

Simona TARDANI
Università di Padova
simona.tardani@hotmail.it

[43] Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 133.
[44] Judith Butler, *Soggetti di desiderio*, Roma / Bari, Laterza, 2009, pp. 34-35.
[45] Giuseppe Ungaretti, *Risposta all'anonimo*, in Id., *Saggi e interventi*, cit., pp. 203-204, p. 204.