



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lettere

Tesi di Laurea

Un'analisi semantica del Porto sepolto di Giuseppe Ungaretti

Relatore

Prof. Matteo Giancotti

Laureando

Mattia Benussi

n° matr. 1199454 / LTLT

Anno Accademico 2022 / 2023

INDICE

Introduzione	P. 3
PARTE PRIMA – I CARTEGGI: L’ECO DELLA POESIA	P. 6
1. Lettere a Giovanni Papini	P. 6
La paura della morte: un’esistenza fragile	P. 7
Il pianto di pietra	P. 13
2. Lettere dal fronte a Gherardo Marone	P. 15
Solitudine ed abbandono	P. 15
PARTE SECONDA – UNGARETTI: LA LINGUA E LO STILE	P. 21
1. Le costanti espressive ungarettiane	P. 21
La «parola nuda» come strumento d’impatto semantico	P. 22
L’abolizione del linguaggio realistico	P. 25
PARTE TERZA – MEMORIE SEPOLTE	P. 28
1. Il Porto Sepolto: la semantica di una vita	P. 28
Acqua e pietra: la ricerca d’identità	P. 28
Vegliare	P. 38
Alla ricerca di sollievo: l’abbandono notturno	P. 40
La notte inquieta	P. 44
Soluzione: il sogno inconsapevole	P. 48
2. Girovago: un’anima consumata	P. 52
La poesia del reduce	P. 52
Conclusione	P. 55
Riferimenti bibliografici	P. 58

Introduzione

Giuseppe Ungaretti nacque l'8 febbraio 1888 durante una notte tempestosa, ad Alessandria d'Egitto, da Antonio Ungaretti e Maria Lunardini. I suoi genitori si erano trasferiti per lavoro, dal momento che il padre lavorava alla costruzione del canale di Suez. Nel 1915, poco dopo aver pubblicato le sue prime poesie sulla rivista *Lacerba*, si arruola in fanteria per lo scoppio della Grande Guerra: comincia quindi quella straordinaria e drammatica esperienza al fronte, circondato, affissato dalla morte. Tuttavia, lo scopo di questo elaborato non è quello di fornire una biografia dell'autore: ciò che ci interessa è comprendere come questo complicato momento della sua vita abbia influenzato la sua maturazione come individuo. Per far ciò, non ci limiteremo ad analizzare i componimenti di Ungaretti dal punto di vista tematico: tenteremo di dimostrare, attraverso la loro lettura, che essi dimostrano una continuità di percorsi semantici, i quali presentino una progressione di significato che vada di pari passo con l'esperienza di guerra del poeta. In particolare, prenderemo in esame la prima edizione del *Porto Sepolto*, la raccolta di poesie pubblicata da Ungaretti nel 1916 in pochissimi esemplari poi confluita in una raccolta più grande, *L'Allegria*. Come possiamo quindi essere certi che le ipotesi congetture nel corso dell'analisi dei componimenti riflettano effettivamente l'itinerario di Ungaretti attraverso le trincee d'Italia? Inizieremo dai suoi carteggi del tempo. Per chi coloro ai quali non siano mai capitate per le mani le raccolte delle lettere di Ungaretti è importante premettere che esse costituiscono un punto di riferimento per approfondire la sua psicologia ed il suo metodo di far poesia, in quanto egli era solito comunicare apertamente i propri stati d'animo nel tentativo di trovare sollievo nelle parole dei suoi corrispondenti, ed ancor più rilevante era la sua abitudine di inviare a costoro diverse stesure dei suoi componimenti. La prima parte di questo elaborato si concentrerà proprio sugli scambi epistolari di Ungaretti, prendendo in considerazione quelli che egli intrattene con due personaggi in particolare: Giovanni Papini e Gherardo Marone, figure di spicco nell'ambito culturale italiano. Passeremo in rassegna le epistole più importanti all'interno dei due carteggi, evidenziando i passaggi fondamentali ed i frequenti richiami ai testi poetici di Ungaretti, così da poter fornire un quadro più completo degli stati d'animo del poeta e della storia editoriale dei suoi componimenti, alla ricerca delle basi dei percorsi semantici del cui studio ci occuperemo

nella terza parte del presente elaborato. Per quanto riguarda il carteggio Ungaretti-Papini, la ricerca verterà sull'identificazione delle anticipazioni e dei rimandi alle espressioni che ricorrono all'interno del *Porto Sepolto*, così da dimostrare innanzitutto che vi è una chiara corrispondenza tra il progresso della sperimentazione poetica dell'autore e la sua evoluzione psicologica. In quanto al carteggio tra Ungaretti e Marone, invece, si proporranno brevi estratti dalle poesie che l'autore inviò come allegati alle proprie lettere e che furono pubblicate su *La Diana*, la rivista diretta da Marone a Napoli, così da confermare l'effettiva esistenza di questi percorsi semantici ed anticipare le loro soluzioni tramite riferimenti alle affermazioni dei Ungaretti all'interno del carteggio stesso.

La seconda parte di questo elaborato verterà sullo studio della formazione del linguaggio poetico ungarettiano, delineandone gli aspetti principali: le osservazioni presenti in questa sezione sono prodotte da una ricerca che va oltre la sola lettura della raccolta poetica presa in esame, in quanto si tenteranno di spiegare e motivare le scelte stilistico-formali e linguistiche di Ungaretti facendo riferimento al contesto più vasto dell'esperienza di guerra del poeta e a quello culturale della scena poetica europea.

La terza ed ultima parte dell'elaborato concerne l'analisi vera e propria dei percorsi semantici fondamentali all'interno del *Porto Sepolto*: inizieremo con lo studio dell'opposizione semantica tra acqua e pietra, le quali sono attinenti ad un conflitto più identitario e personale, per poi spostarci su due percorsi semantici che invece tratteggiano un dramma esistenziale ben più vasto, che si presta ad una riflessione sulla condizione dell'uomo più universale e cruda; tuttavia, le conclusioni di questi percorsi d'analisi richiederanno un allargamento, seppur breve, all'interno di un'altra sezione dell'*Allegria*, ovvero *Naufragi*, così da poter fornire un quadro più completo dello stato psicologico del poeta d'Alessandria al termine del suo primo capolavoro. L'ultimo capitolo di questa parte sarà costituito da un breve *excursus* all'interno di *Girovago*, atto a fornire un punto d'opposizione al finora incontrastato impulso vitalistico dimostrato dal poeta: bisogna ricordare che, a questo punto della sua vita, Ungaretti deve ancora giungere alla soluzione definitiva per il suo dramma personale.

Perché dunque prendere in esame un'edizione del *Porto Sepolto* che Ungaretti stesso tornerà a correggere in futuro? Questa scelta è motivata dal fatto che, prescindere dall'edizione che si scelga, *Il Porto Sepolto* è un'opera rivoluzionaria: in questa raccolta Ungaretti rompe con tutte le regole tradizionali della forma poetica e trionfa, invece, una

tensione espressionistica che nasce da un'urgenza biografica. Tuttavia, più di ogni altra edizione, il primo *Porto Sepolto* è dolore, desiderio, inquietudine e speranza: è una poesia meno calcolata e più istintuale, segno di un'evoluzione imminente.

PARTE PRIMA
I CARTEGGI: L'ECO DELLA POESIA

1. LETTERE A GIOVANNI PAPINI

Giovanni Papini (1881-1956) è stato uno scrittore, poeta, saggista e terziario francescano italiano, noto anche col nome religioso di fra' Bonaventura. Il 1° gennaio 1913 creò con Ardengo Soffici, altro noto saggista e scrittore italiano, la rivista *Lacerba*, che uscì a Firenze. Papini appoggiò il futurismo, che per lui era «guerra contro l'accademia, contro l'università, contro lo scolarismo, [...] liberazione dello spirito dai vecchi legami, [...] odio smisurato contro la mediocrità, l'imbecillità, la vigliaccheria [...]»¹. A partire dal gennaio 1915, Giovanni Papini intrattenne scambi epistolari con Giuseppe Ungaretti, allora al fronte, rapporto che durerà fino al 1948. Dapprima fervente interventista, Papini presto si dimostrò pentito di questa sua posizione quando si rese conto dell'immane carneficina che la Grande Guerra stava causando in Europa.

«Caro Papini, si ricorda di me? Quel tale con un po' di barba bionda, incontrato in un caffè, una sera, a Parigi»². Così Giuseppe Ungaretti salutava Giovanni Papini nella lettera che aprì la loro corrispondenza. La lettura del carteggio tra Ungaretti e Papini aiuta a gettare luce sull'evento della nascita della poesia ungarettiana, ed allo stesso tempo permette di ricostruire i tempi ed i modi della formazione culturale del poeta, nei suoi rapporti con le più avanzate esperienze letterarie del momento, in Italia ed in Francia. È inoltre possibile fare un'importante osservazione sul metodo ungarettiano di far poesia: l'autore sembrava infatti avere in mente immagini ed espressioni che ricorrono con incredibile precisione all'interno dei suoi componimenti poetici. Si potrebbe infatti dire che Ungaretti abbia utilizzato i suoi scambi con Papini per dare una prima forma ai temi che avrebbe trattato in futuro o per riportare alla luce quelli che ha evocato nel passato, ed allo stesso tempo ha offerto la propria interpretazione degli eventi che accadevano intorno a lui: infatti, in alcune lettere troviamo i primi abbozzi e le redazioni in prosa di futuri testi poetici, mentre altre lettere si configurano come veri e propri poemetti in prosa,

¹ Giovanni Papini, *L'esperienza futurista, 1913-1914*, Firenze, Vallecchi, 1919, p. 8.

² Giuseppe Ungaretti, *Lettere a Giovanni Papini*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1988, p. 3.

a testimonianza dell'elevato livello letterario di questo epistolario. Iniziamo quindi quest'analisi del carteggio, elencando di seguito alcuni esempi.

La paura della morte: un'esistenza fragile

Il primo dei richiami ai testi poetici, e forse uno dei più evidenti, è presente in una lettera scritta il 23 marzo del 1916. Ungaretti, infatti, dice: «La guerra, dopo due anni [...] ci costa troppo, per fermarci senza frutto. E mi attacco alla vita con disperazione [...]»³. L'espressione rievoca il «non sono mai stato / tanto attaccato / alla vita» (vv. 14-16) presente in *Veglia* (Cima 4, 23 dicembre 1915). Nella presente lettera, Ungaretti dichiara di aver paura di morire poiché ciò significherebbe l'annullamento di sé stesso («Perché la morte significa annullarmi, per me, ho paura di morire [...]»⁴) e sente di non poter compiere un tale azzardo, riferendosi alla partecipazione alle operazioni di guerra, senza provare un profondo sgomento nel valutare il successo dell'impresa usando la sua vita come unità di misura: ciò priverebbe la sua esistenza di ogni significato, che era stato già compromesso quando egli aveva deciso di implicarsi in questa situazione. La vita è tutto ciò che ha con sé in questo momento, ed Ungaretti non può permettersi di cederlo per il «nulla» della morte.

Questa paura della morte, che Ungaretti sente già nella lettera appena menzionata come imminente («ho paura di morire, e forse dovrò presto morire»⁵), è esplicitata ulteriormente in una lettera datata all'8 luglio 1916: «Pensavo: c'è qualcosa di gratuito al mondo, Papini, la vita; c'è una pena che si sconta, vivendo, la morte»⁶. Quest'ultima particolare espressione richiede un doveroso rimando a *Sono una creatura*, scritta poco dopo a Valloncello di Cima 4, il 5 agosto 1916: «la morte / si sconta / vivendo» (vv. 12-14). Ungaretti è convinto che la vita sia un bene gratuito, che esiste per il solo scopo di rimediare alla pena che è la morte: per questo motivo, come Ungaretti confida direttamente a Papini in una lettera datata tra il 13 ed il 18 luglio 1917, la vita è una cosa meravigliosa per gli uomini, poiché non ci si può rassegnare alla morte di fronte a questo

³ Ivi, p. 19.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Ivi, p. 50.

dono⁷. Per i soldati come lui in particolare, tuttavia, Ungaretti constata come l'universo intenda punirli per il solo fatto di non essere morti⁸: per questo motivo, i soldati sono costretti a vivere con l'immagine della morte in ogni dove, vedendo sparire i loro compagni più cari e perdendo la fede, in quella che il poeta descrive nella lettera del 19 maggio 1917 come «una catena di spasimi»⁹. A questa primordiale paura della fine dell'esistenza si oppone una forte corrente vitalista ed unanimista, che troverà la sua massima espressione in componimenti come *Soldato* (Mariano, 15 luglio 1916) ed *Italia* (Locvizza, 1° ottobre 1916). Ritornando alla lettera del luglio 1917, altrettanto interessante è il seguente passaggio: «Pensavo: non ci sono più foglie sul monte, né cicale, né grilli; e c'è rimasta la morte viva»¹⁰. Questo si configura quasi come un preludio di *Sonnolenza*, un componimento scritto a Devetachi al San Michele il 25 agosto 1916: «Questi dossi di monti / si sono coricati / nel buio delle valli // Non c'è più niente / che un gorgoglio / di grilli / che mi raggiunge // E s'accompagna / alla mia inquietudine».

Dalla lettera datata al 10 maggio 1916: «Caro Papini, stamani mi sono aggirato per questi budelli; c'è una fila ininterrotta di uomini stesi in lungo addosso a una parete [...]»¹¹. In questa sua lettera, Ungaretti fa per la prima volta uso del termine «budelli», lo stesso che ritornerà poi in *Pellegrinaggio*, composta qualche mese dopo a Valloncello dell'Albero Isolato, il 16 agosto 1916 («in agguato / in questi budelli / di macerie», vv. 1-3); allo stesso tempo, il testo della lettera contiene la parola concorrente con «budelli», ovvero «parete», che tra l'altro viene utilizzata proprio nella prima stesura di *Pellegrinaggio* inviata a Papini solo il 27 agosto 1916 («Tra due pareti di macerie»¹²). Questa metafora viscerale, perlopiù rinforzata dall'utilizzo di «carcassa»¹³ per identificare il corpo stanco dell'autore, intende evidenziare il profondo dolore fisico che l'esperienza di guerra ha causato, nonché suggerire un'immagine macabra e molto forte di quali fossero le condizioni dell'autore durante la guerra.

Dalla lettera datata al 24 maggio 1916: «Ho pensato molte volte, da qualche anno [...] a un te, come oggi ci racconti d'essere, irrisore della propria passione - per non affogarcisi - con una volubilità di maschere, ché la passione è sempre il solito oceano

⁷ Ivi, p.126.

⁸ Ivi, p. 126-127.

⁹ Ivi, p. 120.

¹⁰ Ivi, p. 50.

¹¹ Ivi, p. 33.

¹² Ivi, p. 67.

¹³ *Ibidem*.

[...]»¹⁴. Ungaretti immagina la passione come «il solito oceano», espressione che anticipa «oceano libidinoso» presente in *Attrito* (Locvizza, 23 settembre 1916). Nel contesto della lettera, Ungaretti riconosce a Papini il titolo di «irrisore della propria passione», in quanto egli è in grado di «tenersi a galla»¹⁵ in quell'oceano grazie alle sue straordinarie doti liriche, le quali gli permettono di equilibrare impeto passionale e monotonia. Proprio in *Attrito*, Ungaretti lamenterà la propria incapacità nel frenare gli impulsi della passione, ma quali questi siano verrà esplicitato solo molto più avanti nel carteggio. Da notare inoltre la particolare scelta di «oceano» come immagine metaforica per la «passione», in quanto la sfera semantica dell'acqua sarà un importantissimo punto di riferimento per la poetica ungarettiana. Nella medesima lettera salta all'occhio una dichiarazione del poeta: «L'arte - da un certo lato - è una fuga dalla nostra dannazione di creature»¹⁶. Ungaretti non solo anticipa in questo modo la figura della «creatura / terrificata» (in successive edizioni «atterrita») di *Risvegli* (vv. 19-20), poesia che scriverà un mese dopo a Mariano, il 29 giugno 1916, ma introduce il tema fondamentale della compassione per la povera creatura che è l'uomo. Prendendo appunto in considerazione *Risvegli*, si può evincere che per Ungaretti l'uomo è una creatura impaurita, che ad occhi spalancati accoglie ogni aspetto della natura («accoglie / gocciole di stelle / e la pianura muta», vv. 22-24), all'interno della quale poi rinasce («e si sente / riavere», vv. 25-26), spinta dalla voglia di vivere. A confronto con Dio, eterno ed immenso, la «creatura» è però piccola ed insignificante.

La lettera datata al 27 agosto 1916 permette di offrire alcuni cenni di storia editoriale: il poeta invia a Papini quel testo che, salvo alcune varianti, corrisponde a *Pellegrinaggio*, qui intitolato *Soldato*¹⁷: questo titolo, caduto prima della stampa de *Il Porto Sepolto*, è utilizzato nella raccolta per un altro testo, ovvero l'attuale *Fratelli* (che infatti nella prima redazione del *Porto* era noto come *Soldato*¹⁸), e verrà poi recuperato nel 1918 per il componimento *Soldati*, originariamente intitolato *Militari*¹⁹. Nella stessa lettera, Ungaretti allega la prima stesura di *Sonnolenza* ed un terzo breve componimento, intitolato *Rischiato*: «Quel riflettore / mette un mare / sul cielo / torbido»; questa poesia

¹⁴ Ivi, p. 37.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Ivi, p. 67.

¹⁸ Giuseppe Ungaretti, *Il Porto Sepolto* (testo 1916), Milano, il Saggiatore, 1981, p. 66.

¹⁹ Giuseppe Ungaretti, *Allegria di naufragi*, Firenze, Vallecchi, 1919, p. 16.

di quattro versi confluirà poi in *Pellegrinaggio*, di cui costituirà la terza strofa, anche se con leggere alterazioni («Un riflettore / di là / mette un mare / nella nebbia»²⁰).

In una lettera senza data ma sicuramente successiva al 30 giugno 1917, per via del cambio d'indirizzo del poeta, Ungaretti scrive: «Com'è malinconico trarre delle conclusioni sulla parte del mondo della povera e superba e schiava umanità»²¹; il poeta comunica ulteriormente a Papini questo sentimento che prova nei confronti della precarietà dell'esperienza umana. Secondo lui, tutto è troppo lontano, privo di senso e tuttavia necessario: egli rimpiange i tempi in cui si sentiva felice, i tempi in cui la sua natura s'uniformava alla natura, permettendogli di vivere armoniosamente, liberamente e pienamente²². Torna quindi il tema del «riconoscersi» nella natura, anche se qui si manifesta più come un rimpianto piuttosto che come un progetto od un desiderio: sotto il sole che «pesa»²³, così come la strada percorsa durante la faticosa marcia, Ungaretti pensa invece a quando era libero di sfogarsi sotto al «suo sole»²⁴, evidenziando la netta cesura tra la sua natura interiore e quella che in quei momenti gli provocava tanta sofferenza. La natura che vive nel presente è troppo umana, troppo intelligente, in quanto è stravolta dai drammi degli uomini che la convertono a teatro di guerra e di massacro.

Da una lettera scritta intorno al 4 novembre 1918, per via dei riferimenti all'incombente armistizio: «Mio caro Papini, sono qui in mezzo a quiete rovine, e poco a poco mi riprendo e mi riconosco»²⁵. Questo è il primo utilizzo non poetico di «mi riconosco», una delle espressioni più indiziate del lessico ungarettiano: si veda per esempio *I fiumi* («mi sono riconosciuto / una docile fibra / dell'universo», vv. 30-32), oppure anche *Sereno* («mi riconosco / immagine / passeggera», vv. 11-13). All'interno della lettera a Papini, Ungaretti ha occasione di riprendersi e riconoscersi quando, lontano dalla guerra, si trova in mezzo a rovine che finalmente giacciono silenziose: egli ha ritrovato un proprio posto al limite della società, una volta terminata quella «mostruosa avventura»²⁶ che è stata l'esperienza di guerra. Le rovine silenziose del paesaggio che Ungaretti ammira quella mattina gli permettono di affrontare la sua profonda solitudine ed insoddisfazione derivata dall'impossibilità di conoscere altro al di fuori dei doveri

²⁰ Ungaretti, *Il Porto Sepolto*, p. 77-78.

²¹ Ungaretti, *Lettere a Giovanni Papini*, p. 126.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ivi*, p. 222.

²⁶ *Ivi*, p. 223.

consoni a chi si trova nella zona di guerra. Inoltre, il poeta esplicita per la prima volta quel suo desiderio che per lungo tempo lo ha costretto a barcamenarsi nell'oceano libidinoso della passione: Ungaretti vuole esprimersi, è questa la tremenda passione che ad ogni risveglio lo porta a sorridere tristemente, ed ammette di essere un «voluttuoso»²⁷, di ardere per il desiderio di svelare gli intimi misteri della vita che scorre lieve. Questo riconoscimento è allo stesso tempo fonte di sollievo e di dolore, in quanto Ungaretti riesce ad accettare queste rovine, i frammenti di sé, ma benché il suo dovere di soldato sia ormai compiuto egli sa che non è stato altro che una «fogliolina insignificante presa nell'immenso turbine»²⁸, una minuscola creatura nel mezzo di eventi immensamente più grandi. Questa metafora vegetale, emblema di precarietà, è una figura retorica ricorrente all'interno del vocabolario ungarettiano, e trova dei precedenti in *Dolina notturna* («si lascia / come una foglia / accartocciata», vv. 9-11), in *Soldato*, poi nota come *Fratelli* («tremante parola / nella notte / come una fogliolina», vv. 4-6) ed in *Soldati* («Si sta come / d'autunno / sugli alberi / le foglie»), offrendo importanti esempi dei reciproci rimandi da carteggio a poesia e viceversa.

Da una lettera scritta tra il novembre ed il dicembre 1918: «Non so spiegarti; la noia di vivere, l'inutilità della vita. Quello che ho fatto, quello che potrò fare, tutto ciò mi sembra un'assurda inquietudine»²⁹. Il poeta sente una forte «oppressione sulle spalle»³⁰, e benché non ne venga esplicitato il motivo si può dedurre che egli stia parlando della fatica che prova nel sentirsi dolorante e privo di forze. Quest'oppressione si risolve talvolta in uno scatto di disgusto rivolto verso «quello sforzo amaro d'impotente»³¹, ovvero l'incapacità dell'uomo di prendere iniziativa ed abbandonare gli artifici retorici per risvegliare la grande nobiltà d'animo che sa di possedere; questa accusa è rivolta in particolare al suo Paese d'Italia, i cui governanti continuano a sprecare il denaro ed i talenti degli uomini. Ungaretti si dispera poiché sa che coloro i quali hanno vero valore non avranno mai successo. Il tono cupo di questa lettera risulta alquanto sorprendente se si tiene conto che, a questo punto, la poesia di Ungaretti aveva ormai sciolto la maggior parte dei punti di tensione all'interno dell'esperienza di vita del poeta. La spinta vitalistica di Ungaretti non è ancora venuta a mancare, ma è evidente che egli riconosca una certa

²⁷ Ivi, p. 222.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Ivi, p. 230.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Ivi, p. 231.

amarezza anche nell'agire secondo la propria volontà: «Lavorerò con disperazione alla tua rivista. Ci metterò quest'entusiasmo d'uomo disperato, che mi farà male, più che a lasciarlo soltanto gravare»³². Il poeta soffre, è rassegnato alla morte che annulla: deve trovare uno scopo.

In una lettera datata al novembre del 1919 spicca una dichiarazione dal carattere piuttosto fatalista da parte di Ungaretti, il quale scrive: «Tanto, o si muore di fame, o si vive da schiavi»³³. Questa sentenza è scritta da un uomo che vede i suoi compagni umani privati del controllo sulle loro vite; tale privazione è da Ungaretti attribuita all'esperienza di guerra, la quale ha costretto i soldati a comportarsi come martiri così che i compatrioti rimasti a casa possano venerarli come dèi («Gli uomini possono bene adottare il simbolo di Gesù, e chiamarci Dii»³⁴). Ciò svuota di significato le vite dei soldati, che dopo la morte rimangono solo carcasse da seppellire (ed effettivamente sono spogliati della loro identità e valore umano), ed allo stesso tempo gli altri non ricevono nulla in cambio: «il risarcimento è una favola»³⁵, dice Ungaretti, ovvero è un'illusione creata dal mito della guerra. La lettera riporta inoltre la distribuzione dell'edizione del 1919 de *L'Allegria* (allora *Allegria di Naufragi*) agli amici francesi di Ungaretti, i quali la ricevettero con grande entusiasmo³⁶.

Precedentemente, in una lettera datata al 9 luglio 1916, Ungaretti sembrava aver già trovato un possibile sollievo dalla fatica e dalla sofferenza delle vicende umane: «Papini, ho dormito bene stanotte, bene, profondamente: ah sì, il sonno è la cosa più profonda degli uomini!»³⁷. Ungaretti riprenderà il tema del riposo e del sonno, che compariranno frequentemente all'interno delle sue poesie pubblicate sulla *Diana*, e ne anticipa la soluzione espressa poi in *Natale* nel dicembre dello stesso anno. Nella lettera il poeta afferma di sentirsi liberato e felice, estraneo dagli intrighi delle vicende umane («[...] così fuori dagli uomini, dalle piccole combinazioni umane, ottenute con tanto affanno e astio»³⁸): sarebbe meglio dormire sempre, mantenendo una serena lontananza dal mondo.

³² *Ibidem*.

³³ Ivi, p. 283.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Ivi, p. 57.

³⁸ *Ibidem*.

Il pianto di pietra

Nella lettera a Papini del 28 marzo 1916, Ungaretti scrive «mi contraggo in un pianto ch'è una pietra, e dei giorni lunghi così è terribile»³⁹, alludendo alla tristezza causata dalla notizia della partenza da Versa, dove il poeta ed i suoi commilitoni avevano trascorso il loro turno di riposo. L'espressione anticipa i versi 9-11 di *Sono una creatura*, scritta circa 4 mesi dopo («come questa pietra / è il mio pianto / che non si vede»). È chiaro che con questo «pianto invisibile» Ungaretti stia alludendo ad un pianto interiore non manifesto all'esterno e che quindi ha un particolare effetto sull'animo del poeta, il quale si pietrifica in uno stato di sofferenza che appesantisce l'individuo, condizione che si aggrava quando Ungaretti sente che le giornate non fanno altro che allungarsi. Proprio per questo motivo il poeta-soldato dichiara di scrivere a Papini, poiché la pratica è per lui uno sfogo, un tentativo di «sciogliersi»⁴⁰. A testimonianza di questa immobilità interiore vi è una lettera di Ungaretti stesso, inviata a Gherardo Marone cinque giorni prima, il 23 di aprile: «Ho deciso oggi - dopo aver molto pianto - quel terribile pianto che non si scioglie - che sempre di più ti pietrifica dentro - di rimanere in silenzio»⁴¹. Quest'espressione di sofferenza interiore coincide con il rifiuto da parte di Ungaretti di collaborare alla rivista *La Diana*, fondata da Marone, del cui carteggio discuteremo a breve. Il disagio comunicatoci da Ungaretti nella presente lettera può sembrare una contraddizione rispetto alla lettera immediatamente precedente, scritta il 25 aprile, nella quale, assieme alla notizia della partenza, il poeta dice di trovarsi «in perfetta tranquillità»⁴²: è quindi possibile che Ungaretti abbia maturato questo sentimento man mano che si avvicinava la data della partenza, cosa che è già possibile intravedere proprio in questa stessa lettera, nel momento in cui il poeta chiede a Papini di non dimenticarlo, come se avvertisse un oscuro presagio⁴³. Del resto, questo ragionamento è coerente con il *modus operandi* ungarettiano attraverso la sua intera produzione poetica: da un breve momento d'inquietudine scaturisce un'importante riflessione esistenziale che si risolve nel corso di diversi componimenti e spesso percorre più raccolte dell'autore. A

³⁹ Ivi, p. 29.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Giuseppe Ungaretti, *Lettere dal fronte a Gherardo Marone*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1978, p. 42.

⁴² Ungaretti, *Lettere a Giovanni Papini*, p. 28.

⁴³ *Ibidem*.

testimonianza di ciò, nella lettera a Papini del 3 maggio, Ungaretti scrive: «Non rinnego né *Fase d'Oriente* né *Parabola*; c'è stata una gioia, ma una gioia di sfinimento. Mi sento proprio deserto, oggi»⁴⁴. Nel constatare un'iniziale insoddisfazione verso i propri testi poetici di quel periodo, Ungaretti ritorna ad attribuire al proprio animo un'aridità che smorza i sentimenti: la gioia scaturita dall'aver messo nero su bianco queste poesie non ha più una matrice di stampo positivo, nonostante Papini abbia senz'altro accolto con entusiasmo i componimenti, ma assume invece il carattere di uno sfogo che stanca e consuma. Un breve cenno di storia editoriale, prima di spostarci al secondo carteggio preso in analisi in questo elaborato: il testo intitolato *Parabola* qui citato da Ungaretti è da identificare con *A riposo*, datata a Versa il 25 aprile, mai ricordata con il primo titolo nelle lettere di questi giorni. Il titolo originario, già caduto nella stampa di pochi mesi dopo, andò perduto con la prima stesura affidata ad una cartolina postale non conservata.

⁴⁴ Ivi, p. 30.

2. LETTERE DAL FRONTE A GHERARDO MARONE

Gherardo Marone, nato Gerardo (1891-1962) è stato un poeta, letterato e giurista italiano naturalizzato argentino. Nel 1915 fondò e diresse a Napoli la rivista letteraria *La Diana*, pubblicata fino all'aprile del 1917, che fin da subito si distinse per la vicinanza al futurismo ed il proposito di sprovvincializzare la cultura. Oltre a collaborazioni con Filippo Tommaso Marinetti e giovani letterati napoletani, anche altri importanti intellettuali dell'epoca ne firmarono diversi articoli, come Annunzio Cervi, Umberto Saba, Giuseppe Ungaretti (dopo un iniziale rifiuto, espresso nella lettera del 23 aprile 1916) ed altri. Proprio con Ungaretti Marone intrattenne un intenso scambio epistolare, quando il poeta d'Alessandria si trovava al fronte. I due divennero molto legati.

Solitudine ed abbandono

Ho ricevuto la «Diana». Mi date, quassù, un'ora di gentilezza. Amiamo la vita; lasciamoci prendere dalla vita; non resistiamo alla vita. E verrà su la più vera poesia.

Vostro

Soldato Giuseppe Ungaretti⁴⁵

È questa forse la prima cartolina inviata da Ungaretti dal fronte. Egli non la indirizzò a Marone ma, impersonalmente, alla direzione de *La Diana*, poiché ancora non conosceva i collaboratori della rivista: da qui nacque un'amicizia fra Ungaretti e Marone che durò tutta una vita. Quando scrisse queste lettere a Marone, il poeta era al fronte, soldato semplice del 19° Reggimento Fanteria. Il poeta aveva già ventotto anni, ma aveva pubblicato finora solo poche cose, qualche novella ed articoli in giornali italiani di Alessandria d'Egitto, oltre ad un mazzetto di poesie su *Lacerba* e *La Voce*: Ungaretti era praticamente uno sconosciuto. Nelle pagine di questo epistolario si può assistere, similmente a quello precedente, alla nascita della poesia ungarettiana, anche se da una prospettiva diversa: nel 1916, mentre ha inizio e prosegue la corrispondenza con Marone, Ungaretti stava componendo la maggior parte delle poesie che formeranno *Il Porto*

⁴⁵ Ungaretti, *Lettere dal fronte a Gherardo Marone*, p. 41.

Sepolto, pubblicato di lì a poco a Udine. Queste lettere testimoniano della tensione in cui creava il primo Ungaretti, rivelano l'energia della nuova poesia che pur nasceva dalla guerra e dal quotidiano massacro nelle trincee d'Italia. Una cosa è immediatamente evidente durante la lettura del carteggio di Ungaretti: il poeta è estremamente annoiato e stanco (si veda *Paesaggio*, Valloncello dell'Albero Isolato, 22 agosto 1916: «Non esiste altra cosa / più squallida / di questa monotonia»). Sebbene Ungaretti attraversi senz'altro diversi stati d'animo, che talvolta raggiungono anche un entusiasmo quasi esaltato, il sentimento di solitudine ha più spesso il sopravvento. Gherardo Marone è per Ungaretti un amico stimato, ma anche il veicolo principale che gli porta notizie dal mondo che sta al di fuori della zona di guerra: a questo è forse dovuta l'insistenza che il poeta dimostra nel chiedere all'amico i numeri de *La Diana*, rivista letteraria pubblicata proprio da Marone che Ungaretti legge avidamente dopo averla attesa con impazienza⁴⁶. A partire dal maggio 1916, le poesie di Ungaretti che egli aveva inviato a Marone come allegati alle proprie lettere iniziano a vedersi pubblicate sulla rivista di cui sopra fino all'aprile del 1917, ed è proprio in questi componimenti che si iniziano ad intravedere percorsi semantici ricorrenti. In primo luogo, prevale l'area semantica associata alla notte, alla quale viene talvolta accostato il tema dell'abbandono del corpo e del riposo. Di seguito si riportano alcuni esempi:

- *Fase* (Mariano, 25 giugno 1916): «Nell'occhio / di mill'unanotte / ho riposato»;
- *Malinconia* (Quota Centoquarantuno, 10 luglio 1916): «Calante notturno abbandono / di corpi a pien'anima / presi / nel silenzio vasto»; «In una gita evanescente / come la vita che se ne va / col sonno»; «Abbandono dolce / di corpi / pesanti d'amaro»;
- *Nostalgia* (Locvizza, 28 settembre 1916): «Quando / la notte è a svanire / poco prima di primavera»;
- *Godimento* (Versa, 18 febbraio 1917): «Stanotte / avrò / un rimorso / come un latrato»;
- *Dolina notturna* (Napoli, 26 dicembre 1916): «Il volto / di stanotte / è insecchito / come una pergamena»;

⁴⁶ Cfr. *Lettere dal fronte a Gherardo Marone*, pp. 53, 55, 107, 111.

- *Notte* (Vallone⁴⁷, 18 aprile 1917): «In questa notte / la mia squallida / vita / si estende».

È evidente che questa ricorrenza sia direttamente collegata all'estenuante esperienza di guerra del poeta: anche quando viene sistemato in un alloggio più comodo durante la sua permanenza all'interno del 19° Reggimento Fanteria, egli avverte un forte peso sul cuore, poiché tutto ciò che ha di caro è lontano, sente di aver perso la propria identità nell'anonimato dello status di soldato semplice. La notte dà l'illusione di un tramonto sulle vicende umane che hanno portato alla guerra, ed allo stesso tempo è segnale della continuazione del ciclo. Comporre poesie che riflettano questi sentimenti corrisponde ad una rinascita, un cercarsi e riconoscersi nelle parole. Le sue ragioni umane e quelle letterarie vengono così a coincidere: le sue rivoluzionarie innovazioni tecniche (nella ricerca dell'essenzialità e della concentrazione) rispondono a motivazioni di ordine psicologico, in quanto Ungaretti tenta di trovare una pace interiore nell'immediatezza della parola pura.

Da *Poesia* (Sagrado, 28 novembre 1917): «Vivo di questa gioia / malata di universo / e soffro / di non saperla / accendere / nelle mie / parole». È da questo sentimento di stanchezza e di inettitudine che scaturisce il desiderio di Ungaretti di riposare, di abbandonare le membra al sonno e ritrovare sollievo dall'inesorabile passaggio del tempo che consuma la vitalità dell'uomo. Questo sentimento ci è comunicato da Ungaretti in una lettera a Marone scritta tra la fine di novembre e l'inizio di dicembre: «[...] e oltre ad avere la stanchezza di un uomo di guerra, di cinque mesi di quasi ininterrotta campagna, avrei anche bisogno di riposo per il lungo viaggio fatto in condizioni un po' difficili, come saprai»⁴⁸. Per la sua licenza invernale, Ungaretti progetta soltanto di riposare, al massimo mediterà sulla poesia di Leopardi («forse penserò un poco a Leopardi, se mi sentirò la forza»⁴⁹). La poesia *Natale*, scritta durante la prima licenza dopo quasi sei mesi di trincea e datata al 26 dicembre 1916, è esempio primo di questa ricerca di sollievo, la quale si articola in quattro fasi:

- immediato rifiuto del movimento, il quale porta solo affanno: «Non ho voglia / di tuffarmi / in un gomitolo / di strade»;

⁴⁷ Identificato nel Vallone di Gorizia o «Valle delle Due Battaglie».

⁴⁸ Ivi, p. 55.

⁴⁹ *Ibidem*.

- riconoscimento del peso che grava sulla sua persona: «Ho tanta / stanchezza / sulle spalle»;
- esplicitazione del desiderio di solitudine: «Lasciatemi così / come una / cosa / posata / in un / angolo / e dimenticata»;
- ritrovamento del sollievo: «Qui / non si sente / altro / che il caldo buono».

Torneremo più avanti su questo testo, analizzandolo ben più dettagliatamente, ma è opportuno tenere a mente questi quattro passaggi che tratteggiano la soluzione definitiva per lo scioglimento della tensione poetica.

Non appena la licenza termina, il poeta avverte il ritorno del sentimento di oppressione e di malinconia: Ungaretti scrive *Solitudine* (Santa Maria la Longa, 26 gennaio 1917), *Sono malato* (Vallone⁵⁰, 20 aprile 1917) e *Notte*, poesie che riflettono questo stato d'animo assieme allo smarrimento ed alla confusione che egli sente. In particolare, *Notte* fu ritrovata tra le carte di Marone, scritta da Ungaretti durante la sua permanenza in casa dell'amico; si pensa che il poeta se la fosse annotata su un foglio che gli era capitato tra le mani, con l'intenzione di spedirla all'amico una volta che fosse tornato al fronte, ma fu datata solo nell'aprile del 1917⁵¹. Ecco il testo:

Io vorrei con le mie mani fare un festone di stelle
 e legarlo con le mie vene
 Io vorrei strappare una stoffa a questa notte bella
 e distenderci sopra la mia creatura

Torna l'immagine viscerale già vista in *Pellegrinaggio*, questa volta accostata al cielo notturno. La notte è qui vista come un velo che copre la volta celeste, dal quale il poeta vorrebbe strappare un lembo per distendervisi sopra e riposare. È qui che Ungaretti sente un certo distacco dal proprio essere, riferendosi ad esso come «sua creatura», così da evidenziare il suo desiderio di uniformarsi al resto del creato, da cui egli si sente scisso per via di un'incombente inquietudine. Da notare l'utilizzo dell'espressione «notte bella», probabile riferimento a *La notte bella*, composta da Ungaretti a Devetachi il 24 agosto 1916.

⁵⁰ Vedi nota 47.

⁵¹ Ivi, p. 60.

È interessante un particolare articolo scritto da Marone sulla *Diana* nel marzo del 1917, poco dopo il ritorno di Ungaretti in fanteria:

C'è un altro poeta nel mondo che bisogna cominciare a citare ed amare perché forse è il più puro di tutti. [...] Si chiama Giuseppe Ungaretti [...]. La poesia di Ungaretti è nuova in Italia perché è soltanto poesia: la sua estensione caratteristica è la straordinaria brevità che la rende fortemente prossima alla poesia giapponese [...] la sua interiore e miracolosa virtù è la suprema essenzialità che la solleva alla purezza divina di tutta la poesia immortale [...] In una pozza di acqua, su la proda di una strada qualunque, si può vedere riflesso tutto l'immenso cielo stellato e in una goccia tremula di pioggia si possono trovare splendenti i mille colori dell'arcobaleno.⁵²

In futuro, Ungaretti sarà grato a Marone per queste sue affermazioni, riconoscendo che il giovane letterato napoletano è stato uno dei primi a prendere in considerazione la sua poesia in una lettera al fratello Armando Marone del 3 febbraio 1963⁵³. Da notare, nel breve estratto dall'articolo di Marone, l'allusione alla sfera metaforica dell'acqua («pozza di acqua», «pioggia») ed all'immediatezza del verso breve, indice di una particolare attenzione del direttore de *La Diana* per la poesia di Ungaretti.

Da una lettera a Marone del 10 settembre 1917: «Ti senti vocazione? E allora vai avanti; ma che il lavoro sia soprattutto nell'anima tua; perché è ciò che bisogna chiarificare e affinare; e poi lasciarsi prendere dalla fantasia»⁵⁴. Ungaretti dà affettuosi consigli all'amico Gherardo, così che egli potesse trovare il modo migliore per tornare a lavorare con tranquillità. In particolare, il suggerimento di cui sopra ci comunica un'idea di Ungaretti secondo la quale l'anima debba essere ben formata prima che sia possibile completare un lavoro; è chiaro che vocazione e fantasia debbano poi influire nel processo creativo. Ungaretti invita Marone a «lavorare a cercarsi»⁵⁵, ovvero a meditare e trovare l'armonia interiore: è necessario innanzitutto convincere sé stessi anche quando si è in preda alla passione, così da non prendere mai alla leggera il proprio lavoro. A questo punto, Ungaretti ha già composto tutte le poesie che comporranno sia *Il Porto Sepolto* che *L'Allegria*, pertanto ha già risolto la maggior parte dei suoi conflitti interiori che derivavano dall'inquietudine notturna e dalle lunghe giornate prive di svago: egli ha capito che l'animo umano necessita di esperienza, di meditazione e soprattutto d'identità, motivi fondamentali all'interno delle due raccolte di poesie.

⁵² *La Diana*, n. 1-2, Napoli, marzo 1917, p.20.

⁵³ Ungaretti, *Lettere dal fronte a Gherardo Marone*, p. 115.

⁵⁴ *Ivi*, p. 101.

⁵⁵ *Ibidem*.

In una lettera datata al 16 novembre 1917, Ungaretti dichiara di avere fede nella salvezza della civiltà alla quale ha dato poco ma sicuro amore disinteressato; allo stesso tempo, il poeta afferma di essere indifferente da quel che gli succederà, ricordando «quel giorno triste», ovvero la disfatta di Caporetto⁵⁶. Questi sentimenti culmineranno nell'opposizione tra l'impulso vitalistico che spinge Ungaretti ad aggrapparsi alla speranza e la stanchezza che pervade il suo corpo al termine dell'esperienza di guerra, aspetto che analizzeremo nella terza parte di questo elaborato.

⁵⁶ Ivi, p. 108.

PARTE SECONDA

UNGARETTI: LA LINGUA E LO STILE

1. LE COSTANTI ESPRESSIVE UNGARETTIANE

(Lettera a Carlo Carrà)

Zona di guerra [15 aprile 1916]

[...] Vorrei arrivare a realizzazioni assolute; a una unificazione dove fosse dato risalto – (intendo come essenza, come una valutazione delle parole – {sillabe immagini ritmo – materia spirito forma}) - alla gravità e insieme alle vibrazioni, fino alle sfumature infinitesimali, di questa nostra vita moderna.⁵⁷

Innanzitutto, prima di addentrarci nell'opera ungarettiana, è necessario fare il quadro delle costanti espressive che caratterizzano il territorio stilistico del poeta di Alessandria:

- il primo e forse il più importante elemento della ricerca poetica di Ungaretti è la parola semplice, immediata ed allo stesso tempo vaga: la parola deve essere liberata da ogni incrostazione letteraria, retorica o classicheggiante;
- la punteggiatura è del tutto assente, se si esclude la presenza di pochissimi punti interrogativi (si veda *Dannazione*, oppure *La notte bella*), scelta che consente ad Ungaretti di creare un'atmosfera di atemporalità: infatti, se la punteggiatura ritma il tempo, la sua abolizione è il segno di una precisa volontà di immersione in un tempo diverso, assoluto ed infinito;
- la sintassi è ellittica ed alogica, al di fuori degli schemi convenzionali del discorso;
- rilevante è la frequenza della metafora, privilegiata nei confronti della similitudine in quanto più ricca di suggestioni e di analogie;
- viene abolita la forma metrica tradizionale: il verso, perlopiù brevissimo, è isolato nel silenzio della pagina bianca, secondo la più tipica tradizione simbolista, secondo la quale la parola è in grado di evocare da sé un'altra realtà più profonda.

Di seguito, le suddette caratteristiche verranno approfondite.

⁵⁷ Giuseppe Ungaretti, *Le lettere di una vita*, a cura di Francesca Bernardini Napoletano, Milano, Mondadori Libri, 2022, p. 93.

La «parola nuda» come strumento d'impatto semantico

Il sentimento della crisi umana rappresentato dalla Grande Guerra indusse Ungaretti a riflettere sull'invecchiamento della parola poetica e sulla necessità di un rinnovamento del linguaggio: la parola doveva rigenerarsi per attingere nuovamente alla purezza originaria. In una lettera a Marone non datata, ma probabilmente risalente al giugno o al luglio del 1916, Ungaretti afferma di prediligere un linguaggio semplice ed elementare, che narri la natura come l'autore la soffre e la gode: il poeta non vuole appesantire la propria opera con «pose ed intellettualismi»⁵⁸. Questa preferenza è evidente nel suo *Porto Sepolto*, dove la parola «nuda», spogliata dell'aggettivo, è l'elemento più importante per evidenziare l'impatto semantico della poesia. Come prima nota, il poeta si era decisamente dedicato ad una ricerca di essenzialità: come appunto appena detto, Ungaretti eliminò in moltissimi casi l'uso dell'aggettivo, così che la parola potesse conservare il suo valore essenziale; il poeta preferì l'uso del participio, che ha contemporaneamente la funzione statica di attributo e quella di azione verbale implicita. Per riconoscere l'autonomia e la libertà della parola, Ungaretti scelse di comporre sempre liriche molto brevi e «scarne», caratterizzate da pause che tendono a focalizzare l'attenzione sul singolo vocabolo, per sottolinearne l'impatto semantico e la forza comunicativa. *Casa mia* (non datata), *Notte di maggio* e *Ricordo d'Affrica* (non datata) sono solo alcuni esempi di poesie interamente prive di aggettivi.

Ungaretti fece propria la prescrizione della poesia simbolista: egli usò la parola come segno evocativo, isolata nella pagina bianca, frutto di un'attenta meditazione interiore dopo il balenare del segno linguistico nella mente del poeta. Prendiamo ad esempio di ciò la seconda strofa della poesia *Commiato* (Locvizza, 2 ottobre 1916), ai vv. 9-13:

Quando trovo
in questo mio silenzio
una parola
scavata è nella mia vita
come un abisso

⁵⁸ Ivi, p. 43-44.

La parola diviene simbolo di un infinito ed ignoto abisso che circonda l'esistenza, scaturita da un momento di silenzio meditativo; questo è valido anche quando assume la forma metaforica del fiore, come in *Eterno* (non datata):

Tra un fiore colto e l'altro donato

L'inesprimibile nulla

Questo componimento apre, in modo molto significativo, l'edizione definitiva de *L'Allegria*, quasi come se svolgesse la funzione di epigrafe stilistica e concettuale⁵⁹.

La parola, quindi, scaturisce semplice ed immediata, ricca di echi e simboli, ed è segno di una densa complessità vitale, di un misterioso abisso che circonda l'uomo; contemporaneamente appare vaga, indeterminata, essenziale, scissa da ogni riferimento troppo concreto e fisico; essa è un'apparizione improvvisa, che rimane in bilico su un «inesprimibile nulla». Le ragioni di questa scelta risalgono senz'altro all'esperienza di guerra di Ungaretti: infatti, il poeta doveva «dire in fretta» perché il tempo sarebbe potuto venire a mancare perlopiù in maniera molto tragica, rendendo quindi necessario esprimersi con quelle poche parole che avessero un'intensità straordinaria di significato. È così che nacque il suo linguaggio: poche parole piene di significato che comunicassero la sua situazione di quel tempo. Del resto, è impossibile tenere conto dell'importante fattore di influenza nella corrente allora definita «frammentismo», al centro della quale stava il concetto di poesia come brevità ed immediatezza autobiografica al di fuori di ogni disegno e struttura: si propone quindi l'idea che la poesia non possa essere che a frammenti, ed in quanto tale inconciliabile con la narrativa e, in genere, con ogni forma di letteratura «costruita». Sembrano inoltre applicarsi dettami tecnici futuristi, così da arrivare ad un «tuffo della parola essenziale nell'acqua della sensibilità, senza i cerchi concentrici che la parola produce», concetto esaltato da Marinetti in *Distruzione della sintassi, immaginazione senza fili, parole in libertà*⁶⁰. Tuttavia, la rivoluzione della parola all'interno del *Porto Sepolto* si allarga ben oltre, richiamando l'evocatività dei bianchi eloquenti, l'essenzialità fulminea, elementi di quel canone della nuova poesia espresso da Stephane Mallarmé in *Crise de vers*, nel quale questi sostiene che gli spazi bianchi

⁵⁹ Giuseppe Ungaretti, *L'Allegria*, collezione Lo Specchio, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1985, p. 15.

⁶⁰ Filippo Tommaso Marinetti, *I Manifesti del futurismo, lanciati da Marinetti [et al.]*, Firenze, Lacerba, 1914, p. 140.

accentuano l'assolutezza della parola e la laconicità dei versi la potenzi⁶¹; siamo ben al di là del meccanico paroliberismo futurista.

La poesia *Veglia*, più di altre, aiuta ad entrare nella drammatica condizione delle sofferenze di guerra. È senz'altro interessante il fatto che parte dei suoi componimenti furono scritti durante la notte, alla luce di una candela o di una torcia tascabile⁶²: nonostante il rischio di attirare l'attenzione dei cecchini nemici, Ungaretti avvertiva la necessità di esprimere immediatamente ciò che sentiva, forse anche a fronte della sua proverbiale impazienza, come testimonia il carteggio della sua corrispondenza con Papini (specialmente tra il novembre 1917 ed il gennaio 1918): «Mio caro Papini, mi lasci così solo; perché? Mi hai dato prove di grande affetto. [...] E mi abbandoni? Ho avuto qualche torto?»⁶³. Non sorprende quindi che il poeta abbia scelto un tale approccio: la vicenda della guerra e l'urgenza che da essa deriva causano una sublimazione, una semplificazione nell'espressione della condizione privata del poeta.⁶⁴

Questo senso di indipendenza della parola motiva l'abbandono della punteggiatura, scelta che rappresenta un chiaro segno di aspirazione all'assoluto. La funzione della punteggiatura, nel linguaggio scritto e nella consuetudine grammaticale/sintattica, è quello di spaziare e ritmare il pensiero: essa è indispensabile per individuare un prima e un poi nella narrazione degli avvenimenti. Abolire la punteggiatura implica quindi la precisa volontà di dissolvere il tempo quotidiano, di inserire le immagini poetiche in un'assoluta atemporalità. Ci sono alcune eccezioni che confermano la scelta stilistica fondamentale: l'unico segno di interpunzione che appare nell'*Allegria* è il punto interrogativo, simbolo di una pausa d'attesa e di un dubbio irrisolto, il quale compare un totale di sei volte in quanto è il meno limitativo dei segni di interpunzione. Vanno escluse da questo rilievo statistico quattro poesie (*L'affricano a Parigi*, *Ironia*, *Lucca* e *Scoperta della donna*, inserite in un gruppo di sette) che fanno parte dell'ultima sezione della raccolta, intitolata *Prime*, le quali hanno la caratteristica delle prose liriche, spaziate e contrassegnate anche dalla tradizionale punteggiatura. Esse chiudono in modo significativo la prima raccolta di poesie, anticipando lo stile delle

⁶¹ Stéphane Mallarmé, *Crise de vers*, in *Divagations*, TheClassics.us, 2013 [I ed. 1897], pp. 251-253.

⁶² Claudio Auria, *La vita nascosta di Giuseppe Ungaretti*, Milano, Mondadori Education, 2019, p. 67.

⁶³ Ungaretti, *Lettere a Giovanni Papini*, p. 163.

⁶⁴ Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1988, p. 387.

raccolte successive, a cominciare dal *Sentimento del tempo* (1933), nel quale riappaiono anche le forme metriche tradizionali.

È impossibile non paragonare questa scelta stilistica a quella adottata da Guillaume Apollinaire (1880-1918), amico e punto di riferimento di Ungaretti, il quale già aveva pubblicato un'opera, *Alcools* (1913), dalla quale l'interpunzione era stata eliminata e che faceva del verso libero il metodo di comunicazione prediletto. Data la stretta frequentazione tra i due, è chiaro che la poesia sperimentale di Apollinaire abbia avuto un certo riscontro «tecnico» nell'opera di Ungaretti, che decise quindi di approfondire questa ricerca nell'ambito della «poesia conversazione», termine coniato dal Cortellessa⁶⁵, in modo tale da semplificare il testo poetico e fornire con immediatezza immagini che rimandino alla condizione personale dell'autore.

L'abolizione del linguaggio realistico

L'organizzazione sintattica della comunicazione poetica non sarà quindi più logico-razionale, il linguaggio non sarà più realistico e descrittivo ma sarà, invece, ellittico, analogico e metaforico; diverrà predominante la paratassi (la coordinazione di immagini accostate per analogia) piuttosto che l'ipotassi (la subordinazione tipica di un periodo logico ed argomentativo). Prendendo in considerazione la poesia *I fiumi* (Cotici, 16 agosto 1916), essa presenta un andamento narrativo ed apparentemente descrittivo diverso dalla sintesi delle altre poesie. Partendo dall'occasione di una breve pausa di serenità meditativa, all'interno della tragica condizione della guerra in trincea, Ungaretti ricapitola tutto il suo passato attraverso i fiumi della sua vita: l'Isonzo, nel quale bagna i suoi panni sporchi di guerra; il Serchio, che attraversa la terra dei suoi antenati; il Nilo, il fiume della sua infanzia e giovinezza vissuta ad Alessandria d'Egitto; la Senna, da lui conosciuta negli anni della permanenza a Parigi prima della guerra. L'andamento narrativo e descrittivo del testo è attutito dalla presentazione dei fiumi della sua vita caratterizzata da una lenta sequenza paratattica; l'iterazione del pronome dimostrativo questo/questa crea una cadenza rallentata ed ipnotica, che amplifica il sentimento di nostalgia provato dal poeta.

⁶⁵ Andrea Cortellessa, *Ungaretti*, Torino, Einaudi, 2000, p. 32.

Questo linguaggio ellittico necessita quindi di strumenti che rispecchino la molteplicità dell'esperienza umana. In questo senso, l'intera opera ungarettiana presenta una rilevante frequenza di metafore, le quali hanno una profonda importanza stilistica ed espressiva che deriva da un uso coscientemente voluto di questo tipo di figura del linguaggio. In Ungaretti il metaforismo diviene metamorfismo: è il segno di una visione del mondo basata sulla convinzione che la realtà sia un caleidoscopio instabile; il suo uso cosciente e la sua frequenza statisticamente rilevante implicano la convinzione che le cose si trovino in continuo movimento, in uno stato di transizione incessante e quindi in condizioni precarie, tanto che se ne può a malapena accertare il rapporto reciproco. Si pongano a confronto due diverse edizioni di *Fratelli* (Mariano, 15 luglio 1916):

<i>Fratelli</i> (nel 1916 nota come <i>Soldato</i>)	<i>Fratelli</i> (1942)
«Di che reggimento siete fratelli? Fratello tremante parola nella notte come una fogliolina appena nata [...]»	«Di che reggimento siete fratelli? Parola tremante nella notte Foglia appena nata [...]»

Dal confronto dei due testi si può constatare un'intensificazione metaforica dell'immagine, con la trasformazione della similitudine «come una fogliolina»; si arriva così ad un linguaggio essenziale, molto più efficace e suggestivo.

L'instabilità delle immagini evocate spinge Ungaretti al di fuori della metrica tradizionale: nella poesia ungarettiana gli schemi metrici sono quasi del tutto aboliti, risultando nella determinazione di «monadi strofiche» isolate, oppure di «monadi verbali sillabate», espressioni critiche adottate rispettivamente da Gianfranco Contini⁶⁶ e Pier Vincenzo Mengaldo⁶⁷ che intendono rendere l'idea della disgregazione del verso in versicoli, i quali mettono in evidenza il singolo vocabolo e ne amplificano l'impatto, fenomeno che coinvolge anche «parole vuote»⁶⁸ come «di», «del», «e» (come in *Levante*, *Annientamento*, *Popolo* e molte altre). La ricerca del poeta ed il suo bisogno di assoluto lo conducono, coscientemente, alla tecnica del frammento: questa aspirazione alla purezza della parola travagliava Ungaretti sin dai giorni in cui iniziò a scrivere *Il Porto*

⁶⁶ Gianfranco Contini, *Ungaretti o dell'Allegria*, in *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Firenze, Parenti, 1939, pp. 43-58.

⁶⁷ Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, p. 384.

⁶⁸ *Ibidem*.

Sepolto, ed egli intende chiaramente arrivare a componimenti puri fino alle loro parti più piccole, conducendo la propria ricerca nell'ambito dell'espressione fino a rischiare il silenzio, e la propria ricerca di ritmo fino alle minime brevità strofiche; ciò spiega l'insistenza nella rielaborazione formale e strutturale delle sue produzioni poetiche, come testimoniato poco sopra.

Come sapientemente evidenziato dal Mengaldo, l'arte di Ungaretti consiste più in un «levare», un togliere, piuttosto che in una semplice amputazione dell'enunciato od una sua concentrazione: in *Fase d'Oriente* (Versa, 27 aprile 1916), l'espressione «Ci spossiamo / in una vendemmia di sole» (vv. 4-5) verrà ridotta, nella redazione finale dell'opera, ad un solo verso, «Ci vendemmia il sole», alleggerendo il carico semantico dell'enunciato per togliere il superfluo e conservare il significato dell'espressione⁶⁹.

In conclusione, Ungaretti ha introdotto nel verso italiano delle autentiche innovazioni formali e ci ha lasciato un suggestivo modello stilistico rimasto insuperato nella produzione poetica a lui successiva, una «grammatica lirica» che meglio è in grado di accostarsi ad una poesia intima come quella del poeta di Alessandria.

⁶⁹ Ivi, pag. 386

PARTE TERZA

MEMORIE SEPOLTE

1. IL PORTO SEPOLTO: LA SEMANTICA DI UNA VITA

Acqua e pietra: la ricerca d'identità

Si vuole sapere perché la mia prima raccoltina s'intitolasse *Il Porto Sepolto*. Verso i sedici, diciassette anni, forse più tardi, ho conosciuto due giovani ingegneri francesi, i fratelli Thuile, Jean e Henri Thuile. [...] Mi parlavano d'un porto, d'un porto sommerso, che doveva precedere l'epoca tolemaica, provando che Alessandria era un porto già prima d'Alessandro, che già prima d'Alessandro era una città. Non se ne sa nulla [...], non ne rimane altro segno che quel porto custodito in fondo al mare, unico documento tramandatoci d'ogni era d'Alessandria. Il titolo del mio primo libro deriva da quel porto: *Il Porto Sepolto*.⁷⁰

Così Giuseppe Ungaretti ci dava la chiave per decifrare il senso del titolo dell'opera e della poesia eponima. Dopo il successo delle sue prime poesie pubblicate su *Lacerba* nel 1915, Ungaretti pubblicò *Il Porto Sepolto* dal fronte nel 1916: l'edizione uscì in pochissimi esemplari, ottanta copie numerate, verso la fine dell'anno, proprio per Natale. Simbolo di uno scavo interiore che tenta di avvicinarsi a ciò che resta segreto ed indecifrabile nell'animo umano, *Il Porto Sepolto* introduce immediatamente due elementi di contrasto. Il componimento eponimo (datato Mariano, 29 giugno 1916) inizia infatti con l'espressione di un arrivo pur essendo il punto di partenza dell'opera, ed introduce una dispersione pur dovendo rappresentare un momento di raccoglimento: «Vi arriva il poeta / e poi torna alla luce con i suoi canti / e li disperde» (vv. 1-3). Perciò, se la natura del viaggio è tipicamente quella di partire, Ungaretti è già arrivato a destinazione, ovvero le acque di quel «porto sepolto». È quindi importante sottolineare, a mio avviso, il fatto che il verbo «arrivare» sia *hapax legomenon* nell'intera raccolta: ciò evidenzia ulteriormente come la raccolta poetica che ci apprestiamo a leggere non voglia tracciare un percorso fisico di maturazione dell'individuo Ungaretti, ma sia piuttosto la tappa finale di un pellegrinaggio interiore, il momento in cui il poeta interrompe il cammino per

⁷⁰ Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1969, pp. 519-520.

ponderare sulla propria esperienza, e pertanto non ha bisogno di «andare», di muoversi verso alcun luogo.

Dal punto di vista formale, la struttura della seconda strofa de *Il Porto Sepolto* rimanda a quella delle prime due strofe di *San Martino del Carso* (Valloncello dell'Albero Isolato, 27 agosto 1916).

<i>Il Porto Sepolto</i> (I strofa) «Di questa poesia mi resta quel nulla d'inesauribile segreto»	<i>San Martino del Carso</i> (I strofa) «Di queste case non è rimasto che qualche brandello di muro»	<i>San Martino del Carso</i> (II strofa) «Di tanti che mi corrispondevano non è rimasto neppure tanto»
---	---	---

In particolare, tutti e tre i componimenti seguono uno schema preciso:

- un complemento partitivo («Di questa poesia», «Di queste case», «Di tanti che mi corrispondevano»);
- il verbo «restare» o «rimanere»;
- un quantificatore che indichi esiguità («quel nulla», «qualche brandello», «neppure tanto»)

È quindi chiaro che, nella sua ricerca d'immediatezza e semplicità comunicativa, talvolta Ungaretti ricorra a strutture formulari o ripetute, e questo è particolarmente evidente in componimenti come *I fiumi* e *Trasfigurazione* (quest'ultima datata a Versa, 16 febbraio 1917), i quali presentano diverse anafore.

Il poeta «torna alla luce», ma anche «viene alla luce», nasce dalle acque nelle quali si era immerso e che gli hanno permesso di «disperdere», ovvero diffondere, pubblicare e rendere noti i suoi canti (che però, paradossalmente, si trovano imprigionati e raccolti all'interno dell'opera). Questa codifica delle acque del porto sepolto come «acque natali» o «acque lustrali», dal commento all'opera di Carlo Ossola⁷¹, darà vita ad un sistema simbolico assai prominente che ci appresteremo ad analizzare nel dettaglio.

Tematicamente, *A riposo* (Versa, 27 aprile 1916) articola il motivo dell'assimilazione-adesione alla natura («Resto docile / all'inclinazione / dell'universo sereno», vv. 5-7), che avrà poi la sua massima rappresentazione nei *Fiumi* («mi sono

⁷¹ Ungaretti, *Il Porto Sepolto* (testo 1916), p. 215.

riconosciuto / una docile fibra / dell'universo»). In particolare, si delinea il percorso semantico che riconduce alle acque materne del porto sepolto, percorso che emerge da metafore che richiamano l'immagine dell'acqua: «Il sole si semina in diamanti / di goccioline d'acqua / sull'erba flessuosa» (vv. 2-4); «Si dilatano le montagne / in sorsi d'ombra lilla / e vogano col cielo» (vv. 8-19). Queste acque materne sono fonte di sollievo per il poeta, come egli esplicita in *Risvegli*: «Mi desto in un bagno / di care cose consuete / sorpreso / e addolcito» (vv. 8-11); questo «bagno» corrisponde al risveglio dei sensi, che permette al poeta di cogliere aspetti della natura («Rincorro le nuvole / che si sciolgono dolcemente / cogli occhi attenti», vv. 12-14) ed allo stesso tempo di ricordare il dolore derivato dall'esperienza di guerra («e mi rammento / di qualche amico / morto», vv. 15-17). Questa necessità di assimilazione simbolica all'universo motiva e giustifica l'utilizzo di un tale numero di sinestesie associate alla sfera semantica dell'acqua. Assieme al panismo ungarettiano, che delinea un accordo tra l'io poetico e l'universo, quello delle acque natali è il codice simbolico più coerente all'interno del *Porto Sepolto*: questa cosmica armonia tra parola poetica e la vita trova la sua massima epifania nei *Fiumi*.

I fiumi vuole essere la celebrazione dell'identità del poeta, la convergenza delle sue origini e del pellegrinaggio interiore che aveva compiuto parallelamente a quello di guerra.

Finalmente mi avviene in guerra di avere una sorta di carta d'identità: i segni che mi serviranno a riconoscermi [...]: sono fiumi, sono i fiumi che mi hanno formato. [...] Questa [...] è la poesia dove so finalmente in un modo preciso che sono un lucchese, e che sono anche un uomo sorto ai limi del deserto e lungo il Nilo. E so anche che se non ci fosse stata Parigi, non avrei avuto parola; e so anche che se non ci fosse stato l'Isonzo non avrei avuto parola originale.⁷²

Questo neonato ritrovamento d'identità viene simbolicamente associato a quei fiumi che conservano «in un'urna d'acqua» (v. 10) i simboli prenatali del poeta, assieme alle testimonianze della sua formazione ed il torbido rimescolarsi del presente. Tuttavia, tale riconoscimento, quella «carta d'identità» descritta dal poeta ha valore solo quando sia lo spazio ed il tempo sono chiamati a far parte di quell'atto demiurgico («Ho ripassato / le epoche / della mia vita», vv. 43-45) tramite il quale Ungaretti richiama alla memoria e passa in rassegna tutti quegli elementi che egli ha «vissuto»: «quest'albero mutilato» (v. 1), «questa dolina» (v. 2), «Questi sono / i miei fiumi» (vv. 46-47), ecc. Queste epoche sono numerate e prendono nome dai simboli, da quei fiumi che Ungaretti ha posto come

⁷² Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, Milano, I Meridiani, 1974, p. 821.

eponimi di quelle terre e di quei tempi. Osserviamo ora quali frammenti della propria esistenza Ungaretti attribuisce a ciascuno di questi fiumi:

- «L'Isonzo scorrendo / mi levigava / come un suo sasso» (vv. 13-15); «Questo è l'Isonzo / e qui meglio / mi sono riconosciuto / una docile fibra / dell'universo» (vv. 28-32).

L'atto di «levigare» che Ungaretti attribuisce al fiume Isonzo è la prima testimonianza della quasi letterale formazione che esso ha impartito al poeta. Nel momento in cui egli ha l'opportunità di rispecchiarsi nelle sue acque, Ungaretti può riconoscersi come elemento armonioso, come «fibra» dell'universo, la cui sofferenza deriva dai momenti in cui non è in grado di sentirsi in armonia con il cosmo, come già anticipato in *A riposo*. Prendendo in considerazione il componimento *Destino* (Mariano, 14 luglio 1916), la «fibra» creata (da Dio) corrisponde all'identità collettiva delle creature gettate in un mondo di sofferenza («Volti al travaglio / come una qualsiasi / fibra creata», vv. 1-3), ma al contrario di ciò, nei *Fiumi*, il poeta si riconosce invece come una «fibra» che non è solamente un elemento confuso nell'identità collettiva, ma addirittura una componente del tutto indifferenziata del paesaggio stesso, infinitamente connesso: questo è senza dubbio un primo passo nell'affermazione dell'identità propria di Ungaretti. La prima delle due citazioni dell'Isonzo riprende una formula presente in *Annientamento* (Versa, 21 maggio 1916), nella quale il fiume era già stato assimilato al poeta: «Oggi [...] / mi fisso / nella cenere del greto» (vv. 24 e 27-28) è chiaramente rievocato nell'espressione «Stamani mi sono disteso / in un'urna d'acqua». Per di più, entrambe sono accostate ad un richiamo al fiume: «come l'Isonzo / di asfalto azzurro» (vv. 25-26) e «L'Isonzo scorrendo / mi levigava / come un suo sasso». Questo primo fiume è posto da Ungaretti a modello di quelli che lo seguono, i quali sono «contati nell'Isonzo» (v. 66): è chiaro che il fiume rappresenti l'agognata meta del riconoscimento come «docile fibra», la prima tappa verso la soluzione del dramma personale di Ungaretti.

- «questo è il Serchio / al quale hanno attinto / duemil'anni / forse / di gente mia / campagnola / e mio padre e mia madre» (vv. 48-54).

Il fiume Serchio raccoglie le memorie degli antenati toscani del poeta e le loro abitudini che sono rimaste impresse nei suoi genitori e, di conseguenza, in lui. I genitori del poeta erano infatti italiani originari della provincia di Lucca⁷³, identità che egli riconosce come

⁷³ Auria, *La vita nascosta di Giuseppe Ungaretti*, p. 1.

propria. Il fatto che Ungaretti riconosca questa gente come «sua» indica come egli stia effettivamente prendendo coscienza di queste sue radici. Nell'edizione del 1942, il primo verso assumerà la maiuscola, segnale di inizio di strofe: «Questo è il Serchio». In secondo luogo, sia questa formula che l'iperbole si trovano anche in una lettera a Papini non datata ma situabile agli inizi di novembre del 1918: «Sono nato dal popolo, dai contadini che da migliaia d'anni in un fiato di terra in San Concordio di Lucchesia si rifacevano quietamente [...]. Sono un italiano di nostalgia»⁷⁴. Nella redazione finale dell'opera, Ungaretti contrarrà i vv. 50-51 ed i vv. 52-53 in un solo verso: «duemil'anni forse / di gente mia campagnola»⁷⁵.

- «e questo è il Nilo / che mi ha visto / nascere e crescere / e ardere d'inconsapevolezza / nelle estese pianure / protette d'azzurro» (vv. 55-60).

Essendo Giuseppe Ungaretti nato in Egitto (e più nello specifico ad Alessandria), Paese in cui trascorse più di vent'anni della sua vita, avendolo lasciato solo nel 1912 per la Francia, è naturale che al fiume Nilo sia associata la testimonianza dell'infanzia e della crescita del poeta, il che comprende naturalmente l'innocenza e l'inconsapevolezza del giovane che egli è stato, giovane che non avrebbe mai potuto comprendere il dolore che il poeta prova nel presente. Coerentemente con la scansione strofica adottata al v. 48, anche il v. 55 assumerà la maiuscola nella redazione finale dell'opera: «Questo è il Nilo»⁷⁶.

- «e questa è la Senna / e in quel suo torbido / mi sono rimescolato / e mi sono conosciuto» (vv. 61-64).

La Senna è il simbolo di quella Parigi in cui il poeta poté avvicinarsi alla letteratura, rendendola parte integrante della sua vita. In Francia, Ungaretti filtrò le precedenti esperienze, arrivando ad elaborare il proprio stile poetico ed approfondire le conoscenze letterarie. Si parla di un ambiente artistico internazionale: Ungaretti conobbe Guillaume Apollinaire, con il quale strinse una solida amicizia, Giovanni Papini e Pablo Picasso, e questi sono solo alcune delle grandi personalità che entrarono a far parte della sua vita. Non c'è da stupirsi, quindi, se il rispecchiarsi nel «torbido» delle correnti della Senna permette al poeta di riconoscere ed accettare gli elementi che lo costituiscono e di «rimescolarsi» ad essi: la cerchia sociale di cui egli fece parte, assieme ai suoi continui

⁷⁴ Ungaretti, *Lettere a Giovanni Papini*, p. 224.

⁷⁵ Ungaretti, *L'Allegria*, p. 58.

⁷⁶ *Ibidem*.

spostamenti in marcia e la sua eterogenea identità causarono una naturale frammentazione dell'individuo. Come ai vv. 48 e 55, anche la Senna inaugurerà, nella redazione del 1942, una nuova strofe, causando la caduta della congiunzione: «Questa è la Senna»⁷⁷.

Questo rievocare le varie fasi della sua vita, il tentativo di prendere atto di questa sua molteplicità ed acquisire così coscienza di sé e delle proprie radici si accompagna ad un senso di nostalgia nel riconoscere i vari frammenti della sua storia rimescolati nelle correnti fluviali: «e questa è la mia nostalgia / che in ognuno / mi traspare» (vv. 67-69). Questa nostalgia è la *summa* di tutti i «riconoscimenti» e già preannuncia il tema dell'omonimo componimento *Nostalgia*, dove la «Senna accidiosa» diviene eponima di questo sentimento, e «quel suo torbido» si allarga tanto da divenire il simbolo di un'universale malinconia o tristezza meditativa, lo *spleen* reso popolare da Charles Baudelaire. Lo *spleen* è una forma particolare di disagio esistenziale, pur rimandato alla natura sensibile del poeta nel suo complesso, alla sua incapacità di adeguamento al mondo reale. Questa malinconia, a differenza del *taedium vitae* leopardiano, non produce riflessività sulla condizione umana, ma si esprime a livello artistico con la descrizione degli effetti opprimenti e terribili dell'angoscia esistenziale, che nel caso de *I fiumi* deriva dall'accettazione di un'identità necessariamente frammentaria ed allo stesso tempo inquietante e familiare.

La notte bella riprende il tema del rapporto panico io-universo, tramite espressioni che indicano un'esplicita adesione al sistema naturale, come «Sono ubriaco d'universo» (v. 19). Tuttavia, lo stesso componimento rievoca ed al contempo si appresta a concludere uno dei miti più profondi de *Il Porto Sepolto*, ovvero quello delle acque lustrali: «Sono stato / uno stagno / di buio» (vv. 11-13); «Col mare / mi son fatto / una bara / di freschezza» (vv. 20-23). Tra il riconoscimento del panismo ungarettiano e della validità del codice simbolico delle acque natali, il testo può essere letto come un polittico dedicato alla rappresentazione del mito della nascita dell'io poetico dal cosmo, passando per l'intreccio di cuore e cielo in «nozze» («Quale canto s'è levato stanotte / che intesse / di cristallina eco del cuore / l'illuminazione del cielo? / Quale festa sorgiva / di cuore a nozze?», vv. 1-6), l'essere concepito dall'universo («D'ora in poi / confidenziale / mi genera / ogni attimo d'universo», vv. 7-10), seguito dalla completa «iniziazione» (già vista al v. 19), e terminando con la «bara di freschezza» che il poeta fa del mare per sé

⁷⁷ *Ibidem*.

(«Col mare / mi son fatto / una bara / di freschezza», vv. 20-23). Questa «nascita» codificata all'interno del componimento non riduce necessariamente l'altro aspetto del panismo Ungarettiano, secondo il quale l'io poetico è una «docile fibra» accordata con il principio generatore d'universo. Il fatto che il poeta riconosca diversi frammenti di sé come componenti indissolubili dai fiumi (e quindi dalla natura) sottolinea il fatto che entrambi gli aspetti siano validi: l'uomo-Ungaretti è prodotto ed allo stesso tempo riflesso d'universo, in quanto è capace di conferirgli identità nel suo atto di «sciogliersi» o «rimescolarsi» in esso. Questo codice simbolico delle acque materne o lustrali, ricettacolo d'identità ed allo stesso tempo di principio vitale dell'Ungaretti poeta verrà esplicitamente concluso soltanto nella raccolta *Il Dolore*, contenente le poesie composte tra il 1937 ed il 1946 e pubblicata nel 1947. Tuttavia, una sua continuazione, o perlomeno una dichiarazione d'intento in questo senso, si ha nella sezione de *L'Allegria* che succede *Il Porto Sepolto*, ovvero *Naufrazi*, la quale raccoglie la maggior parte delle poesie di Ungaretti pubblicate sulla *Diana* dal maggio 1916 fino all'aprile del 1917.

La sezione si apre con *Allegria di naufragi* (Versa, 14 luglio 1917), poesia composta da 6 versi perlopiù brevissimi, secondo la prescrizione simbolista adottata da Ungaretti. Di seguito, il testo del componimento.

E subito riprende
il viaggio
come
dopo il naufragio
un superstite
lupo di mare

In esso, la condizione dell'uomo che sta vivendo la dolorosa esperienza della guerra viene paragonata a quella del lupo di mare sopravvissuto ad un naufragio, il quale riprende immediatamente il largo. Il componimento intende comunicare che, quando un evento traumatico od un qualcosa di devastante colpisce l'uomo, questi per natura ritrova la sua forza vitale per riprendere il viaggio della vita. L'istinto di sopravvivenza, profondamente radicato nell'animo umano, sembra dare il meglio di sé a livello di forza ed energia dopo un «naufragio», quando cioè l'uomo è travolto completamente dagli eventi e tutto sembra perduto, vigore che è comunicato dal «subito» del primo verso. Come può quindi un

naufragio, portare quell'allegria che il poeta ha scelto di inserire nel titolo del componimento? In realtà quest'allegria è da intendersi come lo stato d'animo di un uomo che dopo essere sopravvissuto ha preso atto di quanto è avvenuto e ha subito, confronto che quindi fa scattare quello slancio vitale necessario per ripartire. Immediatamente rilevante dal punto di vista semantico è indubbiamente la presenza di «naufragio» e «lupo di mare», espressioni che immediatamente rimandano al nucleo semantico in corso d'analisi. Il fatto che *Allegria di naufragi* apra la sezione successiva a *Il Porto Sepolto* è senz'altro significativo: all'inizio della nuova sezione il poeta, ormai divenuto «lupo di mare» dopo essere sopravvissuto al «naufragio», riprende subito il «viaggio» successivamente al ritrovamento di Ungaretti stesso nelle acque natali dei *Fiumi*, percorso simbolico che si era concluso con la «bara di freschezza» che il poeta aveva per sé fatto del mare ne *La notte bella*. Rivediamo quindi il percorso attraversato dal poeta: intreccio di cuore e cielo in «nozze», che hanno quindi portato alla concezione del poeta dall'universo; Ungaretti diviene pienamente cosciente di questa sua identità intrecciata agli elementi naturali, e pertanto è pienamente partecipe nell'universo; il poeta accetta la sua infinita grandezza, nel quale l'esistenza dell'individuo, segnata da una condizione d'infelicità e di solitudine, è riscattata dal canto stesso della notte verso le stelle, e pertanto è pronto ad accettare la fine di tale esistenza, facendo per sé una «bara di freschezza» nel mare. Evidentemente, Ungaretti non aveva ritenuto tale percorso adeguatamente compiuto: il mare in cui il poeta era stato sepolto è scosso dalla realizzazione che, dopo aver vissuto un periodo di silenzio, è necessario narrare la ripresa del viaggio degli uomini e continuare il proprio cammino di svelamento del mistero della vita. Naufragato nello stesso mare in cui aveva pensato di aver trovato la pace, Ungaretti riprende il viaggio, forte della propria esperienza in quanto «lupo di mare». Non a caso, il titolo originario del componimento era *La filosofia del poeta*⁷⁸.

Se quindi l'acqua è un simbolo vitale e di riconoscimento in quanto elemento cosmico, la morte deve necessariamente essere espressa in termini di aridità. Come opposizione al sistema simbolico appena presentato, Ungaretti radica la propria condizione di mortale immanenza nel simbolo della «pietra», opposto al grembo accogliente delle «acque» del porto sepolto. Questa seconda linea di metafore si inaugura già in *Perché?* (Carsia Giulia 1916), tramite espressioni quali: «negli incastri fangosi dei

⁷⁸ Ungaretti, *Lettere dal fronte a Gherardo Marone*, p. 71.

sassi» (v. 3), «come questi sassi tarlati» (v.7), «come la scaglia del sasso battuto» (v. 9). Nel componimento, per la prima volta prende corpo il concetto di un «radicamento» nel presente nel quale il cuore del poeta non è in grado di trovare sollievo, essendo disperso nei meandri creati dalle rovine dei paesi straziati dalla guerra: «Ha bisogno di un qualche ristoro / il mio buio cuore disperso» (vv. 1-2). Ungaretti sente di essere nient'altro che un ciottolo nella «fionda del tempo», inerte davanti al passaggio inesorabile di esso pur essendo pietrificato eternamente nella stessa posizione: il suo «lancio» è un movimento senza significato in quanto il poeta-ciottolo è stato privato dei sensi che gli avrebbero permesso di elaborare l'esperienza. Riprendere la marcia significa per Ungaretti precipitare di nuovo in quella monotonia e solitudine che allunga i giorni in maniera spropositata: l'uomo «pietrificato» è costretto a soffrire il passaggio del tempo senza la possibilità di un movimento concreto o di un'occasione d'intrattenimento al di fuori dei propri pensieri.

In *Sono una creatura*, questo stato d'immobilità è evidenziato dall'anafora che caratterizza i versi seguenti: «così dura / così prosciugata / così refrattaria / così totalmente / disanimata» (vv. 3-7). Tale scelta aiuta a sottolineare alcuni termini molto forti riferiti all'aridità del paesaggio del monte San Michele, presso Gorizia, alle pendici del quale gli eserciti italiani erano schierati nell'agosto del 1916 in attesa dell'imminente conquista della città⁷⁹. Riflettendo quanto anticipato in una lettera a Papini⁸⁰, ai versi 9-11 di *Sono una creatura* Ungaretti dichiara: «come questa pietra / è il mio pianto / che non si vede»; è chiaro che la sofferenza del poeta è tale che egli non ha più le lacrime per piangere manifestamente, all'esterno, e pertanto è costretto ad un «pianto invisibile», ovvero nascosto, intimo ed interiore, che quindi ha il suo effetto maggiore sull'animo del poeta, il quale non è in grado di «sciogliersi» in alcun modo ed anzi si pietrifica in uno stato di sofferenza che immobilizza l'animo in una condizione tale da amplificare il senso di isolamento e di pesantezza dell'individuo. Non è sparito il dolore: è infatti soltanto penetrato nell'intimo dell'anima e non lascia più tracce all'esterno. Il componimento presenta di conseguenza uno scenario duro ed arido: da una parte il pianto, segnale di dolore, ma anche di vita, dall'altra la pietra, in cui il pianto stesso si è ridotto, pietrificandosi. In tal senso, vivere è uguale a soffrire, mentre la sofferenza è uguale solo

⁷⁹ Auria, *La vita nascosta di Giuseppe Ungaretti*, p. 64.

⁸⁰ Cfr. nota 6.

alla morte. Questo codice simbolico troverà la massima espressione in *Tutto ho perduto* («La vita non mi è più / arrestata in fondo alla gola / che una roccia di gridi») ed in *Mio fiume anche tu* («E pietà in grido si contrae di pietra»), componimenti che però non compaiono all'interno de *Il Porto Sepolto* ma bensì nel *Dolore*. Per non allontanarci troppo dall'opera che stiamo correntemente analizzando, prenderemo in considerazione soltanto il secondo componimento, in quanto accosta e conclude i due percorsi semantici che ci interessano al momento.

Scegliere di citare la propria opera (*I fiumi*) tramite l'adozione del titolo *Mio fiume anche tu* è indice di una grande attenzione da parte di Ungaretti nei riguardi del percorso simbolico che aveva accolto al suo interno i «fiumi del cuore» del *Porto Sepolto* (l'Isonzo, il Serchio, il Nilo e la Senna). Il Tevere si aggiunge a questi, ma con esso cambia la «corrente» del percorso di rievocazione, segnata in questo componimento da un carattere decisamente più luttuoso: il fiume «fatale» (ovvero a cui l'autore riconosce un ruolo nella storia futura) raccoglie le testimonianze del rastrellamento degli ebrei («Ora che prova un popolo / dopo gli strappi dell'emigrazione, / la stolta iniquità / delle deportazioni», vv. 34-37), e grazie all'utilizzo di una metafora dal significato alquanto diretto ai vv. 4-6 («E come a stento erotto dalla pietra / un gemito d'agnelli si propaga / smarrito per le strade esterrefatte») ricollega il componimento all'immagine della «pietra», dalla quale emerge il pianto straziante degli innocenti. Questa pietra può rappresentare due diversi luoghi del soffrire del tempo: da un lato le case all'interno delle quali i nazisti perpetrarono violenze ai danni degli ebrei, dall'altro le mura dei lager; in ciascuno dei due casi, comunque, la pietra soffoca il gemito di questi innocenti (che è infatti «a stento erotto») proprio come aveva soffocato i sentimenti del poeta in *Sono una creatura*, impedendo ancora una volta all'uomo di trovare pace nella piena espressione dei propri sentimenti.

Il mito d'identità ungarettiano, ovvero il «ripassare» nei fiumi le epoche della propria vita, non è ancora stato abbandonato dal poeta, dato che il «Tevere fatale» segna il riconoscimento del lutto privato nel gemito «erotto dalla pietra» della catastrofe collettiva; dal personale si arriva allo storico, all'universale. Si risolvono così questi primi due percorsi simbolici, nella sofferenza della «stolta iniquità» (v. 34) di una nuova guerra mondiale, a cui Ungaretti aveva tanto sperato di poter sfuggire.

Vegliare

Il codice simbolico veglia/risveglio trova solide basi all'interno de *Il Porto Sepolto* e si risolve all'interno di *Naufragi*; capostipite di questo percorso è senz'altro *Veglia*. In essa, Ungaretti riporta un'esperienza di veglia notturna passata accanto al corpo straziato di un compagno d'armi, con la prima anticipazione del tema della notte come portatrice di sofferenza («Un'intera nottata / buttato vicino / a un compagno / massacrato», vv. 1-4): questa non è da intendersi soltanto come una veglia dal carattere strategico o militare, ma anche e soprattutto come una veglia funebre, in quanto il soldato-Ungaretti è l'unico a poter fare da testimone della morte dell'anonimo commilitone e l'unico a vedere da vicino la morte violenta, mostruosa e permanente. Proprio nel momento in cui la sofferenza impressa sul volto del compagno penetra all'interno della veglia silenziosa («con la congestione / delle sue mani / penetrata / nel mio silenzio», vv. 8-10) emergono sentimenti positivi nel poeta, in contrasto con la morte che vede lì: la bellezza della vita spinge Ungaretti a cantarne le gioie scrivendole («ho scritto / lettere piene d'amore», vv. 12-13). In questo contesto, il silenzio accomuna ironicamente sia la vita che la morte: i denti digrignati del compagno massacrato giacciono immobili e silenziosi («con la sua bocca / digrignata», vv. 5-6), come Ungaretti nella sua veglia. Assieme a *Soldato*, *Veglia* appartiene decisamente alla corrente unanimista ungarettiana, poiché in entrambi i componimenti si ha una constatazione della precarietà del codice biologico comune a tutti gli esseri umani: sia all'interno che al di fuori della guerra, si è fratelli perché vittime di una stessa fragilità; questa compassione per un'umanità schiava degli eventi è qui esplicitata con largo anticipo rispetto alle lettere a Papini del 24 maggio 1916 e della fine di giugno 1917. A questa realizzazione seguono un impulso vitalistico («non sono mai stato / tanto attaccato / alla vita», vv. 14-16) e solidaristico («Di che reggimento siete / fratelli?», vv. 1-2). In tal senso, si può riscontrare un collegamento con la *social catena* di fama leopardiana: sia Ungaretti che Leopardi invitano infatti a prendere atto dell'infelicità degli uomini, così da stabilire un rapporto di solidarietà fra i membri del genere umano. Tuttavia, è altrettanto doveroso ricordare che se Leopardi vede nell'empia natura un nemico da combattere, Ungaretti la riconosce invece come unico sollievo dalla cosmica sofferenza dell'esistenza, e pertanto la comunanza è meramente superficiale.

Immagini di guerra (Valloncello di Cima Quattro, 6 agosto 1916), che Ungaretti intitolerà *In dormiveglia* nelle edizioni successive⁸¹ (restituendo dunque coerenza al testo ed al contesto), presenta un interessante contrasto con il componimento appena analizzato: la poesia descrive una delle tante notti passate in trincea, ma non una notte normale, tranquilla e silenziosa, bensì una «notte / violentata» (v. 1), ovvero violata e straziata dalla guerra. Nel descrivere quella nottata attraverso l'uso di un termine tanto crudo, il poeta lascia intendere che di notti come questa non ce ne dovrebbero essere mai e che non augura a nessuno di rivivere l'esperienza che ha vissuto; questo perché la vera violenza, intesa come condizione disumana, non la subisce la notte, ma i soldati in trincea. Questa veglia differisce da quella vista poco fa in due aspetti: è innanzitutto simbolo di una condizione estremamente precaria in quanto i soldati, accovacciati a terra, «come le lumache nel loro guscio» (v. 8) fanno uscire la testa quando intorno a loro è tutto tranquillo, ma al minimo pericolo si ritraggono in esso finché la situazione non ritorna stabile come prima; in secondo luogo, il poeta sta riposando ma è involontariamente sveglio dato che la notte è privata della sua quiete. Le fucilate insistenti rievocano al poeta-soldato un ricordo ben lontano dalla guerra: il rapido battere degli scalpellini sul lastricato delle strade della sua città natale («il lastricato / di pietra di lava / delle mie strade», vv. 12-14). In questa fase della poesia ungarettiana, la notte deve ancora assumere quell'atmosfera di funesto presagio esistenziale tipica della sezione successiva al *Porto Sepolto*, pertanto il poeta attribuisce il dolore che precede il sonno ad altri fattori, come la morte di un compagno od uno scontro armato. In conclusione, la poesia realizza, per merito della condizione di dormiveglia dichiarata nell'ultimo verso, il ricongiungimento con le proprie memorie, con le proprie strade, in un contesto in cui tempo e spazio sono necessariamente confusi per via dello stato di *semisomnis*⁸², ed in cui i sensi vengono perciò a mancare («e io l'ascolti / non vedendo», vv. 15-16). Importantissimo aspetto della sperimentazione del *Porto Sepolto* e che qui più traspare è la frammentarietà delle percezioni, la quale si pone in parallelo alla frammentazione dei versi: l'esperienza di guerra sottopone il soldato percipiente ad un sovraccarico dei sensi, che vengono fatti a pezzi. In *Immagini di guerra*, dopo lo scorcio sullo stato della situazione bellica, l'illusione prende il sopravvento sulla percezione del soldato: le «schioppettate / degli

⁸¹ Ungaretti, *L'Allegria*, p. 55.

⁸² Ungaretti, *Il Porto Sepolto* (testo 1916), p. 192.

uomini / ritratti / nelle trincee» divengono «un affannato / nugolo di scalpellini», illusione che l'evidente scelta dell'allitterazione aiuta a realizzare.

Il componimento *Sonnolenza* assume i tratti di una conseguenza diretta degli eventi di *In dormiveglia*, oltre a rappresentare un punto d'incontro con il percorso semantico che interessa sonno/notte. A tal proposito, prima di poter adeguatamente analizzare questo componimento è opportuno spostare la nostra attenzione sul percorso semantico opposto a veglia/risveglio, in quanto ci aiuterà ad identificare gli elementi d'intersezione che porteranno alla risoluzione di entrambi i temi.

La ricerca di sollievo: l'abbandono notturno

Opposto ma caratterizzato da una stessa profondità meditativa è il percorso semantico sonno/notte. La tematica dell'abbandono del corpo al sonno è forse quella più presente all'interno del *Porto Sepolto*, contando al proprio interno un elevato numero di titoli e ricorrenze semantiche. Questo percorso si delinea come una graduale scoperta della profonda insoddisfazione che caratterizza le giornate passate nella «zona di guerra», tra desideri irrealizzabili e minuscoli traguardi che rendono il coricarsi un'esperienza amara addolcita dalla vacuità del sonno; tuttavia, ben presto Ungaretti si renderà conto di quanto anche il risveglio gravi sull'animo, consapevolezza che avrà un serio impatto sulla futura esperienza della notte e della sonnolenza.

Da *Lindoro di deserto* (Cima Quattro, 22 dicembre 1915): «Sino alla morte in balia del viaggio / Abbiamo le soste di sonno» (v. 11-12). Con questa prima enunciazione del tema del sonno, è ben chiaro che Ungaretti stia già denunciando l'amara monotonia della marcia, aspettandosi di morire durante il viaggio. Ciononostante, quest'amarezza è alleviata dalla possibilità di riposare durante le soste, oppure quando «Il sole spegne il pianto» (v. 13), ovvero la luce che illumina la natura torna per cancellare la malinconia. La presenza del sole è così confortante per il poeta che ciò gli ha permesso di ritrovare quella vitalità che pareva aver perso durante la precedente giornata, e rivolge le sue braccia verso la luce del sole come se lo stesse abbracciando («Da questa terrazza di desolazione / in braccio mi sporgo / al buon tempo», vv. 16-18). Sebbene lo spettro della guerra rimanga sempre sullo sfondo vi è un sole che tutte le mattine sorge ugualmente:

quello che vuole esprimere il poeta in questi versi è che l'alba rappresenta un giorno che comincia, un nuovo inizio, ed è sufficiente questo per non perdere la speranza. Tuttavia, l'illusione di poter trovare sollievo in un nuovo giorno dopo il sonno verrà presto stroncata dalla realtà dell'esperienza di guerra.

Un primo esempio dell'infrangimento di quest'illusione è riscontrabile nell'ormai nota *A riposo*, componimento che ha chiaramente assunto un ruolo fondamentale per tracciare i diversi percorsi che attraversano l'intera raccolta e spesso si estendono oltre. Parallelamente alla tematica d'assimilazione panica, la conclusione del componimento dipinge un'immagine particolare: «L'incanto si tronca a questa volta lieve / e piombo in me // Mi oscuro in un mio nido» (vv. 11-13). Quest'espressione evidenzia un primo segnale di disarmonia nell'atto di «oscurarsi», di ripararsi nel proprio «nido» inteso come il grembo di tenebre comune sia alla notte che alle acque materne del porto sepolto, i quali dovrebbero entrambi essere luoghi sicuri.

Il fatto che *Fase d'Oriente* si trovi in posizione immediatamente successiva rispetto ad *A riposo* non è sicuramente un caso. Prendiamo quindi in considerazione una nota alla poesia di Ungaretti stesso: «*Fase*, momento di svago e di dolce sospensione; *Oriente*, nel significato che si dà alla parola pensando a mollezze e quasi ad un annientamento di sé in sogno»⁸³. Possiamo quindi considerare la coppia di poesie come un'intenzionale successione mirata a sottolineare gli effetti dell'esperienza di guerra su un animo che è ancora incline al desiderio, ma rimane bensì in sospeso tra lo sbocciare di queste brame ed il loro rapido appassimento per via del costante stato di spossatezza imposto dalla marcia. Ciò appare ancora più evidente quando si considera lo iato tra la prima e la seconda strofa: «Nel molle giro di un sorriso / ci sentiamo legare da un turbine / di germogli di desiderio // Ci spossiamo / in una vendemmia di sole» (vv. 1-5). È questo uno delle prime istanze in cui è possibile osservare un ciclo di insoddisfazione che è destinato ad avere grande influenza nella produzione poetica successiva: l'animo desideroso di svago è consumato dall'esperienza di guerra, il che induce a cercare sollievo nel riposo; l'animo si risveglia carico di desiderio, ma di nuovo si ritrova spossato, e così via. Cinque mesi dopo rispetto a *Lindoro di deserto*, Ungaretti è cosciente del fatto che il demone dell'insoddisfazione è destinato ad accompagnarlo per lungo tempo.

⁸³ Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, p. 523.

In Malinconia, l'immagine del corpo che si arrende ad un desiderio irrealizzabile trova diversi riscontri. Vi è in primo luogo una «Calante malinconia per il corpo avvinto al suo destino» (v. 1), espressione che descrive un movimento discendente che attraversa il corpo, il quale è avvinto, cioè legato al destino ma anche legato al desiderio dell'individuo stesso. La malinconia è il soggetto di tale movimento discendente, il quale si ripete subito dopo: «Calante notturno abbandono / di corpi a pien'anima» (vv. 2-3); tuttavia, se prima era la malinconia a discendere, questa volta il movimento è compiuto dal manto oscuro della notte sui corpi di due innamorati che sono «pieni d'anima», cioè pieni d'amore e probabilmente descritti dopo un rapporto amoroso. Questo abbandono successivo alla soddisfazione del proprio desiderio è senz'altro piacevole, ma si pone in simmetria con l'amarrezza che grava sull'animo: «Abbandono dolce / di corpi / pesanti d'amaro» (vv. 10-12); quest'amarrezza è dovuta alla consapevolezza di quanto i desideri siano piaceri intensi ed allo stesso tempo crudeli, per via dei corpi che si estinguono insoddisfatti dinnanzi ad essi. Il mondo assume quindi i connotati di un luogo scosso da queste passioni mutevoli («Mondo / Giro volubile di razzi / alla spasimante passione», vv. 18-20), le quali causano un senso di smarrimento di fronte a un movimento tanto disordinato e caotico che segue le impressioni del desiderio («attonimento di mill'occhi / in una gita / di pupille amoroze», vv. 21-23), movimento che rimanda all'assopimento della vita quando il sonno prende il sopravvento («In una gita evanescente / come la vita che se ne va / col sonno», vv. 24-26). Ecco, quindi, che Ungaretti rievoca l'immagine dell'abbandono al sonno per motivare la soppressione dei sensi di fronte alla piena coscienza dell'eterna insoddisfazione intrinseca nell'esperienza umana, la quale «domani riprincipia» (v. 27) a meno che non ci si ritrovi nelle braccia della morte. In questo caso, Ungaretti arriva ad una soluzione definitiva dalla sentenziosità quasi biblica: «e se incontra la morte / dorme soltanto / più a lungo» (vv. 28-30). Partito dall'idea di «riposo» in un contesto dominato dalla «notte» e motivato dall'estenuante esperienza di guerra che rende impossibile soddisfare i propri desideri, Ungaretti pare rendersi conto che la morte possa rappresentare un sollievo efficace, in quanto è capace di prolungare lo stato di sospensione nel quale l'animo non è sottoposto alle fatiche del mondo reale, nonostante sia ampiamente chiaro dai suoi carteggi del tempo che egli non intende lasciare questo mondo senza aver vissuto a pieno la sua esistenza (ad es. la già vista lettera a Papini del

gennaio 1916⁸⁴). Questo duplice pensiero giustifica l'accostamento piuttosto ravvicinato dei campi semantici sonno/notte con la tematica della morte, a fronte della loro comunanza con il tema dell'abbandono delle membra in cerca di sollievo, ed è qui che l'intersezione con il percorso veglia/risveglio entra in gioco.

Torniamo quindi all'anticipata *Sonnolenza*. Nel componimento, il paesaggio carsico tace, non si avvertono più suoni al di fuori dei versi dei grilli («Non c'è più niente / che un gorgoglio / di grilli», vv. 4-6). Il componimento descrive così un altro momento di assimilazione panica immediatamente successivo a quello de *La notte bella*, esperienza che viene celebrata nel congiungersi di monti e valli («Questi dossi di monti / si sono coricati / nel buio delle valli», vv. 1-3), con un moto di sprofondamento che si pone parallelamente ed in funzione complementare rispetto a quello di elevazione visto già in *A riposo* («Si dilatano le montagne / in sorsi d'ombra lilla / e vogano col cielo»), rispecchiando anche la simmetria tra i titoli dei due componimenti (*Sonnolenza-A riposo*) e l'atto di sprofondare nel sonno dopo la veglia. Non a caso Ungaretti riporta questo momento di ricongiungimento con il cosmo: nonostante i rumori della natura lo raggiungano attraverso il nulla del paesaggio, essi si accompagnano ad un'inquietudine che richiama la malinconia pre-sonno vista, appunto, in *Malinconia* («E s'accompagna / alla mia inquietudine», vv. 8-9). A questo punto, il ricomporsi del creato e l'abolizione dei dislivelli, procedimenti che dovrebbero simboleggiare il raggiungimento di uno stato di calma, lasciano invece spazio ad una tensione che necessita di trovare una quanto più repentina soluzione. È inoltre interessante notare che, nella stesura originale della poesia inviata a Papini come allegato alla lettera del 27 agosto 1916⁸⁵, la seconda strofe presentava una scansione leggermente differente: «Non c'è più niente / che un gorgoglio di grilli / che mi raggiunge / lieve». Quella lievità riconosciuta ai versi dei grilli può assumere due significati differenti, sebbene entrambi siano coerenti con il contesto: la si può intendere come la leggerezza di una piccola consolazione nel buio inquieto, oppure come la debolezza di un fievole verso che non è in grado di ripristinare l'armonia tra il poeta ed il paesaggio naturale.

In questo momento della produzione poetica di Ungaretti, il percorso semantico sonno/notte è soltanto nella sua prima fase. Nell'istante in cui il poeta ha riconosciuto una

⁸⁴ Cfr. nota 3.

⁸⁵ Cfr. nota 12.

certa inquietudine nella notte, la sua poesia si è aperta ad una meditazione più malinconica ed esistenziale. Per amor di completezza, è opportuno spostarci in *Naufrazi* per terminare l'analisi di questo percorso semantico.

La notte inquieta

Alla distinzione tra le due fasi del percorso sonno/notte corrisponde un altrettanto importante cambiamento nella vita di Ungaretti. Verso la fine del 1916, infatti, il poeta ottenne il permesso di andare in licenza invernale, periodo che egli scelse di trascorrere a Napoli, a casa dell'amico Gherardo Marone⁸⁶. Fondamentale componimento risalente a questo breve intervallo di tempo è *Natale*, scritto da Ungaretti il 26 dicembre 1916. In *Natale*, il sentimento di stanchezza e di inettitudine, prodotti dalla consapevolezza dell'insaziabilità dei propri desideri, fanno scaturire in Ungaretti il desiderio di trovare un luogo in cui riposare, in cui si possano abbandonare le membra al sonno e ritrovare sollievo dall'inesorabile passaggio del tempo che consuma la vitalità dell'uomo. Questa ricerca si articola in quattro passaggi: come primo passo, il poeta si rifiuta di aggravare il proprio affanno, respingendo l'idea di gettarsi tra la gente e l'intreccio di strade che richiama alla mente i budelli di macerie della trincea («Non ho voglia / di tuffarmi / in un gomito / di strade», vv. 1-4); egli esplicita quindi la propria fatica, che grava su di lui tanto quanto un peso fisico («Ho tanta / stanchezza / sulle spalle», vv. 5-7); il poeta dichiara la sua volontà di rimanere da solo, in un angolo come un oggetto dimenticato e creando quindi la situazione ideale per trovare un luogo in cui rifugiarsi («Lasciatemi così / come una / cosa / posata / in un / angolo / e dimenticata», vv. 8-14); il poeta ritrova il piacere del calore tra le mura domestiche, il quale si oppone al gelo della notte nella zona di guerra, nella prima espressione di sollievo dopo quell'inquietudine sentita in precedenza («Qui / non si sente / altro / che il caldo buono», vv. 15-18). In questo momento di pausa e di riflessione, Ungaretti tenta di dimenticare le ansie e i pericoli del mondo; allo stesso modo, però, il voler essere abbandonato non può che ricordare ad Ungaretti dei suoi compagni massacrati e lasciati soli sui campi di battaglia.

⁸⁶ Auria, *La vita nascosta di Giuseppe Ungaretti*, p. 79.

Datata allo stesso giorno di *Natale*, *Dolina notturna* conferma il fatto che la soluzione portata dal ritiro in quell'angolo sicuro non sia duratura. All'interno del componimento, Ungaretti assume l'identità di un nomade ricurvo su sé stesso («Questo nomade / adunco», vv. 6-7). Quest'immagine ci comunica che il poeta avverta senz'altro di essere ancora in viaggio, e pertanto si presume che questo suo perenne movimento sia giustificato: tuttavia, l'Ungaretti-nomade è in piena balia del passaggio del tempo, il quale avvolge il soldato e ne consuma l'esile esistenza che, come un fruscio, non è altro che un flebile segno vita («L'interminabile / tempo / mi adopera / come un / fruscio», vv. 12-16). Importante notare come l'immagine della «foglia / accartocciata» (vv. 10-11) venga utilizzata per descrivere un'umanità sofferente, similitudine che verrà ripresa poi in *Soldati* («Si sta come / d'autunno / sugli alberi / le foglie»), scritta nel luglio del 1918, e già presente in *Soldato* («tremante parola / nella notte / come una fogliolina», vv. 4-6). Non meno importante è la caratterizzazione del «volto / di stanotte» (vv. 1-2), il quale è «secco / come una / pergamena» (vv. 3-5): tenendo presente la lavorazione della pergamena, per la quale era necessario prima immergere la pelle dell'animale in una soluzione di acqua e calce (della quale essa è poi privata), questo paragone tra essa e la notte significa quindi attribuire a quest'ultima l'assenza di vita, il completo prosciugamento di ogni movimento e gesto vitale che riflette l'abbandono supremo della morte. Durante questa notte segnata dalla morte, il nomade-soldato si lascia andare sulla «dolina notturna» (peraltro paesaggio tipico delle regioni carsiche, teatro di sanguinose battaglie durante la Grande guerra), ed ogni suo flebile segno di vita viene silenziato dall'ineguagliabile potenza del tempo che scorre.

Tornando al tema principale, assai esplicito è il titolo di *Dormire*. Osserviamone quindi il breve testo.

Vorrei imitare
questo paese
adagiato
nel suo camice
di neve

In questi cinque versi sciolti, Ungaretti parla di sé e degli altri uomini che si trovano nella sua stessa situazione nel freddo e nudo paesaggio del Carso a combattere la Prima guerra

mondiale; la poesia fu composta a Santa Maria La Longa, una località di riposo per i combattenti nelle retrovie del fronte. Nel testo si assiste ad una vera e propria personificazione del paese stesso, che si riflette nel poeta (e viceversa). Appesantito per la stanchezza e la malinconia, Ungaretti vorrebbe quasi «adagiarsi» come ad imitare il paese steso sulla neve: l'obiettivo è ancora quello di dormire, cioè di dimenticare, anche solo per poco, la sofferenza, la brutalità e l'insensatezza della guerra. Quello che cerca davvero il poeta è la tranquillità, la serenità e la pace, proposito che il nomade di *Dolina notturna* non ha potuto mantenere. Essendo questo un desiderio al momento irrealizzabile, in quanto il lento scorrere del tempo fa percepire la guerra come infinita, l'immaginazione del poeta lo aiuta a creare un mondo tutto suo dove potersi nascondere e riposare in silenzio (nella speranza che la neve attutisca i rumori), trovare sollievo e, soprattutto, ritrovare la speranza, perché nonostante tutto, ma in particolare la paura della morte forse imminente, Ungaretti è ancora vivo.

Godimento fa da veicolo tramite il quale Ungaretti tenta di comunicare il proprio rimpianto nell'aver preso parte alle operazioni di guerra. Dopo un esordio relativamente felice, nel quale il poeta constata di provare un'immensa gioia, una «febbre» portatagli da una giornata di sole («Mi sento la febbre / di questa / piena di luce», vv. 1-3), Ungaretti sente di poter finalmente entrare in sintonia con la natura, e si identifica con un frutto baciato dal sole pronto ad essere colto: «Accolgo questa / giornata come / il frutto che si addolcisce» (vv. 4-6). Ben presto però, con l'avvicinarsi della notte, il poeta è pienamente conscio del fatto che, non appena caleranno le tenebre, un pesante rimpianto lo travolgerà, sentimento nato dalla realizzazione di quanto sia impossibile vivere a pieno la giornata («Avrò / stanotte / un rimorso come un / latrato / perso nel deserto», vv. 7-12). Travolto dalla nostalgia, Ungaretti ritorna mentalmente al Paese natale, l'Egitto, sentendo che, come un cane perso nel deserto, le sue urla di tristezza e dolore (latrati, appunto) rimarranno inascoltati. In questo contesto emerge quanto la notte, pur offrendo al poeta la possibilità di riposare le membra stanche, sia anche portatrice di rimpianti e quindi di ulteriore sofferenza. A testimonianza di tale presa di coscienza, le due poesie immediatamente successive a *Godimento* sono *Sempre notte* ed *Un'altra notte*, scritte presso il "Vallone", l'area del Friuli che fu teatro di numerosi scontri durante il primo conflitto mondiale, rispettivamente il 18 ed il 20 aprile del 1917.

La scelta del titolo *Sempre notte* è giustificabile nel suo riferimento ad una notte infinita, ed il poeta non manca di comunicare l'angoscia che deriva dalla sensazione di un'oscurità interminabile. L'Ungaretti-soldato si trova a dover affrontare quella sua «squallida vita» che occupa lo spazio davanti a lui, uno spazio che però è infinito in quanto coperto dalle tenebre della notte eterna: «La mia squallida / vita si estende / più spaventata di sé» (vv. 1-3). Questo spazio infinito è motivo di angoscia per il poeta, il quale prova paura nel constatare la fragilità della sua esistenza, schiacciata dalla notte, e richiama quel paesaggio che in *Sonnolenza* era il prodotto dell'eliminazione dei dislivelli naturali rappresentati da monti e valli: eternamente pianeggiante, monotono e velato dal sipario nero della notte. È qui che però compare una contraddizione: questa notte infinita «preme» sul poeta, ma il suo tatto è fievole, e quindi il peso più grave sembra essere quello sull'animo di Ungaretti, il quale nell'oscurità non è capace di liberarsi dall'angoscia delle vicende presenti («In un / infinito / che mi calca e mi / preme col suo / fievole tatto», vv. 4-8).

Come la poesia precedente, *Un'altra notte* è colma di significato fin dal titolo: il poeta non sente il bisogno di specificare una notte in particolare, dato che sono tutte uguali e ce ne sono state altre come questa. Immerso nell'oscurità notturna («In quest'oscuro», v. 1) e pervaso dal gelo nelle mani («colle mani / gelate», vv. 2-3) che si oppone al «caldo buono» che Ungaretti aveva ritrovato nelle mura domestiche di Napoli, il poeta riesce a riconoscersi come sé stesso («distinguo / il mio viso», vv. 4-5), quasi fosse in grado di osservarsi dall'esterno in quanto privato dei due sensi che lo avrebbero potuto aiutare (vista e tatto). Evidentemente, questo riconoscimento ha luogo all'interno di Ungaretti, il quale è riuscito a mantenere la propria identità nonostante la guerra abbia l'ineguagliabile capacità di strappare la dignità agli esseri umani. Tuttavia, questo parziale sollievo dura ben poco: in un atto di introspezione, il poeta si riconosce «abbandonato nell'infinito» (v. 7), perso in una notte eterna e solitaria; il ristoro è interrotto dalla realizzazione di quanto profondamente smarrito egli si senta.

Concludiamo quindi questo *excursus* attraverso *Naufrazi*. In *Giugno*, Ungaretti prospetta la «morte» di questa notte eterna, così che egli possa in seguito addormentarsi serenamente al ricordo del paesaggio di casa propria: «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» (vv. 1-12). Nel constatare

che il tramonto è ormai imminente, la giornata si sta chiudendo proprio come i gelsomini nel suo «paese d’Affrica» (v. 53), Ungaretti si rende conto di non avere ormai più sonno («Ho perso il sonno», v. 55): è qui che la certezza della morte della notte («Quando / mi morirà / questa notte») viene convertita in dubbio («Mi morirà / questa notte?», vv. 59-60), dubbio che tormenta il poeta tanto da fargli terminare il componimento senza tentare di risolvere tale quesito. È chiaro che Ungaretti, privatosi del sonno a causa dei rimpianti sorti dal ricordo del paese natale, abbia compreso che questa riflessione notturna sia futile, in quanto i sentimenti emersi da essa ostacolano la ricerca della pace interiore che il riposo dovrebbe portare: constatare i propri rimpianti gli impedisce di cadere in un sonno tranquillo e lo costringe ad affrontare la sua misera condizione nel momento in cui la sofferenza deve essere ridotta al minimo. Tuttavia, un bagliore di speranza brilla all’orizzonte: Ungaretti è sul punto di scoprire che, tra l’angoscia dell’assopimento e l’insoddisfazione del risveglio, giace un luogo segreto che mai prima d’ora egli aveva esplorato.

La soluzione: il sogno inconsapevole

Il conflitto che precede il sonno e di conseguenza il percorso semantico riposo/notte pare risolversi in *Sogno*. Al suo interno, Ungaretti descrive un paesaggio sognato durante la notte: questo è un paesaggio non necessariamente paradisiaco, quanto piuttosto calmo ed attraversato da venti freschi e mutevoli; il componimento non presenta riflessioni particolari ed è tuttavia una delle poesie più descrittive all’interno dell’opera di Ungaretti. Una riflessione profonda da parte del poeta non è necessaria, poiché come durante il sonno, la coscienza di Ungaretti giace silenziosa, limitandosi a riportare l’immagine di quanto ha visto nel sogno, che in sé è stato un avvenimento di grande importanza: in questa «piana / striata» (vv. 4-5) mancano l’angoscia, il rimpianto ed il dolore che tormentavano il poeta poco prima di addormentarsi, mancano l’oscurità ed il gelo che gravavano sul suo animo, manca il tempo inesorabile che avvolgeva e consumava la sua flebile vita, l’amara insoddisfazione delle giornate. Partendo dal percorso descritto in *Natale*, attraverso le doline del Carso ed il dolore esistenziale delle poesie notturne, Ungaretti è finalmente in grado, dopo aver abbandonato le membra al

sonno, di trovare un attimo di pace all'interno di un paesaggio naturale che è completamente distaccato dall'itinerario di guerra e che quindi gli permette di dimenticare le sue condizioni di vita.

Parallelamente, il percorso veglia/risveglio si risolve in *Mattina*. Il testo del componimento è semplicissimo: «M'illumino / d'immenso». In due brevissimi versi, Ungaretti descrive una sensazione indescrivibile ed intensa, che dona un senso di pienezza e di grandiosità; risvegliatosi, il poeta si sente a contatto con lo spettacolo della vita che risorge dopo l'oscurità notturna. Originariamente intitolata *Cielo e mare*, la poesia presentava tre versi in più: «M'illumino / d'immenso / con un breve / moto / di sguardo». Questo primo testo fu inviato come allegato ad una lettera a Giovanni Papini il 26 gennaio del 1917, da Santa Maria la Longa, come testimonia il suo carteggio dal fronte⁸⁷, ma fu in seguito modificato in accordo con la poetica simbolista adottata da Ungaretti, il quale, come abbiamo già visto, sentiva il bisogno di ritrovare la purezza immediata della parola. Nel tentativo di comunicare l'incomunicabile, ovvero la potenza della luce che prende il sopravvento sull'oscurità infinita della notte, questa pienezza sublime è per assurdo comunicata da un enunciato ridottissimo. Giustificabile è inoltre il cambio di titolo: il primo, *Cielo e mare*, definiva solo un paesaggio, mentre il secondo, *Mattina*, indica un momento preciso che diventa fortemente simbolico; la mattina è il momento della rinascita e della riapertura al fluire della vita, contrastando il silenzio mortale della notte e sciogliendo la tensione creatasi durante la veglia.

Questa riflessione è approfondita in *Rose in fiamme*: sulla pianura che riecheggia dei molteplici suoni della natura ha inaspettatamente inizio un'altra giornata. Il sole sorge tutto d'un tratto, ed il poeta lo vede apparire in lontananza come se stesse spuntando dal prato stesso («Su un oceano / [...] / galleggia un'altra mattina», vv. 1-4). Le «rose in fiamme» a cui si riferisce il titolo sono le nuvole, tinte di rosso dai primi bagliori dell'alba. A questo potente risveglio del mondo corrisponde l'armonizzazione del poeta con la natura, ora che egli è di nuovo in grado di accogliere tutti gli elementi che la costituiscono. È chiaro che la sensazione prevalente all'interno del componimento sia quella di stupore da parte del poeta, il quale, tramite l'utilizzo dell'aggettivo indefinito «altra», è sorpreso dal fatto di poter finalmente vivere il domani.

⁸⁷ Ungaretti, *Lettere a Giovanni Papini*, p. 91.

Ciò che più colpisce di questi due percorsi semantici è l'assenza di una concreta riflessione sul sonno al di fuori della descrizione della breve ma piacevole esperienza in *Sogno*. Al contrario, l'esperienza del sogno è stata tenuta ben lontana dall'angoscia provocata dall'oscurità della notte infinita e dalla pesantezza della veglia, il che porta ad una conclusione: Ungaretti intende mantenere la caratteristica inconsapevolezza del sogno, dedicando i suoi componimenti a ciò che circonda questo momento sia in senso spaziale (la notte oscura) che in senso temporale (la veglia ed il risveglio). Questa contrapposizione tra l'inconsapevolezza del sogno e l'acuta (a tal punto da essere angosciante) consapevolezza della veglia è evidenziata e motivata in *Risvegli*.

Sebbene risalga già al giugno del 1916, *Risvegli* si presenta come l'incrocio di diversi percorsi poetici esplorati finora: abbiamo un richiamo alle acque lustrali («Mi desto in un bagno / di care cose consuete / sorpreso / e addolcito», vv. 8-11) ed al panismo ungarettiano (il poeta comincia rievocando le altre vite che sente di aver vissuto, come se le cose che gli accadono fossero già successe in una precedente epoca: «Ogni mio momento / l'ho vissuto / un'altra volta / in un'epoca fonda / fuori di me», vv. 1-5), oltre al connubio e risoluzione dei percorsi semantici sonno/notte e veglia/risveglio. Partendo da un primo momento di malinconia, derivato dalla constatazione di tutte le vite perdute in precedenza dal poeta («Sono lontano colla mia malinconia / dietro a quell'altre vite perse», vv. 6-7), segue un risveglio durante il quale Ungaretti percepisce un certo sollievo: tentando di rievocare i ricordi di quelle epoche lontane, il poeta si immerge nel proprio essere fino a perdersi, ma egli poi emerge dall'immensità del proprio animo e ritorna alle cose familiari, quelle che lo riportano nel presente, in un clima tranquillo e più dolce, dove Ungaretti trova la sua vita attuale e la percepisce come punto stabile («Mi desto in un bagno / di care cose consuete / sorpreso / e raddolcito»). Ungaretti fa quindi appello alle nuvole, che possono configurarsi come rappresentazioni del fluire degli eventi: qui il suo pensiero va agli amici che un tempo frequentava e che ora non ci sono più («Rincorro le nuvole / che si sciolgono dolcemente / cogli occhi attenti / e mi rammento / di qualche amico / morto», vv. 12-17), in un momento di assimilazione al cosmo secondo il suo consueto modulo simbolico. Il poeta arriva poi a porsi una delle domande a cui è impossibile trovare risposta: «Ma Dio cos'è» (v. 18). Se la vita dell'uomo comincia e finisce, per contrapposizione Dio deve essere eterno ed illimitato, ed è proprio questo pensiero che lascia Ungaretti pieno di inquietudine. A confronto con Dio, il poeta si sente

come una «creatura / terrificata», piccola ed insignificante ma che, nel suo essere minuscolo, fa parte del tutto. A un certo punto, da impaurita che è, questa creatura si sente confortata dalla vista della rugiada celeste che la rianima: essa «accoglie / gocciole di stelle / e la pianura muta / e si sente / riavere» (vv. 22-26). A fronte di queste riflessioni, all'interno del componimento si può quindi delineare il seguente percorso:

- sentimento di forte malinconia dovuto all'acuta consapevolezza di ciò che è stato perso in passato o si rischia di perdere in futuro;
- momento di immersione nel «bagno» della propria interiorità, seguito da profonda inconsapevolezza ed assenza di riflessione;
- risveglio pacifico, immerso in un'atmosfera familiare, e nonostante l'irrequietezza scaturita dai grandi misteri si è comunque in grado di sciogliere la tensione nella constatazione della propria sintonia con la natura.

Risvegli raccoglie gli elementi maggiori dell'opposizione semantica sonno/veglia e, in comunione con il malinconico sollievo a cui porterà il corso delle acque lustrali (perché infatti *I fiumi* è un componimento successivo), anticipa la soluzione di esso che si è vista in *Allegria di naufragi*.

2. GIROVAGO: UN'ANIMA CONSUMATA

La poesia del reduce

La sezione *Girovago* raccoglie le poesie composte da Ungaretti tra il marzo ed il luglio del 1918. All'interno della breve raccolta, che comprende solo cinque componimenti, si delinea un breve percorso semantico, centrato sulla «stanchezza», opposto alla «vitalità» di quell'impulso che ha spinto Ungaretti oltre al terrore della coscienza angosciata dall'oscurità della notte opprimente. A mio avviso, vale la pena analizzarlo, seppur brevemente, per cogliere a pieno come il poeta sia stato segnato nel profondo dal conflitto mondiale: se è dunque vero che la sua spinta vitalistica lo ha aiutato a lasciarsi alle spalle la malinconia, è altrettanto vero che, quando poi la guerra termina ed Ungaretti è libero di tornare a casa, la consapevolezza dei danni che il conflitto ha inferto alla natura causa dolore al suo animo, in virtù di quel rinnovato legame con essa.

In *Si porta*, l'uomo che, come abbiamo già visto, è una minuscola fibra del più ampio ciclo della natura perennemente in moto, con il sopraggiungere periodico di un «principio» (probabilmente la primavera, dato il riferimento ad un ciclo annuale) risente dello stesso sforzo di cui risente la terra per rigenerarsi. L'intero componimento è retto da due verbi, uno in apertura e l'altro a conclusione della lirica: «Si porta» (v. 1), il primo, è riferito alla spossatezza umana («l'infinita / stanchezza», vv. 2-3) causata dal forte peso dello «sforzo / occulto» (vv. 4-5), mentre «scatena» (v. 8), il secondo, è indirizzato all'azione della natura che si risveglia. La stanchezza della natura si riflette in una condizione di fatica spirituale nell'uomo, il quale è incapace di comprendere e sopportare l'immensa spossatezza di questo «principio», sebbene esso si ripeta ogni anno.

Un'interessante lettura al di fuori della raccolta è rappresentata da una lettera a Giovanni Papini datata 8 giugno 1918 e da Ungaretti stesso intitolata *Quaderno di guerra*. Un breve estratto:

[...] fratelli miei topi che guaitate in ruzzo amoroso e mi passate sulla tempia stanca per forzarmi a un ricordo di ribrezzo.

Tutto si ferma in un silenzio d'abisso.

Ciò che grida nell'aria, anche la voce dell'uomo, si metallizza.

Da questo sotterra si percepisce la melodia delle nostre anime smarrite in un riposo al di là. [...] ⁸⁸

Lo stato fisico-psicologico del poeta, al tempo schierato a difesa sotto il tiro nemico con il resto della sua brigata, traspare anche nella corrispondenza con gli amici: il periodare si spezza frequentemente, il tono è malinconico e non mancano le allusioni alla «stanchezza», alla «pesantezza», allo «smarrimento». Ancora una volta, la riflessione del poeta non è esclusiva ai suoi componimenti poetici, ma è parte integrante della sua quotidianità.

Girovago, poesia omonima con il titolo della sezione, si riferisce alla condizione esistenziale del poeta che, privo di radici, non è in grado di trovare un punto di riferimento stabile o un luogo sicuro che possa accoglierlo. Sin dalla prima strofa è visibile l'ansia del poeta che non riesce a trovare una dimora fissa, in quanto qualunque luogo egli visiti non lo fa sentire come a casa propria e questo non gli consente di raggiungere la ricercata serenità, anzi, si sente ancora più debole rispetto a quanto era partito («In nessuna / parte / di terra / mi posso / accasare», vv. 1-5). Ad ogni nuovo spostamento, Ungaretti si sente presto stanco («mi trovo / languente», vv. 10-11), poiché nessun ambiente gli è nuovo, ricordando probabilmente i numerosi spostamenti durante le operazioni di guerra; anche se provasse ad allungare la sua permanenza in uno di questi nuovi luoghi, non riuscirebbe ad abituarci, e prima o poi lo lascerebbe proprio come farebbe uno straniero («E me ne stacco sempre / straniero», vv. 16-17). La ricerca di «un paese / innocente» (vv. 24-25) allude al motivo del viaggio verso una felicità naturale che non è stata ancora raggiunta. Anche in questo caso, un fenomeno fisico, ovvero la migrazione da un paese all'altro, provoca una stanchezza nel corpo che si riflette nell'animo dell'individuo. Importante è la ripresa dell'aspetto panico della poesia ungarettiana, con l'assuefazione del poeta nel «nuovo / clima» (vv. 7-8) in cui si ritrova dopo ogni spostamento, che però non è motivo di gioia o soddisfazione, data la sua condizione di simbolico esilio, la quale lo condanna ad un eterno vagabondare che affatica corpo e spirito. Ungaretti ha vissuto per così tanto tempo senza un posto da poter chiamare «casa» che non si sente capace di mettere radici da nessuna parte.

Benché tale percorso semantico non veda un'evidente progressione di significato, esso si pone in contrasto con la risoluzione del conflitto notturno vista in *Sogno*. Infatti, mentre in essa il poeta è in grado di trovare rifugio all'interno di un paesaggio naturale

⁸⁸ Ungaretti, *Le lettere di una vita*, pp. 265-266.

del tutto distaccato dall'itinerario di guerra, *Girovago* rende ben chiaro che nella realtà persiste un forte senso di oppressione nell'animo del poeta, il quale è incapace di scindere la sua esperienza di combattente dall'ambiente in cui si trova; proprio come quel sogno, Ungaretti non appartiene ad un particolare luogo o tempo. Similmente, mentre *Sogno* dipinge l'immagine di una pianura fresca e pacifica, eterna ed intangibile in quanto frutto di una visione, la terra di *Si porta* necessita di rigenerarsi periodicamente, come se fosse afflitta da gravi ferite. Considerando che Ungaretti trova sollievo nell'atto di riflettersi all'interno degli elementi naturali, è chiaro che ad una ferita della terra corrisponda un uguale sfregio nell'animo del poeta.

Il tema della non-appartenenza era stato preannunciato con largo anticipo in una delle lettere di Ungaretti a Giuseppe Prezzolini del novembre 1914: «Son qui, eccomi a Milano. Girottolo avviluppato di nebbia. [...] Sono strani i miei discorsi. Sono un estraneo. Dappertutto. Mi distruggerò al fuoco della mia desolazione?»⁸⁹. Già al tempo del suo arruolamento, il senso di estraneità e di sradicamento erano motivo di riflessione, ragion per cui Ungaretti aveva pensato che combattere gli avrebbe dato uno scopo che lo accomunasse a tanti altri giovani volontari. Il poeta non sarebbe mai stato in grado di prevedere quanto quest'esperienza avrebbe consumato il suo animo e stravolto la sua visione della vita, ma questo breve percorso semantico è un utile indicatore del livello di spossatezza che Ungaretti sentiva anche al termine del conflitto mondiale, sentimento che avrà una forte eco nelle lettere inviate dal poeta ai suoi conoscenti⁹⁰.

⁸⁹ Giuseppe Ungaretti, *Lettere a Giuseppe Prezzolini, 1911-1969*, Roma, Storia e Letteratura, 2000, pp. 28-29.

⁹⁰ Vedi nota 29.

Conclusioni

Chiudiamo quindi quest'analisi semantica del *Porto Sepolto*. Abbiamo visto come Ungaretti, dopo una metaforica immersione nelle acque di un porto sommerso sia ritornato in superficie con dei «canti» da disperdere, atto che funge da introduzione alla raccolta che il componimento apre. Quest'immersione lo ha portato a desiderare una più profonda comunione con l'universo, che egli vede come sereno e libero dall'amarezza dei desideri insoddisfatti, a fronte di un risveglio dei sensi che lo ha aiutato a cogliere ogni aspetto del cosmo. L'affermazione della propria identità all'interno delle acque che sono state testimoni della sua formazione (Nilo, Serchio, Isonzo e Senna), ovvero la risoluzione di quel dramma personale scaturito dalla perdita d'identità nell'anonimato della divisa militare, rappresenta un momento chiave nel quale Ungaretti è «salvato»: il naufrago superstite è ora una figura di privilegio in quanto egli è stato in grado di riconoscersi come italiano e come poeta, quel «grido unanime» che fonde dramma personale e trauma collettivo nell'esperienza della guerra. Il poeta riconosce tuttavia che il suo viaggio non è compiuto, pertanto, lupo di mare nell'oceano della propria identità, si riprende dal naufragio della propria «bara» e si prepara ad un nuovo viaggio, forte della propria esperienza.

Nell'immagine della «pietra» Ungaretti riesce a condensare la sofferenza degli uomini, dei soldati il cui sangue bagnò l'arida terra del Carso, la pietra del San Michele protagonista di *Sono una creatura*, e definisce una nuova, dura epoca umana in cui gli animi si rispecchiano nella sterile pietra delle rovine dei paesi devastati dal conflitto: l'uomo si pietrifica in un presente eterno che impedisce di scrollarsi di dosso il peso del dolore; è esistenzialismo, la sofferenza dell'uomo estraneo, «straniero», lanciato nel mondo e costretto a fare i conti con il proprio corpo segnato dall'esperienza di guerra, con il peso della propria umana vulnerabilità.

Sia *Il Porto Sepolto* che *L'Allegria* si compongono come diari: Ungaretti ha infatti sempre cura di lasciare indicazioni visibili della data e del luogo in cui ogni singolo componimento è stato scritto ed inoltre, come ampiamente testimoniato nel corso di questo elaborato, i componimenti permettono di ripercorrere il suo percorso di vita e di evoluzione interiore, perdipiù a fronte delle diverse citazioni a luoghi realmente esistenti

nel mondo. Tuttavia, le opere di Ungaretti, nonostante il loro carattere intimo ed introspettivo, rappresentano il riepilogarsi di diverse sperimentazioni ed elaborazioni formali nell'ambito della «liberazione» verbale (da Mallarmé a Marinetti, ad Apollinaire): la disarticolazione della metrica, l'analogismo, l'isolamento della parola sono artifici retorici atti a sciogliere i vincoli che legavano la poesia agli ambienti esclusivamente colti ed aristocratici, rendendone partecipe e fruitore l'uomo comune, il soldato sconosciuto incastrato in macchinazioni più grandi di lui, privato della propria identità e di un rifugio in cui possa esprimere liberamente la propria personalità. Sul piano prettamente «tecnico», l'obiettivo di Ungaretti era di costruire una poesia più «colloquiale», più coinvolgente ed immediata, più fisica e viscerale, senza fronzoli e divagazioni.

Nel *Porto Sepolto* domina l'immediatezza, l'attualità, si sente la necessità di esprimere il vissuto e di isolare momenti di vita che però rimangono connessi tra di loro attraverso immagini ricorrenti ed opposizioni che aiutano a collocarli contestualmente ai diversi stati d'animo del poeta: vita e morte convivono in acqua e pietra, consapevolezza ed ignoranza convivono in veglia e sonno. La poesia di Ungaretti non deve essere per forza solo denuncia degli orrori della guerra, in quanto non vi è traccia d'odio per il nemico né per altri: è esaltazione dell'«appetito di vivere», è presa coscienza della condizione umana, necessità di esprimere quella tragedia che portava l'uomo a incontrarsi nel massacro. Non vi sono vittorie se non illusioni, non vi sono nemici se non compagni di sofferenza.

Identificare i percorsi semantici contenuti all'interno dei componimenti di Ungaretti significa mettere in successione, riordinare le tappe della sua vita, rimettere assieme i frammenti della sua identità; malgrado la sofferenza della guerra, che pur lo ha «consacrato» italiano, il soggetto-Ungaretti è restaurato, ed ogni esperienza diviene un'opportunità culturale grazie alla quale può coltivare la propria aspirazione all'assoluto, partecipare liberamente alla natura e narrare delle ambivalenti vicende umane. Ungaretti è invecchiato prematuramente: la guerra ha strappato a lui, e a molti altri come lui, la giovinezza, lasciandogli però una maturità espressiva senza precedenti.

È quindi stato sufficientemente dimostrato che *Il Porto Sepolto* presenta percorsi semantici che acquisiscono significato e progrediscono in maniera analoga all'esperienza del poeta, dalla quale è emersa l'esperienza di molti altri ex-soldati come lui. Ungaretti si

è ormai inabissato nei misteri della vita, alla ricerca di una manifesta fratellanza con il mondo: se durante quella notte di Milano, tra l'1 ed il 2 di giugno del 1970, quando abbandonò questo mondo, l'abbia trovata, solo lui lo può sapere.

Riferimenti bibliografici

Giuseppe Ungaretti, *Lettere dal fronte a Gherardo Marone*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1978.

Giuseppe Ungaretti, *Lettere a Giovanni Papini*, a cura di Maria Antonietta Terzoli, introduzione di Leone Piccioni, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1988.

Giuseppe Ungaretti, *Lettere a Giuseppe Prezzolini, 1911-1969*, a cura di Maria Antonietta Terzoli, Roma, Storia e Letteratura, 2000.

Giuseppe Ungaretti, *Le lettere di una vita*, a cura di Francesca Bernardini Napoletano, Milano, Mondadori Libri, 2022.

Giuseppe Ungaretti, *Il Porto Sepolto* (testo 1916), introduzione, commento ed apparato critico a cura di Carlo Ossola, Milano, Il Saggiatore, 1981.

Giuseppe Ungaretti, *L'Allegria*, collezione Lo Specchio, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1985.

Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Leone Piccioni, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1969.

Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di Mario Diacono e Luciano Rebay, Milano, I Meridiani, 1974.

Giovanni Papini, *L'esperienza futurista, 1913-1914*, Firenze, Vallecchi, 1919.

Andrea Cortellessa, *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, Giunti Editore/Bompiani, 2019.

Andrea Cortellessa, *Ungaretti*, Torino, Einaudi, 2000.

Claudio Auria, *La vita nascosta di Giuseppe Ungaretti*, Milano, Mondadori Education, 2019.

Filippo Tommaso Marinetti, *I Manifesti del futurismo, lanciati da Marinetti [et al.]*, Firenze, Lacerba, 1914.

Stéphane Mallarmé, *Crise de vers*, in *Divagations*, Theclassics.Us, 2013 [I ed. 1897].

Gianfranco Contini, *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Firenze, Parenti, 1939.

Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1988.

La Diana, n. 1-2, Napoli, marzo 1917.