

Simulazione di diario.

Il telaio mimetico/finzionale dell'Allegria

1. L'Allegria come diario "finto". Ungaretti e la ridefinizione del patto lirico

Questo vecchio libro è un diario. L'autore non ha altra ambizione, e crede che anche i grandi poeti non ne avessero altre, se non quella di lasciare una sua bella biografia. Le sue poesie rappresentano dunque i suoi tormenti formali, ma vorrebbe si riconoscesse una buona volta che la forma lo tormenta solo perché la esige aderente alle variazioni del suo animo, e, se qualche progresso ha fatto come artista, vorrebbe che indicasse anche qualche perfezione raggiunta come uomo.

In questo passo famoso della introduzione scritta per l'edizione dell'*Allegria* del 1931 – quella che in sostanza ne fissa l'assetto definitivo, almeno sul piano strutturale – Ungaretti offriva un'indicazione di lettura tanto netta quanto sottilmente infida. In effetti è ormai convinzione critica acquisita che quelle parole non si debbano prendere troppo alla lettera (in tal senso il vecchio appello di Ossola a trascorrere *Dalla "Vita di un uomo" alla "Storia di una parola"* non è certo rimasto inascoltato¹). Ma se è pacifico che *L'Allegria* non è un "semplice" diario, il riferimento a quella etichetta continua a reclamare una sua elementare verità: *L'Allegria* – e in specie il suo cuore e vero «nucleo generatore»², *Il Porto Sepolto* – è obiettivamente un, anzi *il* nostro diario poetico per eccellenza, il libro che a tutti gli effetti fonda, che inventa o se non altro istituzionalizza il genere del *diario in versi* come forma modellizzante del libro lirico novecentesco³.

In quest'ottica, se nel passo citato all'inizio qualcosa di tendenzioso c'è risiede anzitutto nell'orientamento prospettico che Ungaretti sembra esibire. «Questo vecchio libro è un diario», scrive: con l'aria di chi riconsidera la propria opera d'esordio, a distanza di un quindicennio, per esplicitarne un tratto identitario genetico e per così dire invariante. In realtà, lo si è già accennato, è proprio grazie all'ennesima riorganizzazione cui viene sottoposto per l'edizione Preda del '31 che il suo «vecchio libro» assume o, meglio, torna ad assumere davvero quell'assetto. Quella che Ungaretti compie a questa altezza è cioè un'operazione marcata di recupero e forte riattivazione del modulo compositivo su cui aveva bensì plasmato, nel '16, la sua rivoluzionaria

¹ C. Ossola, *Giuseppe Ungaretti* [1975], Milano, Mursia, 1982.

² Id., *Introduzione* a G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2009, p. XVIII.

³ Per qualche considerazione di metodo sul "genere novecentesco" del diario poetico cfr. S. Ghidinelli, *Genealogia di una forma di genere. Pianissimo di Sbarbaro come diario poetico*, «Enthymema», n. 14, 2016 (<http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>). Sulla centralità della "forma libro" nella poesia contemporanea cfr. E. Testa, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, il melangolo, 1983; e Id., *L'esigenza del Libro*, in *La poesia del Novecento. Modi e tecniche*, a cura di M. A. Bazzocchi e F. Curi, Bologna, Pendragon, 2003, pp. 97-119. Sul medesimo tema, da prospettive diverse, cfr. anche N. Scaffai, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005; e S. Ghidinelli, *L'interazione poetica. Modi di socializzazione e forme della testualità della poesia italiana contemporanea*, Napoli, Guida, 2013 (entrambi con ulteriore bibliografia).

plaque d'esordio; ma che nelle edizioni successive aveva variamente alterato e cercato di superare (in *Allegria di Naufragi* del '19, «ansioso étalage» piuttosto che «opera» organica⁴, preferendovi una struttura segmentata, per giustapposizione di «cicli» tematici; nel *Porto spezzino* del '23 optando per un ordinamento a cronologia rovesciata delle sezioni, con diffusa permutazione de-contestualizzante, all'interno di queste, della diacronia diaristica).

Vero è che, al di là delle opzioni di *dispositio*, le poesie composte da Ungaretti fra il '15 e il '19 mostravano di per sé una serie di contrassegni testuali di diarismo molto riconoscibili. L'esempio più vistoso, si sa, è quello delle indicazioni di luogo e data che accompagnano le poesie «di guerra», e che funzionano come un primo, potente dispositivo di ancoraggio situante della voce testuale ad un drammatico qui ed ora storico/esperienziale (effetto che si riverbera, dentro i testi, nel frequente ricorso alle «ventose» circostanziali dei deittici⁵). D'altro canto è evidente che l'allusione diffusa, e infine strutturalmente ribadita, alla situazione enunciativa dell'annotazione diaristica può agire poi come cornice ricettiva familiarizzante/rimotivante anche rispetto a molti dei ritrovati tecnici più sofisticati e innovativi della poesia ungarettiana (la rivoluzionaria metrica frantumata e isolante, l'apollinairiana assenza di punteggiatura, la scansione e sgranatura per «distassia» del testo in «monadi liriche», la semantizzazione delle parole vuote, la «teatralizzante» retorica dell'impaginazione⁶). Vettori elettivi dei raffinati «tormenti formali» di un poeta tecnicamente accortissimo, sintonizzato sulle più audaci sperimentazioni della poesia europea, essi ammettono però anche di essere esperiti come indici mimetico/espressivi (meglio: come dispositivi di messinscena teatralizzata) di una esperienza di scavo e riappropriazione di una parola «essenziale» condotta, nella drammatica precarietà della vita al fronte, secondo i modi di una condensata, intima scrittura emergenziale.

In effetti non è difficile riconoscere nel peculiare *ri-uso* che Ungaretti fa del modulo del diario l'opzione che per prima, e più d'ogni altra, concorre a imprimere una fisionomia iridescente e doppia alla sua ricerca di «essenzialità verbale». Non solo è infatti alla base di quella paradossale compresenza di studiata elaborazione iper-letteraria e primitivistica nudità extra-letteraria, tesa «acuminazione formalistica» e «rapinosa immediatezza» (Cortellessa), che la critica ha spesso avvertito come uno dei tratti più peculiari della pronuncia dell'*Allegria*. Più in profondità, essa offre a Ungaretti la struttura d'innescò e messa in tensione dei *due* distinti, opposti esiti in cui, secondo l'acuta intuizione di Barengi, quella ricerca si diffrange e polarizza: manifestandosi ora come una sublimante *spinta alla trascendenza*, che attraverso un raffinato sortilegio verbale perviene ad una radicale «purificazione dal concreto e dal determinato spazio-temporale»; ora declinandosi invece come effetto di una *immanentistica immersione nella contingenza*, per cui l'io, premuto da un «acutissimo sentirsi “in situazione”»,

⁴ C. Ossola, *Introduzione*, cit., p. XXII.

⁵ E. Sanguineti, *Documenti per L'Allegria*, in Id., *Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1961, pp. 107-119.

⁶ L'elenco riecheggia formule celeberrime proposte da Giancarlo Contini, Gerard Genot, Carlo Ossola, Pier Vincenzo Mengaldo.

rapprende la propria voce nella identificazione e ferma nominazione delle «realtà presenti ed instanti che l'urgono dappresso», «facendone così un mezzo per auto-riconoscersi»⁷.

Ho definito quella di Ungaretti un'operazione di *riuso* della forma-diario. Più precisamente, si potrebbe dire che la forma che Ungaretti dà al suo libro è proprio quella di un *diario in versi* e dunque, per ciò stesso, di un diario finto, *fictus*: meglio ancora, di un diario *simulato*. È un'osservazione quasi tautologica: eppure inquadrata in quest'ottica la questione del diarismo dell'*Allegria* mi pare dispieghi al meglio le sue implicazioni. La *simulazione di diario* costituisce infatti la tenaglia retorico/strutturale che permette ad Ungaretti di affrontare la sfida epocale di fronte alla quale era e si sentiva convocato: di provvedere (o di concorrere a provvedere) ad una rifondazione non solo del linguaggio ma, in ultima analisi, di quello che potremmo chiamare il *patto lirico*, all'indomani della traumatica crisi cui era andato incontro fra il tardo simbolismo europeo e l'avanguardismo primo novecentesco. Tecnicamente, quello che Ungaretti attua è – secondo la formula che Jean Marie Schaeffer mutua da Michal Glowinski – un procedimento di «*mimesis* formale» (tipico appunto dei «testi fittizi che simulano atti discorsivi seri»⁸): vale a dire uno degli strumenti attraverso cui da sempre la letteratura (specialmente in epoche di transizione o crisi) trae linfa dal rapporto con tipi e generi del discorso *extra*-letterario per rivitalizzare il proprio repertorio di forme.

Sono anzitutto due le dimensioni sollecitate in questo processo di ridefinizione generica. La prima riguarda l'ambigua natura del *soggetto* lirico e il suo problematico rapporto con l'io empirico del poeta. La seconda – non meno cruciale e anzi per certi aspetti gerarchicamente sovraordinata – riguarda l'ambigua natura del *discorso* lirico, e la sua problematica collocazione (di ascendenza già aristotelica) in rapporto al dominio della *mimesis*. Si tratta, non per caso, dei due nodi intorno a cui, dal Cinquecento in avanti (e con sintomatici picchi di intensità dapprima nella stagione romantica; e poi, durante il Novecento, nel dibattito sulla poesia o lirica moderna), si è sempre giocata la difficile partita del riposizionamento della lirica nel moderno sistema dei generi⁹.

La simulazione di diario è dunque la prima operazione *finzionale* che Ungaretti mette in atto. Essa assolve, in primo luogo, la funzione di ridefinire la specifica dimensione *rituale* che sostiene la possibilità di esercizio del genere, provvedendo a riacclimatare il tradizionale modello orale/performativo della lirica come “canto” nel quadro di una situazione discorsiva tutta scritturale, in cui la poesia si dà e si pensa essenzialmente come testo, *graphé*. La stessa «intima natura teatrale» (Mengaldo) del dettato allegresco – il suo predisporre, in forza del ricco sistema di «suggerimenti intonativi» di cui è tramato, ad una «recitazione o declamazione» potenziale – si configura in realtà come il primario strumento di restituzione, sulla pagina, di una parola (grido o musica, stentorea *gnome* dissepolta o rarefatta melopea sillabica)

⁷ M. Barenghi, *Ungaretti. Un ritratto e cinque studi*, Mucchi, Modena, 1999, p. 86.

⁸ J.-M. Schaeffer, *Che cos'è un genere letterario* [1989], Parma, Pratiche, 1992, p. 90.

⁹ Su questo si vedano almeno G. Bernardelli, *Il testo lirico. Logica e forma di un tipo letterario*, Milano, Vita e pensiero, 2002; G. Mazzoni, *La poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005; J. Culler, *Theory of the lyric*, Cambridge-London, Harvard University Press, 2015.

originariamente risuonante anzitutto nella cassa armonica della mente. Quella che il «recitativo atroce» dell'*Allegria* sceneggia è una dinamica di avventurosa emersione alla soglia del verbale di un contenuto intuitivo che la scrittura fissa sulla pagina *prima* di ogni sua possibile sonorizzazione. Ed è precisamente questa scenicità afona, questa rintoccante azione e dizione mentale, che ogni effettiva esecuzione di quella poesia attualizza.

In secondo luogo, la simulazione di diario consente ad Ungaretti di co-innestare – secondo modalità che proverò a illustrare nel dettaglio – una doppia dimensione di *evenemenzialità*, un doppio regime dell'accadere: quello in cui zampilla il presente “assoluto” della *parola* lirica (la sua natura di evento verbale che accade, e riaccade ad ogni nostra rilettura, all'interno dello spazio/tempo extra-storico, autonomo e virtuale del testo); e quello in cui si consuma il presente “relativo” e impuro dell'*esperienza* lirica (la sua natura di vissuto privato di un individuo in carne ed ossa, inchiodato ad un qui ed ora contingente, storico/biograficamente determinato). È una interferenza strutturale che Ungaretti mette a frutto con un radicalismo inedito, pervenendo in definitiva ad una violenta intensificazione della pretesa di *esemplarità* della parola dell'*Allegria*. L'invenzione di questo iridescente presente “finto”, che allaccia evento esperienziale ed evento scritturale attualizzandone simultaneamente l'intima processualità, istituisce infatti un nesso di co-dipendenza e “giustificazione” reciproca fra la condizione di lievitazione *estetica* parossistica cui è esposta la grana dei testi (per cui si potrebbe parlare di una sovraccitazione di quella che Nelson Goodman chiamava la densità esemplificazionale dell'artefatto artistico¹⁰) e l'iper-accenuazione della autenticità creaturale e pregnanza *etica* delle tracce verbali in cui coagula la vicenda del personaggio-diarista (nella sua bifronte e irriducibile natura di io esperiente e io scrivente).

2. Intermittenza e durata. I regimi dell'“accadere” allegresco

Dal punto di vista strutturale, i dispositivi-chiave della simulazione diaristica che Ungaretti mette a frutto sono due. Il primo lo si può definire, con lieve adattamento di una nota formula genettiana¹¹, *enunciazione intercalata*: come appunto nei diari reali, nell'*Allegria* i singoli episodi enunciativi delle poesie sono cioè strutturalmente incapsulati in un flusso storico/temporale continuo (evocato “per sineddoche”, anzitutto, dalle datazioni esplicite dei testi) di cui chi legge è chiamato ad avvertire la consistenza anche a prescindere dalla effettiva presenza, nei testi, di una diegesi che ne renda compiutamente conto. Il secondo principio, quello dell'*intermittenza soggettiva*, è il corrispettivo del precedente in relazione alla configurazione e tenuta del soggetto lirico: anche a questo livello il patto diaristico modella cioè l'esperienza di scrittura (e di

¹⁰ N. Goodman, *I linguaggi dell'arte* [1968], intr. di F. Brioschi, Milano, Il Saggiatore, 1998, pp. 217-220.

¹¹ Genette utilizza l'espressione «narrazione intercalata» per distinguere la diegesi diaristica da quella retrospettiva (G. Genette, *Figure III* [1972], Torino, Einaudi, 1977, p. 264-265).

lettura) nei termini di quella tesa dialettica fra pieni e vuoti, presenze segniche e lacune segnaletiche, per cui ciò che nel libro effettivamente c'è – una sequenza discreta di testi – si offre però anche come traccia di ciò che non c'è – la vicenda esistenziale continua del soggetto che li ha composti (*scritti*, “annotati”). È un'orditura strutturale che se da un lato esalta la «paradigmatica unicità» dei singoli «eventi messi in versi, sottraendoli alla tragica ripetitività della guerra», dall'altro «restituisce loro la consecutività e la durata della vita, drammaticamente sospesa nella contingenza bellica»¹². «Poeta della durata» è stato definito Ungaretti da Guglielmi¹³. Il quale ha però insistito sul carattere ambiguo, aporetico degli effetti di durata all'interno nell'*Allegria*: libro in grado, si potrebbe dire, di evocare potentemente il fantasma di una *storia* senza però ricorrere ai mezzi tradizionalmente propri del *racconto*:

Poiché il divenire non è schematizzabile, non è – nei termini di Bergson – spaziale, non è mai dato nella sua totalità, si passa da un testo all'altro, da un momento all'altro della storia, per intermittenze, intervalli, lacune. (...) Non c'è insomma in questo Ungaretti storia come continuità di processo; c'è una storia che ricomincia e si raccoglie in ogni punto (...) Non c'è svolgimento (non c'è meta). C'è invece un'alternanza di passività e dispersione; una polarità di «porto» e «viaggio». Non c'è, infine, un ordine sintagmatico; c'è un ordine paradigmatico dinamico e in espansione (...) E, appunto, «porto» e «viaggio» possono divenire le figure centrali dell'*Allegria*, figure che generano altre figure, si proiettano lungo tutto il libro, e rimandano circolarmente l'una all'altra. Non si tratta dei due termini di una sequenza lineare, ma dei due termini di un'antitesi che produce il movimento del testo¹⁴.

Anche la tesi secondo cui *L'Allegria* presenterebbe una narratività frammentaria o latente, che però ammette o addirittura prevede una cooperazione narrativizzante del lettore¹⁵, coglie sì un aspetto importante della dinamica fruitiva dell'opera (che Ungaretti peraltro corrobora, nelle edizioni mondadoriane degli anni '60, anche con l'introduzione, nei dintorni epitetuali dell'opera, delle *Note* e poi del saggio *Ragioni di una poesia*). Resta però qualche riserva circa l'opportunità di usare la categoria di narratività (per quanto appunto disturbata o lacunosa) per indicare il modo in cui all'interno dell'*Allegria* è configurata, concretamente, l'interferenza fra dimensione lirica e dimensione mimetico/finzionale. I procedimenti rappresentativi che la simulazione di diario attiva sembrano avere – tecnicamente – una matrice di tipo più scenico/teatrale che propriamente narrativa. Alla mediazione diegetica del “resoconto di fatti” tendono infatti a preferire la (finzione di) “ostensione immediata di una attività”, ponendo in primo piano il teso lavoro di distillazione verbale *di e in* un regime dell'accadere che impegna il soggetto. Si tratta in ogni caso di questioni tanto più cruciali perché – lo indicava già Mengaldo – questa «oscillazione fra continuità diaristica ed intermittenza dei singoli grumi lirici» si manifesta a più livelli, trovando un «equivalente sincronico entro la struttura di ogni testo»¹⁶.

¹² A. Saccone, *Ungaretti*, Roma, Salerno, 2015 (posizioni Kindle 941-943).

¹³ G. Guglielmi, *Interpretazione di Ungaretti*, Bologna, Il Mulino, 1989, p. 9.

¹⁴ *Ivi*, p. 22.

¹⁵ R. De Rooy, *Essenzialità espressiva e narratività: L'Allegria di Ungaretti*, in Id., *Il narrativo nella poesia moderna*, Firenze, Cesati, 1997, pp.171-218.

¹⁶ P.V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento* [1978], Milano, Mondadori, 1990, p. 384-385.

Per quanto riguarda il livello macrotestuale, ai rilievi appena sintetizzati si possono aggiungere poche, rapide chiose. La prima, ovvia, è che il raggruppamento dei testi in cinque sezioni titolate è la spia più vistosa della natura comunque finta, artefatta, letterariamente ricomposta del diarismo ungarettiano. I titoli “rematici” della prima e dell’ultima, simmetrici benché invertiti (*Ultime* e *Prime*), sono completati da un’indicazione complessiva di luogo e data («Milano 1914-1915»; «Milano-Parigi 1919») che ne compensa l’assenza nelle singole poesie. Tutte dotate di indicazione di data/luogo sono invece le poesie “di guerra” raccolte nelle tre sezioni centrali (i cui titoli “tematici” non necessitano dunque di ulteriori chiose circostanziali). Se è proprio qui che la simulazione di diario attinge la massima forza, indici vistosi, di nuovo, della sua studiata messa in forma letteraria sono anzitutto le lievi ma cruciali infrazioni mantenute¹⁷ al naturale ordinamento cronologico dei testi. Così *Il Porto Sepolto*, nel suo assetto finale, presenta 33 poesie comprese fra il 22 dicembre 1915 e il 2 ottobre 1916 ma si apre con l’anti-mimetica anticipazione di *In memoria* (30 settembre 1916: quasi un testa-coda) e della poesia eponima (19 giugno 1916); cui corrisponde, specularmente, quella attenuata ma non meno significativa in terzultima posizione di *Perché?* (fino all’edizione spezzina del ’23 datata «23 novembre 1916»; ora solo «1916»), che isola in coda, con ricercato effetto di simmetria strutturale, la coppia *Italia* e *Commiato* (datate 1 e 2 ottobre 1916)¹⁸. È un gesto che si ripete nelle sezioni successive: in *Naufragi* le poesie sono 17, datate fra il 26 dicembre 1916 e il 31 agosto 1917, ma l’apertura è affidata alla “poesia di poetica” *Allegria di naufragi* (datata 14 febbraio); mentre ad inaugurare *Girovago*, che contiene solo 5 poesie datate fra marzo e luglio 1918 (qui le indicazioni sono limitate al mese) è *Prato*, siglata «aprile». In secondo luogo si può osservare che l’esibizione sistematica di queste date, nel consentire la puntuale collocazione delle emergenze della voce in una continuità storico/calendariale, enfatizza anzitutto la profondità e durata delle sue latenze. Il diario dell’*Allegria* esibisce così il suo essere fatto soprattutto di vuoti, silenzi, abissali lacune: quasi tre mesi, 85 giorni, separano l’ultima poesia di *Il Porto Sepolto* dalla più recente di *Naufragi*; e addirittura sette mesi dura il silenzio che separa *Naufragi* da *Girovago*. Ma la dinamica si ripete poi all’interno di ciascuna sezione, dove è evidente la tendenza del diario a sgranarsi e rappersersi in blocchi di testi con datazioni ravvicinate, fra cui si spalancano vuoti che possono arrivare ai 125 giorni che intercorrono fra *Veglia* e *A riposo*; o ai 59 e 77 giorni che in *Naufragi* isolano la coppia *Sempre notte* e *Un’altra notte* dalla precedente *Godimento* e dalla successiva *Giugno*. Non è futile prestare attenzione a questi aspetti “superficiali” della struttura interna dell’*Allegria*. In essi Ungaretti condensa, con la massima economia di mezzi, un quasi impalpabile ma

¹⁷ Non tanto in rapporto alle due edizioni precedenti, che non hanno ordinamento diaristico, quanto rispetto al *Porto* del ’16, che pur attenendovisi in modo piuttosto rigoroso ne ammetteva qualche locale infrazione in più. Su questo cfr. F. Bernardini Napolitano, *Il Porto sepolto: il frammento e l’opera*, «Critica del testo», V/1, 2002, pp. 29-47: 33.

¹⁸ Su tale simmetria si vedano le osservazioni di C. Ossola nelle rispettive note ai testi del Meridiano.

potente telaio mimetico/finzionale, in grado di produrre effetti estetici a più livelli e in più modi.

In primo luogo esso funziona, in orizzontale, come un sofisticato sistema di quinte che incornicia, regola e orienta, le dinamiche d'apparizione dei testi (e i modi della loro ricezione). In alcuni casi a prevalere è un effetto mimeticamente contestualizzante. Lo si vede già nella zona a simulazione diaristica "debole" della sezione *Ultime*. Una poesia come *Levante*, ad esempio, letta al di fuori del libro sarebbe senz'altro recepita come un resoconto lirico in presa diretta, condotto da un soggetto che si trova sulla nave in cui si svolgono gli eventi. Senonché la pur debole cornice diaristica, collocando strutturalmente l'io in un *altro* qui ed ora («Milano, 1914-1915»), sembra richiedere di leggerla altrimenti¹⁹: ovvero come una sorta di vivida riattivazione onirico-memorale dell'esperienza sceneggiata, di restituzione immersiva di un episodio primario della propria vita rivissuto in sogno. È una prospettiva cui si accordano l'assetto temporale e tonale oscillante, con transizioni repentine fra zone di evocazione «vaporosa», rarefatta (come nella prima strofa) e improvvisi aggregati di grumi impressivi (come nella seconda); ma anche il dettaglio, al v. 10, dell'auto-designazione in terza persona («A prua un giovane è solo»); nonché l'accento finale – metricamente iper-segmentato, quasi diffratto – ad un atto percettivo condotto, stavolta in prima persona («odo»), «dentro l'ombra / del / sonno» (vv. 22-24): formula che sembra individuare in quella confusiva condizione di soglia una sorta di ponte fra *due* presenti, anzi *tre*: quello dell'io che trascrive un sogno; quello dell'io sognato che lo rivive dall'interno; e quello del passato africano rievocato – ma da quale di quei due presenti? – nella penultima strofa.

È una dinamica di incorniciamento che si ripresenta altre volte: ad esempio in poesie come *Ricordo d'Affrica* (con l'evidente rinforzo del titolo) o *Notte di maggio*, in *Ultime*; o ancora in *Un sogno solito* di *Prime* (di nuovo, con sostegno del titolo). Ma se ne veda il funzionamento in *Nostalgia*, nella sezione *Il Porto Sepolto*:

NOSTALGIA

Locvizza il 28 settembre 1916

Quando
la notte è a svanire
poco prima di primavera
e di rado
qualcuno passa

5

Su Parigi s'addensa
un oscuro colore
di pianto

In un canto
di ponte

10

¹⁹ Lo notava già De Rooy (cit., pp. 211-213) che però giustifica la sua lettura a partire dal titolo: *Levante* presupporrebbe «non la focalizzazione attoriale di chi sta a bordo, ma la focalizzazione autoriale da parte di chi sta già in occidente, cioè dell'io narrante dopo la sua partenza in Egitto». L'argomento è fine ma, mi pare, non proprio conclusivo. Resta da rilevare che nella più ampia redazione precedente in V19 (*Nebbia*, G. Ungaretti, cit., p. 427) la poesia era invece al passato.

contemplo
l'illimitato silenzio
di una ragazza
tenue

Le nostre
malattie
si fondono

15

E come portati via
si rimane.

Qui a far la differenza è anzitutto l'urgenza del qui ed ora a cui il telaio diaristico "forte" fa segno. Tanto più che nell'edizione *ne varietur* l'anticipazione sotto il titolo delle indicazioni di data/luogo aggrappa subito, *preliminarmente*, le movenze della voce alla contingenza della sua posizione enunciativa²⁰. Proprio dalla riconoscibilità di questo nesso dipende il suggestivo effetto di transizione dimensionale su cui la poesia gioca: per cui dal presente imperfettivo, iterativo, dell'evocazione iniziale, nelle prime due strofe, si slitta con la terza ad un presente memoriale più individuato, a connotazione sempre più perfettiva, che scandisce la progressiva ri-emersione mentale di una scena di silenziosa comunione con una «ragazza / tenue». Senza il dispositivo dei deittici diaristici noi identificheremmo senz'altro nell'indicazione dei vv. 9/10 il qui ed ora della voce: perdendo del tutto l'effetto di dissolvenza fra il presente esterno-contestuale della «zona di guerra» e quello psichico-evocativo dell'immaginazione lirica, a cui il testo – *senza raccontarlo* – ci fa scenicamente assistere (e che si intensifica nelle due strofe seguenti, ciascuna delle quali sembra tuffare l'io in una immedesimazione più intensa e ad un tempo più scorporante).

Non sempre d'altronde l'effetto del tegumento diaristico è quello di favorire la sussunzione delle schegge liriche in una cornice scenico-finzionale: altrettanto rilevante è la sua capacità di innescare effetti tensivi fra i due livelli. È il caso dello stacco fra le sezioni *Il Porto Sepolto* e *Naufrazi*, che come si è appena ricordato corrisponde a un'intermittenza temporale forte sul piano della "fabula diaristica", accentuata peraltro dall'anti-mimetica anticipazione, in avvio della seconda, della poesia *Allegrìa di naufragi*. Proprio il fulminante attacco di questa, con lo strappo dinamico della congiunzione «E» (rilanciato sul piano semantico e ritmico dal successivo avverbio «subito»), espone però ad un paradossale effetto di evaporazione istantanea quel vuoto, sul quale aggetta e verso cui si scarica – illusionisticamente, certo, ma non per questo con minor energia – la sua autonoma valenza anaforica. Anche se fra quei due testi (fra i momenti esperienziali e gli atti scritturali di cui sono traccia) non esiste alcun rapporto di consecuzione *reale* – come proprio la cornice diaristica certifica – il montaggio testuale operato da Ungaretti fa sì che, nella temporalità altra dell'esperienza di lettura, il «naufrazio» dopo il quale, "ora", l'io si appresta a riprendere il «viaggio», possa

²⁰ In questo senso si possono parzialmente rovesciare gli argomenti di Barengi, che giudica senz'altro più efficace il posizionamento originale: «alla fine del testo, la data lo conchiude, lo suggella: costituisce una sorta di ormeggio che, qualunque sia il tono dell'ultimo rigo, lo riàncora con forza alla contingenza» (M. Barengi, cit., p. 106).

trovare una sorta di abusivo equivalente figurale (quasi, di *referente*) nella nullificazione cui è “appena” andato incontro l’intervallo storico/biografico obliterato dall’assenza della voce (e più “indietro” ancora può rinviare al finale di *Commiato*, all’abissale scavo necessario al poeta per trovare «una parola» nel *suo* «silenzio»). Esempi, si capisce, di quegli “effetti di testo” che premono sul «presunto diario» (Ossola) per risolverlo in puro *Livre*: ma resta che è proprio la scoria mimetica della cornice diaristica – opponendovi la propria prosaica resistenza – ad innescarli e alimentarne la suggestione.

Circostanza non rara, nelle zone a diarismo “forte”, è per converso quella dei casi di iscrizione mimetica sotto la medesima indicazione di data e luogo di due o più poesie (fino a quattro)²¹. Con effetti di nuovo eterogenei. Ad esempio Mengaldo, in un esercizio di lettura ravvicinata di *Solitudine* (accomunata a *Mattina* e *Dormire* dall’indicazione «Santa Maria la Longa il 26 gennaio 1917»), ha osservato come l’ambivalente dinamica che ne definisce la struttura interna (in cui la «prosodia molecolare», isolando «lessemi e sintagmi», non solo «ne accresce la forza d’urto», ma «insistendo su vuoti e pause, inserisce nell’istante folgorato dilatazione e durata») presiede poi anche all’organizzazione del trittico:

Mattina e *Dormire* propongono entrambe, sia pure a un grado diverso (la prima come identificazione raggiunta, in una compenetrazione di tipo panico: la seconda come aspirazione elegiaca ad essa), il tema dell’accordo con la «natura», rispetto a cui *Solitudine* si pone visibilmente come momento di antitesi e rottura.

Sicché ogni singolo testo-monade «è nello stesso tempo, in sé e dentro la raccolta, frammento istantaneo e momento in funzione di una serie e di una durata»²². Opposto è il caso di due delle poesie più importanti del *Porto Sepolto*, *I fiumi* e *Pellegrinaggio*: anch’esse hanno data comune, «16 agosto 1916», accompagnata però qui – caso unico nella raccolta – da diverso toponimo («Cotici» nella prima, «Valloncello dell’albero isolato» nella seconda). Pur collocandoli nella medesima giornata, sul piano della *fabula ficta*, la giustapposizione diaristica non esplicita i rapporti logico/temporali fra i due eventi sceneggiati. Tanto più se si considera che, in entrambi i casi, l’io appare impegnato nella rievocazione, in notturna, di un’esperienza protratta in cui è in certa misura ancora coinvolto²³, l’effetto è non solo di brusco affastellamento ma, quasi, di

²¹ Sono in tutto 8 casi. Nella sezione *Il porto sepolto: A riposo, Fase d’oriente* (Versa il 27 aprile 1916); *Peso, Dannazione, Risvegli* e la stessa *Il porto sepolto* (Mariano il 29 giugno 1916), *I fiumi, Pellegrinaggio* (16 agosto 1916); *La notte bella, Universo* (Devatachi il 24 agosto 1916). In *Naufragi: Natale e Dolina notturna* (Napoli il 16 dicembre 1916); *Solitudine, Mattina, Dormire* (Santa Maria La Longa il 26 gennaio 1917), *Inizio di sera, Lontano* (Versa il 15 febbraio 1917), *Sogno, Rose in fiamme* (Vallone il 17 agosto 1917).

²² P. V. Mengaldo, *Una poesia di Ungaretti*, in *Innovazioni tematiche espressive e linguistiche nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Olschky, 1976, pp. 59-71: 60, 64.

²³ Ne *I fiumi* l’io conduce il suo atto verbale, e mentale, «ora ch’è notte» (v. 66), mentre si trova sulla riva del fiume, l’Isonzo, nelle cui acque «Stamani» (v. 9) si è immerso. Anche in *Pellegrinaggio* il «riflettore» del finale (v. 15) sembra collocare l’atto di rievocazione in cui l’io si impegna in notturna: ma qui siamo in trincea, «in queste budella / di macerie» (vv. 2/3). È vero che l’ellittica indicazione temporale dei vv. 4/5 («ore e ore / ho strascicato») è ambigua: l’esperienza rievocata potrebbe si essere accaduta “oggi” (e allora l’effetto di tensione con *I fiumi*, resoconto del medesimo “oggi”, sarebbe massimo); oppure – e forse più probabilmente – potrebbe alludere al tempo che l’io ha trascorso in quella condizione disumanizzante durante tutta la sua esperienza militare precedente. Come che sia, resta che i

paradossale compressione o stereoscopica sovrapposizione dei due episodi. La contestualizzazione mimetica accomunante ma lacunosa (perché manca una mediazione diegetica che chiarisca i rapporti fra i due momenti), finisce per funzionare insomma come una chela strutturale che, più che sull'effetto di durata o "trama", stavolta pone un *surplus* di enfasi sulla fitta rete di parallelismi oppositivi, simbolicamente iperconnotati, che intercorre fra le due scene, isolandone l'autonoma *esemplarità*. Per cui all'abluzione rinnovante nell'elemento acquoreo, che scorre e leviga l'io nella prima, corrisponde nella seconda l'umiliato «strascicamento» della propria «carcassa» nell'immutabile «fango» delle trincee; al rito di auto-riconoscimento che si compie ne *I fiumi*, con la ricapitolazione nel presente delle epoche della propria vita, corrisponde in *Pellegrinaggio* una fulminea auto-designazione come esito reattivo di un processo di consunzione devitalizzante, di riduzione a cosa schiacciata in un presente disumano («come una suola», v. 8). Ma sulla costruzione di questa poesia è utile soffermarsi un poco più nel dettaglio, per evidenziare una seconda valenza funzionale del "telaio" diaristico dell'*Allegrìa*:

PELLEGRINAGGIO

Valloncello dell'Albero Isolato il 16 agosto 1916

In agguato in queste budella di macerie ore e ore ho strascicato	5
la mia carcassa usata dal fango come una suola o come un seme di spinalba	10
Ungaretti uomo di pena ti basta un'illusione per farti coraggio	
Un riflettore di là mette un mare nella nebbia	15

La similitudine con il «seme» (v. 9) non si limita ad affiancare quella appena precedente ma, piuttosto, la sostituisce, quasi come una *correctio*: registrando il riattivarsi, nel soggetto, di un residuo di vitalità incomprimibile che si oppone alla sua completa reificazione. Il tempo che la partitura metrica scandisce, qui, non è cioè solo un tempo *interno* al testo, alla evenemenzialità "rituale" dell'evento lirico: l'intervallo che separa un verso dall'altro è trascorso anche nella "realtà", nella vita (mentale,

due episodi sono componibili con una certa difficoltà in un *plot* unitario, come momenti della medesima giornata: benché il lettore possa sempre provare a farlo elaborando più o meno persuasive interpretazioni "narrativizzanti", è evidente che ciò è possibile solo con un certo margine di arbitrio rispetto a ciò che il testo (non) dice.

anzitutto) del soggetto esperienziale da cui quella voce proviene. Lo stesso accade con la nuova frattura metrica, che isola nel versicolo successivo la specificazione «di spinalba» (v. 10), diffrangendo ad un istante ancora di distanza (un istante, di nuovo, testuale ma non solo) la verbalizzazione analitica di un risvolto dell'immagine a prima vista accessorio ma invece essenziale, perché riconnette segretamente il sussulto di ravvivamento appena prodottosi al recupero di una traccia della propria identità originaria («La spinalba, il biancospino, prospera in ogni giardino d'Alessandria», annoterà infatti Ungaretti nelle *Note*). Benché in forma molto più condensata, assistiamo insomma al riprodursi di una dinamica mentale/esperienziale analoga a quella appena inscenata nella precedente *I fiumi*: «vicenda» che si compie, dopo l'assorta pausa dell'intermittenza strofica, con l'approdo al momento della vera e propria autodesignazione («Ungaretti / uomo di pena», vv. 11-12: un'apostrofe interiorizzata). Questo suggestivo effetto di graduazione e scansione temporale del processo attraverso cui si attua il movimento, psicologico e verbale, di *de-* e *ri-*identificazione, inocula nella evocazione retrospettiva con cui la poesia si era avviata il segno del presente in cui si sta compiendo l'autoscopia lirico/diaristica. È una interferenza resa ancor più evidente dall'ultima strofa, che a questo punto – con un ulteriore *switch* posturale della voce – riarpiona senz'altro il testo alla processualità degli eventi che stanno accadendo là fuori, nel contesto in cui il soggetto è stato fin qui immerso (pur senza darcene verbalmente conto), presentandosi come la registrazione immediata, in presa diretta, di un fenomeno che accade ora, proprio ora, di fronte ai suoi occhi. Ma di nuovo con un sottile effetto di ripresa e sviluppo, anche, della dinamica psichica fin qui inscenata. Ciò che qui il testo registra è un processo di trasfigurazione immaginativa per cui al dato ambientale reale della «nebbia», con la sua inerzia deprivante, si sovraimprime l'immagine mentale del «mare», che associa un ulteriore richiamo al paesaggio dell'infanzia con la simbolica vitale dell'elemento acqueo²⁴. È un moto psichico che sembra insomma stabilizzare, rovesciandoli sul *fuori* – sulla percezione soggettiva del brutale *fuori* che all'inizio della poesia minacciava di annullare l'io –, gli effetti della carica reattiva/ri-appropriante ingeneratasi nel soggetto *nel corso della poesia stessa* (della durata esperienziale che la poesia riproduce, di cui ci offre una ri-presentazione simulata).

L'intera poesia si costituisce insomma come un *evento* complesso e internamente articolato, in cui si intrecciano, e rilanciano l'un l'altro, il numinoso presente lirico della parola via via «scavata», sottratta al silenzio (con le sue ragioni anche puramente formali, «de-realizzanti»); quello psichico della rammemorazione (prima) e dell'«esame di coscienza» (poi); quello esperienziale del soggetto in situazione, che nel corso della poesia è coinvolto in una relazione osmotica io/mondo. E si capisce che la frastagliata linea di cresta in cui tutte queste lamine dimensionali del presente allegresco convergono – trovando un luogo di innesto e sutura, ma anche un fronte di urto e irritazione reciproca – è proprio la traccia incisa sulla pagina dalla palpitante temporalità

²⁴ Per l'importanza dell'«elemento acqueo» e la «potenza di archetipo dell'immagine mare-barca» cfr. O. Macrì, *Aspetti retorici ed esistenziali dell'Allegria di Ungaretti*, in Id. *Realtà del simbolo. Poeti e critici del Novecento italiano*, Vallecchi, Firenze, 1968, pp. 13-32; ora in Id., *La vita della parola. Studi su Ungaretti e poeti coevi*, a cura di A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 277-291: 286-288.

finta, ri-presentata (e in questo modo *esemplarizzata*) dell'intermittente *atto di scrittura* che ha dato forma, verso dopo verso, al testo che stiamo leggendo²⁵.

È anzitutto così che la simulazione di diario agisce nell'*Allegria* anche “in verticale”, modellando la struttura dei singoli testi. Anche qui il telaio delle indicazioni di data/luogo assolve una elementare, ma cruciale, funzione rappresentativa. Oggetto della mimesi non sono però, è ovvio, i *realia* che quei “deittici assoluti” semplicemente designano (e di cui tutt'al più sarà il testo a isolare, nella trasfigurazione lirica, alcuni dettagli). La *fictio* riguarda invece gli atti di riferimento con cui essi collocano in uno spazio e tempo reali, autenticati biograficamente ma riconoscibili anche intersoggettivamente (visto che la cronologia/topografia dell'*Allegria* interseca in modo puntualmente ricostruibile quella “estrinseca”, pubblica, delle operazioni militari sul fronte isontino), non solo il soggetto e la sua esperienza ma il concretissimo processo di *inventio* che ha condotto alla nascita del testo che abbiamo sotto gli occhi: e che leggendo e rileggendo, ogni volta, quasi ripercorriamo, siamo chiamati a rivivere nella sua processualità ri-presentata. Come ovvio questo non significa, per chi legge, accettare di credere *davvero* che le poesie del *Porto* siano nate così, da una distillazione parola per parola sul campo, in trincea: noi anzi sappiamo per certo che le cose sono andate, almeno in larga misura, diversamente. Ma il punto è che Ungaretti *simula*, finge nei suoi testi questa prossimità radicale fra esperienza e parola che ne scocca, attraverso una sistematica *mise en abyme* mimetico/finzionale dei propri atti intuitivo/scritturali.

La principale conseguenza di questa riconfigurazione in senso diaristico del patto lirico è proprio l'effetto di intensificazione reciproca prodotto dal dinamico allacciamento esemplarizzante – di carattere assai più immediatamente *scenico* che *narrativo* – fra le ragioni del *qui ed ora*, della contingenza, dell'esperienza relativa dell'io empirico, da un lato (diciamo: il polo impuro del “mimetico”, con la sua durata); e di quelle del testo, del gioco dei significanti, delle intuizioni ora immersive ora estatico/scorporanti di un io lirico/autorale, dall'altro (diciamo: il polo assolutizzante del “rituale”, con la sua durata). Ma non è difficile individuarne un'altra ricaduta nell'accentuazione dei tratti di instabilità prospettica della voce. Proprio l'iscrizione del soggetto – e dei suoi atti di ritrovamento verbale – in una temporalità frantumata, precaria e contingente, giustifica cioè la sua esposizione a repentini scarti di orientamento e tono, registro psichico e temperatura espressiva. È un fenomeno osservabile, di nuovo, tanto in orizzontale (nella sequenza del libro) quanto in verticale (nei singoli testi). Quello che si accampa sulla scena mobile dell'*Allegria*, nella sua continua diffrazione puntuale, è un io la cui complessità si manifesta nella forma stereofonico/sinottica (di nuovo: scheggiatamente scenico/ostensiva piuttosto che narrativa) di una esemplarità mono-dimensionale sempre demoltiplicata. Benché non manchino, come si sa, momenti in cui la voce attinge anche una prospettiva di telescopica sintesi della propria vicenda (come nei *Fiumi*), o di rivendicazione di una identità conquistata (come in *Italia*), o di immedesimazione oggettivante (come in *Sono*

²⁵ Secondo Guglielmi nell'*Allegria* «gli oggetti sono incontrati (...) nella temporalità e nella spazialità della parola che li nomina. Hanno l'unicità e l'irripetibilità degli eventi», G. Guglielmi, cit., p. 21.

una creatura), la forza centripeta di quelle autorappresentazioni icastiche è poi sempre esposta alla contropinta centrifuga della sua deriva attimale, all'attrazione nel perpetuo pendolo fra le polarità paradigmatiche del «porto» e del «viaggio» (Guglielmi), o della sublimazione trascendentale e della determinazione immanentistica (Barengli).

Mi limiterò qui a pochi altri esempi, che pongono a confronto due modalità opposte e speculari di manifestazione di questa dinamica. Ad un polo della gamma dei possibili esiti si può collocare *Eterno*, poesia d'esordio di *Ultime* – e del libro: una sorta di apoftegma lirico intemporale apparentemente irriducibile ad un qualunque rapporto con un qui ed ora empirico. Ungaretti non solo vi enuncia ma, quasi, vi mette in figura il modellarsi del patto lirico secondo i principi diaristici della enunciazione intercalata e della intermittenza soggettiva. Nella sua concentrazione brachilogica – fulminea sintesi di una verità intuitiva colta al limite del pre-verbale, dell'inarticolato – anch'essa si rivela però tramata da una sottile processualità, che sottotraccia alla temporalità compatta e assoluta della formula “rituale” ci fa avvertire il palpebri di quell'altra temporalità, precaria e contingente. Al v. 1 il costrutto del complemento situante ingenera una attesa che il verso seguente nullifica sia semanticamente sia sintatticamente (con l'obliterazione del verbo). Analogamente, sul piano metrico/ritmico, l'attacco di 2^a e 4^a conferisce al verso, inizialmente, l'andamento di un endecasillabo; che nel corso della pronuncia, però, si dissimila e agglutina in un doppio quinario, accapponato dalla struttura sintattica bipartita (i due gruppi sostantivo/participio opposti anche per le vocali toniche: ò - ò, à - à) e da una struttura ritmica speculare, a chiasmo (anfibraco - trocheo, trocheo - anfibraco) che negando l'impulso endecasillabico iniziale determina un accusato effetto di *manque* prosodico al centro (emblemizzato nella smaterializzazione, per sinalefe, della congiunzione «e»). È un anticipo ritmico di quell'«inesprimibile nulla» che, nel verso dopo, si manifesta definitivamente (peraltro con ulteriore riverbero nella frana delle tre atone iniziali, che sembrano deformare un potenziale settenario).

Al polo opposto si colloca *Veglia*, poesia fra le più celebri del *Porto*, che accoglie uno dei momenti di più violenta immedesimazione del soggetto nella determinatezza brutale dell'esperienza bellica. Che però avviene, anche qui, secondo quella dinamica di messa in opera, e in tensione, di una evenemenzialità a due o più piani, che è fra le risorse più peculiari e potenti della simulazione di diario. Qui il testo procede con nuda solennità scandito e quasi inceppato, ogni volta, dall'accumulo stordente dei participi («buttato», «massacrato», «digrignata», «volta», «penetrata»): che se da un lato istituiscono il martellante corrimano fonico del testo (innescato invero già dall'esordiale «nottata»; e ripreso nel finale dalla coppia «stato», «attaccato»), dall'altro ne determinano, sul piano sintattico/morfologico, il permanere in una condizione di spasmo nominale (fino al risolutivo «ho scritto», v. 12). Se la poesia non ci offre la restituzione immediata di un'esperienza in atto, non è però neppure, propriamente, il resoconto di un'esperienza rievocata. Leggendo, piuttosto, noi siamo messi nella condizione di assistere, senza *mediacy* apparente, ad un processo di allucinata *ri-attualizzazione* di quella esperienza e della sua spaventosa durata: al suo ossessivo

riaccamparsi, scomposta e dilatata, dettaglio per dettaglio, nella mente che la rammemora (che diviene preda, quasi, di questa rammemorazione) proprio *mentre* la fissa sulla pagina, *attraverso* lo sforzo di testualizzarla. Quella che la struttura del testo simula è in effetti anzitutto *questa* durata altra e a sua volta doppia: in cui atto mentale e atto scritturale sembrano urgersi e tallonarsi l'un l'altro, in un'ansia di determinazione che – dalla condizione di distanza in cui le condizioni d'enunciazione collocano ormai l'io – li protende (e *ci* protende) verso la “cosa” vissuta da riattingere.

È una dialettica che si attiva anche nelle poesie di più impressionante efficacia mimetica, dove l'evento esperito sembra sì colto *immediatamente*, con una ravvicinata autodiegesi *in praesentia*, astanziale. Ma ciò anche grazie al fatto che, di nuovo, la simulazione di diario provvede ad installare l'urgente evenemenzialità del tempo esperienziale, in cui sono collocati l'io e le cose che nomina e in cui si immedesima, nella processualità dell'atto con cui ne incide il profilo tanto nella sua mente quanto (ma non proprio simultaneamente: sempre anzi facendoci avvertire un lieve scarto o sbilanciamento dinamico fra i due livelli) sulla pagina. Ad esempio in *Sono una creatura* lo sviluppo morfologico e figurale (oltre che fonico) della similitudine, scandita dall'iterazione dell'avverbio «così», produce un duplice effetto. Da un lato, come ha indicato Barengi in una fine lettura del testo, è la «gradazione sapiente (...) degli epiteti» a mimare il lento movimento a vite con cui la «definizione» dell'immagine è via via attinta, dandoci l'impressione di «assistere, quasi fase per fase, al procedimento che sintetizza l'oggetto-simbolo, cioè alla concrezione di una “parola” nuova ed essenziale». ²⁶ Ma notevole è anche l'effetto di lieve spaesamento indotto, nel corso della lettura, dall'interferenza fra la sospensione della sintassi, nella prima strofa (per la dilazione nella seconda del verbo e del primo termine di paragone); e l'orientamento prospettico impresso alla nostra attenzione, fin da subito, dalla stentorea auto-definizione del titolo. È proprio entro il suo cono d'ombra che noi cominciamo a recepire la prima parte della poesia, occupata dal secondo termine di paragone («Come questa pietra / del S. Michele») e dalla sua catena di attributi. Sicché quando infine approdiamo ai vv. 9/10 («Come questa pietra / è il mio pianto») avvertiamo una sorta di piccolo trauma: non dunque *io sono*, ma *il mio pianto è*. Non si tratta, certo, di un'anfibologia sintattica reale (del genere di quelle prodotte dai cambi di progetto del parlato). E tuttavia la struttura del testo di fatto attiva, obliquamente, un'attesa di I persona che l'incontro ritardato con una III (per quanto espressione della medesima I) parzialmente contraddice: generando l'impressione di uno slittamento, di un lieve cambio di messa a fuoco del paragone, che si innesca *durante* l'evento che la poesia stessa è proprio in parallelo al precisarsi della natura intrinseca della “cosa”, la «pietra», in cui il soggetto si sta proiettando (in particolare attraverso l'aggallare di epiteti come «prosciugata» o «refrattaria»).

Di nuovo, insomma, la simulazione di diario permette a Ungaretti di coinvolgerci in una poesia-evento che sintetizza in sé una temporalità stratificata. Il presente relativo, storico/biografico dell'io esperiente fornisce il dinamico binario evenemenziale in cui si

²⁶ M. Barengi, cit., pp. 95-99 e 114.

innesta e sgrana l'autonoma, parallela processualità degli atti di rinvenimento e fissazione della parola lirica. La quale a sua volta vi instilla, facendoli variamente interferire, il presente intemporale, assoluto, della formula gnomico/intuitiva (di cui si inscena il pausato scoccare secondo quella dinamica per cui «parola e silenzio stanno l'una all'altra come rivelazione e attesa di rivelazione»²⁷); e/o il presente relazionale della registrazione “astanziale”, in presa diretta, di eventi percettivi e fenomeni che stanno accadendo – che il testo finge, simula stiano accadendo – *mentre* l'io esperiente è impegnato a dirli (con una immediata sussunzione, dunque, del regime dell'impura contingenza in quello universalizzante della parola lirica); e/o le varie forme di temporalità interiore o psichica – la rievocazione memoriale, la visione onirica, la fantasticazione dell'altrove – verso cui la mente del soggetto può slittare.

In conclusione, il punto da ribadire è che – tanto nei singoli testi quanto nel complesso del libro – la peculiare forma di mimesi attinta nell'*Allegria* sembra mettere in dominante meccanismi di precipitazione *scenico/ostensiva*, piuttosto che *narrativa*, del discorso lirico: forme di ri-presentazione teatralizzata (piuttosto che diegeticamente mediata) di frammenti esemplari di una “vicenda” io/mondo che resta attingibile solo a partire dalle tracce dei singoli, episodici atti autoscopici in cui la voce si impegna. Se di qualche forma di “narratività” si vorrà comunque parlare, per questo tipo di *factio*, se ne dovrà cogliere quanto meno l'aria di famiglia con quell'obliquo *narrare lirico* di cui Gabriele Frasca ha provato a definire alcuni tratti a proposito della poesia di Vittorio Sereni, a partire proprio dalla sua opposizione contrastiva con la retrospezione resocontistica tipica del *raccontare* (per cui invece che l'ordinata ricostruzione ex post di una «catena di eventi» si avrebbe qui una restituzione dall'interno, immersiva, di un'esperienza colta per lampi nel suo svolgersi)²⁸.

Del resto, lo si è detto all'inizio. Attraverso la simulazione di diario Ungaretti realizza nell'*Allegria* (ma in larga misura già nel *Porto sepolto*) un'operazione di riconfigurazione del patto lirico che interpreta, e dà risposta, ad una crisi di portata epocale. È questo uno se non il maggiore dei suoi lasciti alla successiva “tradizione del Novecento”. Rideclinata ogni volta reattivamente e inventivamente, la forma del *diario in versi* costituirà, di fatto, la nuova cornice di riferimento istituzionale della tradizione novecentesca del libro lirico. Alla luce di ciò, anche il richiamo “sereniano” è in fondo meno eccentrico di quel che potrebbe sembrare.

²⁷ P.V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, cit., p. 384.

²⁸ G. Frasca, *Il luogo della voce*, in *Per Vittorio Sereni. Convegno di poeti. Luino, 25-26 maggio 1991*, a cura di D. Isella, Milano, All'insegna del Pesce d'oro, 1992, pp. 20-31: 28-31.