

RIVISTA
DI LETTERATURA
ITALIANA

© Copyright by *Fabrizio Serra editore, Pisa · Roma.*

RIVISTA
DI LETTERATURA
ITALIANA

Diretta da:
Giorgio Baroni

Comitato scientifico:

Anna Bellio (Milano, Università Cattolica), Enza Biagini (Firenze),
Giorgio Cavallini (Genova), Ilaria Crotti (Venezia), Željko Djurić (Belgrado),
Corrado Donati (Trento), Luigi Fontanella (New York), Pietro Frassica (Princeton),
Pietro Gibellini (Venezia), Alfredo Luzi (Macerata), Jean-Jacques Marchand (Losanna),
Vicente González Martín (Salamanca), Bortolo Martinelli (Brescia, Università Cattolica),
Uberto Motta (Friburgo), Franco Musarra (Lovanio, Università Cattolica),
Gianni Oliva (Chieti), François Orsini (Parigi, Sorbona), Donato Pirovano (Torino),
Andrea Rondini (Macerata), Riccardo Scrivano (Roma, Tor Vergata),
William Spaggiari (Milano)

Redazione:

Maria Cristina Albonico (Milano, Università Cattolica), Paola Baioni (Torino),
Cecilia Gibellini (Piemonte Orientale), Enrica Mezzetta (Milano, Università Cattolica),
Federica Millefiorini (Milano, Università Cattolica), Paola Ponti (Milano, Università Cattolica),
Elena Rampazzo (Padova), Barbara Stagnitti (Milano, Università Cattolica),
Francesca Strazzi (Milano, Università Cattolica),
Cristina Tagliaferri (Milano, Università Cattolica)

Direzione:

Prof. Giorgio Baroni, Università Cattolica del Sacro Cuore,
Largo A. Gemelli 1, I 20123 Milano, tel. +39 02.7234.2574, fax +39 02.7234.2740,
giorgio.baroni@unicatt.it

*

«Rivista di letteratura italiana» is an International Peer-Reviewed Journal.
The eContent is Archived with *Clokss* and *Portico*.

ANVUR: A.

RIVISTA
DI LETTERATURA
ITALIANA

2017 · XXXV, 3

«COME PORTATI VIA SI RIMANE».
A CENTO ANNI DAL *PORTO SEPOLTO* (1916)

A CURA DI FEDERICA MILLEFIORINI



PISA · ROMA
FABRIZIO SERRA EDITORE
MMXVII

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 14 dell'1 luglio 1985
Direttore responsabile: Fabrizio Serra

*

A norma del codice civile italiano, è vietata la riproduzione, totale o parziale (compresi estratti, ecc.), di questa pubblicazione in qualsiasi forma e versione (comprese bozze, ecc.), originale o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa o internet (compresi siti web personali e istituzionali, academia.edu, ecc.), elettronico, digitale, meccanico, per mezzo di fotocopie, pdf, microfilm, film, scanner o altro, senza il permesso scritto della casa editrice.

Under Italian civil law this publication cannot be reproduced, wholly or in part (included offprints, etc.), in any form (included proofs, etc.), original or derived, or by any means: print, internet (included personal and institutional web sites, academia.edu, etc.), electronic, digital, mechanical, including photocopy, pdf, microfilm, film, scanner or any other medium, without permission in writing from the publisher.

*

Amministrazione:

FABRIZIO SERRA EDITORE®

Casella postale n. 1, Succursale n. 8, I 56123 Pisa,
tel. +39 050.542332, fax +39 050.574888, fse@libraweb.net

Periodico quadrimestrale

Abbonamenti:

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o Online sono consultabili presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net.

Print and/or Online official subscription rates are available at Publisher's web-site www.libraweb.net.

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550 o tramite carta di credito (*American Express, Visa, Eurocard, Mastercard*)

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa, fse@libraweb.net

Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma, fse.roma@libraweb.net

www.libraweb.net

*

Proprietà riservata · All rights reserved

© Copyright 2017 by Fabrizio Serra editore, Pisa · Roma.

Fabrizio Serra editore incorporates the Imprints Accademia editoriale, Edizioni dell'Ateneo, Fabrizio Serra editore, Giardini editori e stampatori in Pisa, Gruppo editoriale internazionale and Istituti editoriali e poligrafici internazionali.

Stampato in Italia · Printed in Italy

ISSN 0392-825X

E-ISSN 1724-0638

ISBN 978-88-3315-101-4

SOMMARIO

FEDERICA MILLEFIORINI, <i>Introduzione</i>	11
«UNA PAROLA SCAVATA»: PROSPETTIVE VARIANTISTICHE E FILOLOGICHE	
GIUSEPPE SAVOCA, <i>Le parole perdute del Porto Sepolto tra Pascal e Leopardi</i>	19
UBERTO MOTTA, <i>Alla vigilia del Porto. «Lacerba» 1915</i>	31
PAOLO BRIGANTI, <i>Il 'racconto' (eluso/ineludibile) nei versi del Porto Sepolto</i>	53
ROSY CUPO, <i>Il Porto Sepolto (1916) di Giuseppe Ungaretti: uno studio di varianti</i>	65
«IN QUESTO MIO SILENZIO»: RITMO E STILE	
FRANCO MUSARRA, <i>Alcune considerazioni sui ritmemi del Porto Sepolto</i>	79
ROSARIO GENNARO, <i>La brevità, Ungaretti e l'avanguardia fiorentina. Il Porto Sepolto, «La Voce» e «Lacerba»</i>	95
«LA LIMPIDA MERAVIGLIA DI UN DELIRANTE FERMENTO»: INTERPRETAZIONI CRITICHE	
DANIELA BARONCINI, <i>Parola e silenzio nel Porto Sepolto</i>	105
MASSIMO MIGLIORATI, <i>Esplorazione verticale e sguardo orizzontale: a proposito del Porto Sepolto 1916</i>	117
FEDERICA MILLEFIORINI, <i>«Questo corpo che ora troppo ci pesa»: pesantezza e leggerezza nel Porto Sepolto</i>	123
MASSIMO COLELLA, <i>Per una semantica della luce ungarettiana. Il caso del Porto Sepolto (1916)</i>	141
TERESA SPIGNOLI, <i>Il 'nome scolpito': il valore iconico della parola nel Porto Sepolto</i>	151
«TORNA ALLA LUCE CON I SUOI CANTI E LI DISPERDE»: FORTUNA E RICEZIONE	
FULVIO SALIMBENI, <i>«Chi ci stava di fronte e che dicevamo il nemico, ma che noi [...] chiamavamo nel nostro cuore fratello»</i>	163
ANTONIO SACCONI, <i>«Voici un nouveau poète qui est aussi un poète nouveau». I primi lettori del Porto Sepolto</i>	169
PEDRO LUIS LADRÓN DE GUEVARA, <i>Le poesie de Il Porto Sepolto (1916) in Spagna nella seconda metà del Novecento</i>	181
WAFAA EL BEIH, <i>La traduzione di «quel nulla / d'inesauribile segreto» in arabo</i>	189

LE PAROLE PERDUTE DEL PORTO SEPOLTO TRA PASCAL E LEOPARDI

GIUSEPPE SAVOCA

L'indagine si occupa delle circa duecento parole presenti nel *Porto Sepolto* del 1916 e poi scomparse nelle sue successive ristampe confluite nell'*Allegria*, considerata nel testo *ne varietur* consegnato alla *Vita d'un uomo*. In dissenso dalla generalità dei critici, che ritengono il lavoro variantistico di Ungaretti migliorativo, qui si sostiene la riduzione del valore originario di 'pura poesia' e di testimonianza storica della prima edizione. L'analisi individua una direzione sistematica delle parole perdute, inquadrando le varianti nel bisogno di alleggerire il peso di immagini e termini relativi alla terribile esperienza bellica, e soprattutto nel tentativo di rimozione di tracce tematiche e lessicali, pascaliane e leopardiane, legate allo stupore e allo sgomento dell'uomo che si sente smarrito nell'universo.

The essay analyses the almost two hundred words present in the 1916 Il Porto Sepolto and then disappeared in the successive reprints that led to the Allegria, considered in the text ne varietur consigned to Vita d'un uomo. In disagreement from most critics, who consider Ungaretti's successive variations an improvement, the paper sustains that the original value of 'pure poetry' and of historical proof of the first edition was reduced by such variations. The analysis individuates a systematic direction of the lost words, framing the variants into the need to lighten the weight of the images and terms relative to the terrible war experience, and above all in the need to remove thematic and lexical traces, from Pascoli and Leopardi, linked to the wonder and the dismay of the man who feels lost in the universe.

IL *Porto Sepolto*, stampato a Udine nel dicembre del 1916, è un libro piccolo, ma lungamente costruito, pensato e voluto dal suo autore, e che, visto dal dopo, si pone come il testo ungarettiano intorno a cui si organizzerà e da cui uscirà tutto il corso della vita d'un uomo e della storia d'un poeta che si permutano e si identificano reciprocamente e totalmente.

L'importanza del *Porto Sepolto* viene attestata, anche bibliograficamente, dal fatto che ad esso segue nel 1919 *Allegria di Naufragi* (considerata dal poeta fino alla vigilia della stampa come seconda edizione del *Porto*) che lo comprende, la quale a sua volta viene seguita nel 1923 da un secondo *Porto Sepolto* (contenente in gran parte le poesie edite nel '19). Dopo, *Il Porto Sepolto* sarà ancora e sempre incluso nelle nuove edizioni dell'*Allegria*, dalla *Preda* del 1931 a quella di *Novissima* del '36, alle mondadoriane del '42 e del '62 (che fa registrare le ultime varianti).

1. IL PORTO SEPOLTO E L'ALLEGRIA. I 'RITOCCHI DI FORMA'

Se i libri del '19 e del '23 erano sentiti dal poeta come arricchimenti e 'metamorfosi' del primo, è però vero che alla fine, a partire dall'edizione del 1931, vince *L'Allegria*, ormai senza i *naufragi* nel titolo. È molto probabile che per Ungaretti il tema del naufragio (sempre latamente leopardiano) sia nato proprio in trincea (apparendo esplicitamente in *La filosofia del poeta* – datata «Versa il 14 febbraio 1917» –, e poi, a partire dal '19, intitolata *Allegria di Naufragi*: «E subito riprende / il viaggio / come / dopo il naufragio / un superstite / lupo di mare»), nel contesto di un barbaro e assurdo trionfo della morte, come si può intuire, ad esempio, dalle parole di una lettera a Papini del 5 ottobre 1917:

Quante speranze; quante idee; quante volte mi sono attaccato e distaccato; quanti uomini e quante delusioni; quanti naufragi e quanta lena rinvenuta con ostinazione nel vulcano del cuore.

Il seguito della lettera ci svela come questi naufragi siano legati alla morte dell'uomo in guerra, e come da questa morte derivi per paradosso una feroce allegria:

Ma poi ci si accorge anche, che sotto la carne s'ha la grinta fredda della morte che ride, e si ride; ah, si ride a crepappele. Pover'uomo dentro che cosa t'affanni?¹

Che il nesso tra allegria e naufragio, tra vita e morte, sorriso amaro e umanità dolente sia stato da lui rappresentato per la prima volta nella trasfigurazione lirica del *Porto Sepolto*, Ungaretti l'ha sempre saputo, e in proposito, tra le tante sue dichiarazioni, si può scegliere quella affidata alle sue *Note* all'*Allegria* nel libro *ne varietur* di *Vita d'un uomo* in *Tutte le poesie*:

L'Allegria di Naufragi è la presa di coscienza di sé, è la scoperta che prima adagio avviene, poi culmina d'improvviso in un canto scritto il 16 agosto 1916, in piena guerra, in trincea, e che s'intitola *I fiumi*. [...] Volontà di vivere nonostante tutto, stringendo i pugni, nonostante il tempo, nonostante la morte. Potrei così commentare *Agonia*, *Pellegrinaggio*, quelle poesie del primo momento, di «Lacerba», o quelle già del *Porto Sepolto*, dove mi scopro e mi identifico, dentro gli orrori della guerra, nell'*uomo di pena* e, come tale, *Ungaretti, uomo di pena*, mi parrà di dovermi anche in seguito, sempre, identificare.²

Dunque, la scoperta e l'identificazione di sé come «Ungaretti / uomo di pena» è avvenuta una volta per tutte nelle poesie del *Porto Sepolto*, e cioè «dentro gli orrori della guerra».

In queste stesse note Ungaretti dichiara di avere sempre sofferto del «vizio» di chiamare le sue «edizioni definitive» (tutte quelle posteriori al 1931), mentre confessa anche che «non ha saputo resistere ogni nuova volta a qualche ritocco di forma».³

È mio proposito qui cercare di mostrare come questi ritocchi di forma abbiano interessato parte dei componimenti del *Porto Sepolto*, e non in senso genericamente migliorativo come ritengono molti, ma riducendone il valore originario di testimonianza storico-letteraria e personale, la novità, la coerenza e, per usare un'espressione ungarettiana, il loro valore di «pura poesia» (definizione riferita dal poeta proprio al *Porto*, ad esempio in una lettera a Carrà),⁴ così come nata nel rapporto tra fase esistenziale e sua interpretazione e realizzazione lirica. Non mi arruolo quindi nella schiera dei lettori che vedono nelle revisioni (più pesanti – rispetto ai libri del '19 e del '23 – a partire dall'*Allegria* del '31) un progresso dato dall'eliminazione di cadute nel linguaggio crepuscolare, nel patetico, nel letterario.

Sia chiaro però che questo non significa per me che i componimenti così come ritoccati non siano più 'poesia' o siano di grado inferiore rispetto ai primi. Sono solo diversi, e in effetti le varianti operate attestano il metodo elaborativo di Ungaretti e nuove fasi della sua carriera poetica, in cui rientrano ovviamente a pieno titolo anche i testi originari del *Porto Sepolto* 1916.

A questo proposito, per chiudere con le 'generalità', conviene richiamare un passo della nota all'edizione Preda in cui il poeta dichiara di avere rivisto «un po' nella forma le sue vecchie poesie», ma non si nasconde la difficoltà nell'«impresa quasi

¹ GIUSEPPE UNGARETTI, *Lettere a Giovanni Papini*, a cura di Maria Antonietta Terzoli, introduzione di Leone Piccioni, Milano, Mondadori, 1988, p. 157.

² GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Leone Piccioni, Milano, Mondadori, 1969 («I Meridiani»), pp. 517-518 (riedizione aggiornata a cura di Carlo Ossola, 2009). ³ Ivi, p. 528.

⁴ «Non hai amato il mio libro? Eppure in gran parte mi pare opera di pura poesia». Lettera dal fronte del 23 gennaio 1917, in GIUSEPPE UNGARETTI, *Cinquantatré lettere a Carlo Carrà*, a cura di Piero Bigongiari, Massimo Carrà, «Paradigma», 3, giugno 1980, p. 418.

disperata» di ottenere «dalla mano diversa di tenersi nascosta», concludendo di avere «sempre pensato che, per lasciarsi immaginare, l'universale deve attraverso un attivo sentimento storico, accordarsi colla voce singolare del poeta».¹

Leggere *Il Porto Sepolto* nella versione a stampa originaria è un atto conoscitivo di doveroso rispetto tanto per il momento storico, quanto per la «voce singolare del poeta» che quella fase storico-personale esprimeva in quel tempo e in quella forma.

2. INTERVENTI PARAGRAFEMATICI E LESSICALI

Ungaretti, com'è risaputo, era attentissimo a tutti gli aspetti paragrafematici dei suoi versi, e quindi agli spazi bianchi tra le strofe, alla collocazione di parole contigue in un verso o in un altro, alla punteggiatura, ecc. Ed è ovvio che le revisioni investano anche questi aspetti (ad esempio, con una tendenza a un aumento delle scansioni strofiche), sui quali tuttavia non mi soffermo perché già tutti segnalati nelle diverse edizioni posteriori all'ultima d'autore.²

Al di là di piccoli cambiamenti 'esterni', e dell'altro che coinvolge la didascalia con la data (portata come sottotitolo dalla fine all'inizio di tutte le poesie, e con qualche aggiustamento grafico, come la minuscola ad iniziale del nome dei mesi), l'intervento più consistente riguarda la riscrittura (in genere riduttiva) di parti di alcuni componimenti, a partire dall'intitolazione diversa di otto componimenti, e dalla scissione in due di *La notte bella*.³

Tuttavia, il fatto più evidente, ma anche il meno studiato, di questi fenomeni correttori investe il lessico, e si configura complessivamente come scomparsa completa di alcune parole, in genere a frequenza uno, che erano caratteristiche del primo *Porto*, e che ora scompaiono dalla nuova redazione di alcuni componimenti e, talvolta, da tutto il lessico ungarettiano, nel senso cioè che, essendo attestate solo nel libro del '16, si perdono per sempre dal vocabolario poetico ungarettiano. Ovviamente, una parola perduta nella poesia può essere presente nella prosa ma, non disponendo allo stato di un lessico onnicomprensivo di Ungaretti, è piuttosto complicato reperire nella sua vasta produzione qualche occorrenza delle parole perdute della poesia. In ogni caso non ci sarebbe 'compensazione'.

In genere, l'atteggiamento degli editori è stato quello di 'approvare', magari con qualche entusiasmo di troppo, gli interventi autocorrettori del poeta, anche quando ha proceduto a censurare il suo antico lessico. Naturalmente un autore è sempre libero di apportare modifiche e tagli a quanto da lui composto in precedenza, e dall'altro lato il lettore, il critico, può liberamente assecondare e apprezzare tutte le variazioni intervenute. Ciò tuttavia pertiene al livello del gusto e della valutazione, mentre è compito e dovere di chi studia, e valorizza a fini ermeneutici, tutte le forme testuali di un'opera ricostruirne le sue tappe storicamente, caratterizzandole cioè nelle loro

¹ GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 528.

² Testo di riferimento per l'esame delle varianti può essere: GIUSEPPE UNGARETTI, *L'Allegria*, edizione critica a cura di Cristiana Maggi Romano, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1982. Fondamentale *Il Porto Sepolto, Poesie* di GIUSEPPE UNGARETTI, ristampa anastatica dell'originale del 1916 (fatta sull'esemplare n. 1 dedicato a Ettore Serra), a cura di Luigi de Nardis, Mario Petrucciani, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1990. Utile anche l'edizione commentata in: GIUSEPPE UNGARETTI, *Il Porto Sepolto*, a cura di Carlo Ossola, Milano, Il Saggiatore, 1981.

³ Questi i cambiamenti di titolo (il primo, preceduto dal numero d'ordine, è il titolo del 1916): 1. Il primo testo, senza titolo e nell'indice indicato con *In memoria di Moammed Sceab*, assume il titolo di *In memoria*; 9. *Finestra* diventa *Stasera*; 18. *Soldato* = *Fratelli*; 21. *Immagini di guerra* = *In dormiveglia*; 23. *Paesaggio* = *Monotonia*; 25. *La notte bella* = *La notte bella* + *Universo*; 27. *S. Martino del Carso* = *San Martino del Carso*; 32. *Poesia* = *Commiato*.

specificità di contenuto e di linguaggio, soprattutto quando si è in presenza non di soli manoscritti ma di redazioni stampate.

E dunque qui si vogliono rapidamente fissare, sul piano lessicale, i termini estremi di un percorso che va dal '16 al '62 (ultima edizione dell'*Allegria* rivista dall'autore, anche se il grosso delle variazioni a questa data è già avvenuto), al fine di portare all'attenzione del lettore quanto perduto in termini di parole (e lateralmente di contenuti), e anche, e forse soprattutto, quanto si è offuscato della primitiva purezza poetica e della forza di testimonianza storica di quel primo libretto.

3. LESSICO DI UNGARETTI POETA: *IL PORTO SEPOLTO*

Nel panorama della più alta poesia novecentesca la produzione di Ungaretti si caratterizza per una essenziale sobrietà di linguaggio, rilevabile anche dalla modesta quantità di parole presenti nelle sue raccolte. Nell'edizione complessiva del '69 si registrano poco più di 20100 occorrenze di parola, a cui corrispondono meno di 6000 forme diverse e circa 3800 lemmi di base.¹ Ma va precisato che se la concordanza e i calcoli si facessero sulle prime edizioni, o includessero le varianti, i valori sarebbero alquanto diversi. Il problema soggiacente non è di semplice aritmetica perché a stadi diversi della storia editoriale di un testo corrispondono assetti redazionali diversi, e quindi variazioni che spesso sono significative in settori essenziali come quello della lingua.

Il primo *Porto Sepolto* ha 621 versi e 32 componimenti, mentre la redazione ultima inclusa nell'*Allegria* ha (titoli di sezione, di componimento e didascalie sempre esclusi) 526 versi e 33 liriche. Si sono quindi perduti quasi un centinaio di versi, mentre le occorrenze di parola sono 2150 nel *Porto* primitivo e 1956 nell'ultima stampa. Sono scomparse in complesso quasi 200 parole, anche se in realtà è successo che se ne siano perdute un po' di più perché alcune parole dell'ultimo *Porto* sono nuove rispetto al primo.

Questa particolarità riguarda meno di una ventina di casi, e quindi la verità testuale è che quello che si perde del primo *Porto Sepolto* in parole è molto di più rispetto a quello che si acquista in fatto di nuove parole nell'ultima redazione. È verosimile che Ungaretti sentisse queste perdite come un necessario sacrificio fatto per attingere la purezza di una poesia che si proietta sempre nel futuro, ma che originariamente era tutta concentrata in una forma e in un tempo precisi e definiti, che erano proprio quelli della prima stampa e della grande guerra.

Un'ipotesi generale di lettura potrebbe essere quella che la rimozione/eliminazione o la sostituzione di un certo lessico sia mossa, più che da convinzioni di poetica negli anni diventate più rigorose, soprattutto da una volontà inconscia di allontanarsi sempre di più da quella 'zona di guerra' che costituiva una sorta di lungo e permanente trauma dal quale guarire. Ma questo sospetto meriterebbe un'indagine a sé, mentre qui credo utile stare ai dati oggettivi, procedendo a individuare queste parole perdute, le quali, in un'indagine più minuta, andrebbero collocate in due distinti elenchi: uno delle parole cancellate e scomparse da tutta la poesia ungarettiana; l'altro delle eliminate dal *Porto* ma rappresentate in altre opere ungarettiane (sia di poesia che di prosa).

Oltre la metà delle circa 200 parole che mancano nel *Porto* rivisto è da riferire alla minore frequenza che nell'ultima redazione hanno, in seguito a tagli e cambiamenti,

¹ I dati precisi (ma ovviamente soggetti a piccole variazioni in relazione a possibili diversi criteri lessicografici) sono in: GIUSEPPE SAVOCA, *Concordanza delle poesie di Giuseppe Ungaretti, Testo, Concordanza, Liste di frequenza, Indici*, premessa di Mario Petrucciani, Firenze, Olschki, 1993.

i lemmi comuni a entrambi i testi tanto nelle voci semantiche (ad esempio, «cuore»,¹ «deserto», «giro», «maliconia», «mare», «mi», «oscuro», «sasso», «soldato», «sorriso», «tempo», «tramonto», «universo», «vita», ecc. perdono una o più occorrenze), quanto nelle parole 'sinsemantiche', cioè congiunzioni, articoli, preposizioni, che in genere sono a maggiore frequenza nel testo del '16 (in cui, ad esempio, ci sono 111 occorrenze della preposizione «di» contro 90, 33 «come» rispetto a 27, 79 «e» rispetto a 74, 5 «per» rispetto a 3, ecc.).

L'ottantina di parole veramente perdute nell'ultimo *Porto* si distribuiscono in ordine decrescente fra sostantivi, aggettivi, verbi, qualche preposizione e qualche avverbio.² Su ognuna di queste parole piene si potrebbe, in sede di commento e discussione critica, fare una valutazione, e dimostrerò questa possibilità con più di un esempio. Ritengo tuttavia utile far vedere prima come si possa perdere qualcosa conservando quasi le stesse parole, e mutando solo qualche elemento all'apparenza non semantico. Si consideri il caso di *Attrito*, che nel passaggio conserva intatta la prima strofe («Con la mia fame di lupo / ammaino / il mio corpo di pecorella»), ma varia la seconda (con la sostituzione di «misera» a «timida» e con quella di «per» con «e come»):

Sono come	Sono come
la timida barca	la misera barca
per l'oceano libidinoso	e come l'oceano libidinoso

Non posso affrontare l'analisi complessiva di questa poesia, ma devo almeno osservare che il linguaggio della prima strofe rappresenta, con al centro l'«ammaino» tipico del linguaggio militare, una condizione di bisogno e insieme di rinuncia, come pure di impotenza e di lacerazione di fronte alla ferocia della guerra. La seconda strofe rivista nel 1931, e quindi in un tempo di 'pace', viene reimpostata attraverso la sostituzione di un aggettivo («misera» al posto di «timida») e una variazione sintattico-contenutistica affidata al nuovo sintagma «e come». Il risultato (che, in assenza, del testo precedente avrebbe tutto il diritto di esistere autonomamente) è quello di uno stravolgimento totale che ha indotto qualche interprete 'migliorista' a vedere nel primo testo quello che 'forse' ci sarebbe nel secondo, e cioè un contenuto erotico del tutto assente nella prima versione, dove invece il poeta si identifica (pascalianamente, se è vero che tutti siamo «embarqués») con la barca 'timorosa' (cioè occupata da

¹ Su «cuore» c'è da osservare che questo sostantivo, con frequenza 17 (14 nella redazione rivista), è nel *Porto* del 1916 (ma anche nell'ultimo), quello a più alta frequenza (seguito da «sole», con frequenza 8, «aria», «notte», «vita» a frequenza 7, ecc.), e quindi la prima parola tema in un libro fatto, per dirla con lo stesso poeta, di «cose che vengono dal cuore» (a Papini, a fine marzo/primi di aprile del '16, Ungaretti scriveva: «Ti mando una poesia che mi pare bella. È sincera in tutti i casi ed è mia come tutte le cose che vengono dal cuore. Mi pare, anche in arte, questo della sincerità, il merito principale», in GIUSEPPE UNGARETTI, *Lettere a Giovanni Papini*, cit., p. 22).

² Trascrivo qui l'elenco, in ordine alfabetico, delle forme di parola perdute (tutte a frequenza 1 tranne «malato», che ricorre 2 volte; da notare che non si considerano perdute le forme per le quali sopravvive nell'ultimo *Porto* un'occorrenza di parola riconducibile a un lemma comunque rappresentato nella revisione; e dunque, ad esempio, non registro «dorme» perché c'è nel testo finale «dormire», «caduto» perché c'è «cadendo», ecc.): «accorato», «adagiato», «affievolivo», «alpe», «aranci», «attimo», «banale», «bara», «barca», «basta», «bastimento», «bimba», «bimbo», «budelli», «canerino», «cigolio», «cimiteri», «Comparso», «confidenziale», «continuamente», «culliamo», «delicato», «diadema», «disfa», «dolcezza», «domani», «edifici», «esiste», «esposto», «estremo», «evanescente», «fastidio», «Finestra», «fino», «fiore», «fogliolina», «fresco», «genera», «illuminazione», «immensa», «implorazione», «impregnati», «indosso», «Innalzata», «insaziabili», «lastra», «lontanando», «lucente», «malato», «morire», «mughetto», «neonato», «opaca», «orditi», «orologio», «Paesaggio», «passione», «persistente», «protette», «ragazzo», «riflessi», «riprincipia», «rubini», «salma», «saluto», «scalmana», «sentinella», «serica», «soccorso», «solitudine», «soltanto», «spossiamo», «strappata», «striscia», «sussurrata», «terrificata», «timida», «trama», «urtante».

uomini trepidanti per la 'tempesta'), in balia di un mare che vuole vincere sull'uomo facendolo naufragare. È del tutto evidente che qui (cioè nel testo del '16, e solo in esso) appare in *aenigmatè* l'antefatto del grande tema del naufragio, anche se ancora senza allegria perché si è in mezzo agli orrori della guerra.

4. «COMPARSO ALLO SPAZIO» DI PASCAL

Tra la quindicina di verbi perduti c'è «comparire», da «Comparso» che appare al v. 14 del componimento *La notte bella*, in cui ricorre due volte la parola «universo», e che, a partire dall'edizione del '23, si scinde in due con lo scorporo dell'ultima strofe la quale, con il titolo *Universo*, diventa un testo autonomo. Da notare anche che, sempre dal '23 e poi in tutte le revisioni, viene omessa la terza strofe in cui c'era un'occorrenza di «universo» («D'ora in poi / confidenziale / mi genera / ogni attimo d'universo»), ma cadono anche altre parole 'forti' come «confidenziale», «genera», «attimo».¹

Affermo, anche senza discuterlo analiticamente, che la cassazione di questa strofe può forse trovare spiegazione in una più o meno consapevole volontà di riduzione delle molte tracce pascaliane serpeggianti nell'inconscio testuale dell'Ungaretti giovane, che aveva attivamente frequentato alla Sorbona le affascinanti lezioni su Pascal di Fortunat Strowski.² La plausibilità di questa ipotesi ermeneutica mi sembra corroborata dalla riscrittura in revisione dell'originaria strofe quinta (quarta in revisione), che qui si trascrive insieme alla sesta e settima (e alla quinta e ultima del testo rivisto):

Comparso allo spazio	Ora mordo
l'ho morso	come un bambino la mammella
come un neonato	lo spazio
la mammella	
Ora sono delicato	
Ora sono ubriaco d'universo	Ora sono ubriaco d'universo

Nella seconda stesura, il verbo «mordere» al presente, la posposizione di «spazio» e la caduta di «Comparso allo» fanno cambiare il senso della strofe (e, insieme al resto delle varianti, di tutto il componimento), che adesso in parallelismo con la seguente e ultima («Ora sono ubriaco / d'universo»), introdotta anch'essa dall'avverbio «ora», porta il soggetto in primo piano e ce lo fa vedere in armonia (un po' dannunziana) con il tutto mentre vive una sorta di freudiano sentimento oceanico. Da questa condizione deriva anche la soppressione dell'originaria strofe-verso 18: «Ora sono delicato». Il risultato di questo taglio cambia la prospettiva psicologica del soggetto lirico originario, facendo tra l'altro perdere a tutta la poesia ungarettiana la presenza dell'aggettivo «delicato», che viene rimosso fra le varianti rifiutate (e aggiungo in parentesi che questo aggettivo è abbastanza caratteristico del francese di Pascal).³

¹ Su «attimo» va notato che esso sarà (con frequenza 15) parola-chiave in Ungaretti poeta. L'ovvia coppia «ogni attimo» ('traduzione' del «chaque instant» pascaliano di 199, 427, 432) forse non si incontra per caso in un componimento imperniato sui 'pascaliani' «spazio» e «universo».

² In proposito mi permetto rinviare ai miei *Ungaretti, Pascal: l'illusione e il cuore e Verso l'infinito: Ungaretti tra Pascal e Leopardi*, in GIUSEPPE SAVOCA, *L'infinito e il punto. Letture di poesia tra Ungaretti e Cattafi*, Firenze, Olschki, 2011, pp. 17-28 e 43-56.

³ Segnalo, anche se non si tratta di parole perdute, come pascaliani il sostantivo «attonimento» – che appare nel *Porto Sepolto* in *Malinconia*, v. 21 («attonimento di mill'occhi», in revisione «Attonimento») – e l'aggettivo «attonita» di *Pregghiera* (nell'*Allegrìa di Naufragi* del '19), riferito a «sfera» («in attonita / sfera di limpideità», in revisione: «in una limpida e attonita sfera»). Il collegamento è su base lessicale e seman-

Notevolmente diversa la problematica soggiacente alla versione a stampa del 1916, dove «Comparso allo spazio» e la figura del «neonato» (parola e immagine perdute per sempre dal *Porto* rivisto e da tutta la poesia ungarettiana) veicolano un sentimento di debolezza, inermità e sgomento che nascondono e rivelano insieme una segreta frequentazione delle *Pensées* pascaliane, dove l'uomo gettato in un piccolo spazio («Comparso allo spazio») si stupisce e si atterrisce sentendosi smarrito nell'«infinita immensità degli spazi che ignoro e che mi ignorano». Non si può non ricordare il pensiero 68 (edizione Lafuma) di Pascal, che si conclude con due forti interrogazioni, e non si può non rilevare, incidentalmente, che nella revisione della *Notte bella* scompaiono tra l'altro i punti interrogativi che chiudono nel primo *Porto* le due prime strofe. Va anche tenuta in conto la compresenza in Pascal, ad esempio nel famoso pensiero sul *roseau pensant*, di spazio e universo che imprigionano il soggetto («Par l'espace l'univers me comprend et m'engloutit comme un point»). In realtà, in una poetica della «parola / scavata nella [...] vita / come un abisso» (*Poesia*, poi *Commiato*), il peso di ogni singolo lemma è spesso decisivo, e certo non è un caso che molte delle parole chiave del *Porto* abbiano il loro corrispondente puntuale nel francese pascaliano, a partire, ad esempio, proprio dall'«abisso», il quale, più che leopardiano (*Canto notturno*), è derivato dal «gouffre infini» (148) di Pascal, per il quale l'uomo è sospeso tra i «deux abîmes de l'infini et du néant» (199). Per l'«abisso» su cui si chiude il libro si è citato solo il *gouffre* di Baudelaire, ma senza avvertire che il poeta delle *Fleurs du mal* si richiamava esplicitamente a Pascal, e proprio all'inizio del suo *Gouffre* («Pascal avait son gouffre, avec lui se mouvant»).

Qualcuno ha osservato che la *Notte bella* potrebbe leggersi come una risposta a *Perché?*. È possibile, anche se poi non è stata colta la forte ansia pascaliana che sostiene *Perché?*, e che rafforza il filone di un pascalismo immanente ai due componimenti e a tutto il primo (e naturalmente anche all'ultimo) *Porto*. Il baricentro pascaliano di *Perché?* appare chiarissimo nell'ultima strofe (conservata immutata: «Il mio povero cuore / sbigottito / di non sapere»), ma si rivela anche nella quarta strofe (in entrambi i testi), che però presenta qualche variante significativa:

Da quando ho guardato nel viso immortale del mondo questo bimbo ha voluto sapere ed è caduto nel labirinto del suo cuore crucciato	Da quando ha guardato nel viso immortale del mondo questo pazzo ha voluto sapere cadendo nel labirinto del suo cuore crucciato
--	---

Balza agli occhi la sostituzione di «pazzo» a «bimbo», che era in perfetta sintonia con il «neonato», anch'esso censurato, della *Notte bella*, e che elimina da tutta la poesia dell'*Allegria* in cui confluisce il *Porto* una figura essenziale in tutto il mondo poetico di Ungaretti.

Qui, come in altri passaggi del componimento, è centrale il motivo pascaliano del mistero dell'essere e dello sgomento di non potere conoscere la verità del mondo e

tica («sfera» è un *hapax* in Ungaretti e anche in Pascal, e in entrambi è metafora di Dio). In *Pensées* 199, Pascal aveva scritto «C'est une sphere étonnante», cancellando poi «étonnante» – cioè 'sorprendente' e perciò anche 'attonita' – a favore di «infinie». Anche «étonnement» (letteralmente e fonicamente reso con «attonimento») è parola espunta da Pascal (nel frammento 489: «Entrez dans l'étonnement»), ma ugualmente passata nelle stampe, da dove probabilmente la derivava Ungaretti per il suo (rarissimo in poesia) «attonimento». Egli poteva leggere entrambe le varianti nell'edizione Brunschvicg (in particolare nei frammenti 72 e 713 – corrispondenti ai 199 e 489 di Lafuma –, alle pp. 73 e 147 dei voll. I e III delle *Pensées*, Paris, Hachette, 1904), utilizzata da Strowski nelle lezioni e negli scritti.

dell'universo: il tutto riportato a quel «cuore» che all'Ungaretti maturo sembrerà l'emblema unificante della coppia Pascal-Leopardi («Leopardi nostro, forse solo un Blaise Pascal, ebbe un uguale cuore»), e che egli qui dichiara in origine come centro della sua poesia e poetica. In *Perché?* (in entrambe le versioni) «cuore» ha frequenza 6 e nella *Notte bella* 2 (prima e seconda redazione), e il fatto che in due testi su trentadue-trentatré ci sia la metà delle occorrenze di questa parola ha un senso ed è insieme una dichiarazione di poetica e di scelta di una linea, certo non dichiarata esplicitamente, e forse, stando al lessico 'rifiutato', anche volontariamente rimossa per una giovanile baldanza più che per un istintuale moto di rivolta contro gli antenati, quegli stessi padri che l'Ungaretti maturo (diciamo pure il poeta e il critico) non si asterrà dall'onorare e interpretare.

La revisione elimina dunque la parola «bimbo», che non scompare da sola dal *Porto*, associata com'è ad una piccola costellazione di linguaggio infantile rappresentata da parole (alcune già incontrate) come «bimba», «neonato» e il verbo «ci culliamo» («cullata» è in *Vanità* dell'*Allegria*), ma anche «ragazzo», che in quanto eliminate attestano un tentativo di rimozione complessiva di un'esperienza di frustrazione di fronte alla ferocia implacabile della guerra. Quasi superfluo appare accennare al fatto che questo nucleo infantile ben si colloca (e meglio si collocherebbe se lasciato intatto) in tutta la storia poetica 'grande' del poeta (in seguito padre di un «musicista bimbo» morto e «bimbo di ottant'anni» egli stesso). Connesso a questa rimozione è anche il ridimensionamento di un certo linguaggio affettuoso e diminutivo, ma anche favoloso (come «canerino», «mughetto», «serica», «diadema», «rubini»).

5. PAROLE DELLA GUERRA

Il bisogno di allontanarsi dal tempo e dalla 'zona di guerra' (titolo, com'è noto, di un libro vagheggiato e mai composto da Ungaretti) si rivela soprattutto, e si direbbe esplicitamente, nella revisione linguistica che riguarda più direttamente il filone diaristico delle poesie meglio leggibili come legate all'esperienza bellica. In quest'ambito la direzione correttoria appare quasi sistematica, a partire dai titoli, dove *Soldato* (parola eliminata anche al v. 1 di *Peso*) diventa *Fratelli* e *Immagini di guerra* è sostituito da *In dormiveglia*. Ma è soprattutto in *S. Martino del Carso* che si avverte nettamente la riduzione dei segnali di tempo e di spazio tipici della guerra. E ciò grazie alla espunzione di parole, versi e strofe, ma anche a una diversa articolazione e sintassi delle immagini (qui quella del «cuore»). Si mettano a confronto le due redazioni:

S. MARTINO DEL CARSO

Di queste case
non c'è rimasto
che qualche
brandello di muro
esposto all'aria

Di tanti
che mi corrispondevano
non è rimasto
neppure tanto
nei cimiteri

Ma nel cuore
nessuna croce manca

SAN MARTINO DEL CARSO

Valloncello dell'Albero Isolato il 27 agosto 1916

Di queste case
non è rimasto
che qualche
brandello di muro

Di tanti
che mi corrispondevano
non è rimasto
neppure tanto

Ma nel cuore
nessuna croce manca

Innalzata
 di sentinella
 a che?
 Sono morti
 cuore malato
 Perché io guardi al mio cuore È il mio cuore
 come a uno straziato paese il paese più straziato
 qualche volta
 Valloncello dell'albero isolato il 27 Agosto 1916

La seconda versione, esaltata per la sua essenzialità, perde buona parte della verità storica e biografica della prima, testimoniando anche un depauperamento linguistico che incide su una componente forte (anche se quantitativamente limitata) della storia poetica di Ungaretti quale quella del lessico 'militare' che, ad esempio, lo accomuna all'ammiratissimo Rebora. La condensazione delle ultime tre strofe nei due versi di identificazione «cuore»-«paese» non solo sottrae alla poesia figure, gesti e parole che riguardano il mondo, la storia e gli altri (la «sentinella» con la sua 'levata' – l'*hapax* assoluto di «Innalzata» –, la domanda «a che?», i «morti», e prima i «cimiteri»), ma elimina anche il colloquio leopardiano (più che corazziniano) del poeta con sé stesso, con il proprio cuore («Sono morti / cuore malato»; da notare che l'altra occorrenza di «malato» eliminata è sempre riferita al «cuore», nella revisione di *Annientamento*, vv. 7-10, «mi modulo / di malato / sommesso uguale / cuore», che diventano «mi modulo / di sommesso uguale / cuore»).

Questa della malattia indotta dalla guerra (e del proprio cuore malato) è una condizione che scomparirà del tutto dalla poesia ungarettiana posteriore al primo *Porto*, dove la «malattia» appare solo in *Nostalgia*, e le due occorrenze di «malato» vengono eliminate nella revisione. In verità, questo aggettivo si trova anche in due poesie di guerra disperse (e cioè anch'esse 'rifiutate'), e in due contesti significativi, tanto del pascalismo di fondo (si leggano i vv. 5-12 di *Poesia*, datata «Sagrado il 28 novembre 1916»: «vivo di questa gioia / malata di universo / e soffro / di non saperla / accendere / nelle mie / parole»), quanto della «malinconia» generata dalla guerra (titolo *Sono malato*, poesia datata «Vallone il 20 aprile 1917»).

Si consideri un altro caso di rimozione lessicale connessa alla guerra, partendo dal confronto fra le due redazioni di uno stesso testo (a sinistra quella del '16):

SOLDATO	FRATELLI
	Mariano il 15 luglio 1916
Di che reggimento siete fratelli?	Di che reggimento siete fratelli?
Fratello tremante parola nella notte come una fogliolina appena nata saluto accorato nell'aria spasimante implorazione sussurrata di soccorso	Parola tremante nella notte Foglia appena nata Nell'aria spasimante involontaria rivolta dell'uomo presente alla sua fragilità

all'uomo presente alla sua Fratelli
fragilità

Mariano il 15 Luglio 1916

La sostituzione al v. 6 (già dal '23) di «foglia» a «fogliolina» (forse in una connessione paraleopardiana tra «foglia» e «fragilità» che ricorda il «povera foglia frale» dell'*Imitazione*) priva la poesia di Ungaretti di un lemma presente nella coeva prosa epistolare,¹ così come l'omissione dei vv. 8-9 cancella (a partire dal '31) due parole tra gergo militare e sentimento come «saluto» e «accorato», necessarie a significare il senso di umanità viva, anche nel massacro della guerra (che si avverte, come segno di vitalità offesa e morente, nel forte verbo-aggettivo «spasimante», sempre mantenuto).

Ma è la riscrittura riduttiva (passata attraverso un mutamento 'indifferente' di «all'uomo» in «dell'uomo») dei vv. 11-13 («implorazione / sussurrata / di soccorso»), condensati in una «involontaria rivolta», a togliere al testo originario una componente indispensabile per il suo funzionamento diaristico-lirico di testimonianza umana e storica. Si perdono infatti, senza alcun risarcimento variantistico, parole e immagini di guerra essenziali per rendere la condizione di umanità di 'soldati' che si riconoscono fratelli nella loro fragilità.

Le tre parole «implorazione», «sussurrata», «soccorso» – sospese tra la vita e la morte di un'umanità ferita dalla brutalità della guerra – scompaiono totalmente e per sempre dal vocabolario poetico ungarettiano. A margine si può segnalare come un caso di indiretto e felice recupero memoriale che il grande Ungaretti maturo, tornato poeta del *Dolore* insito in ogni guerra, si ricordi del «sussurrata» quando in *Non gridate più* riferisce ai morti qualcosa che aveva già detto dei morenti del *Porto Sepolto*: «Hanno l'impercettibile sussurro».

6. LA POESIA-VITA NEL PORTO E LEOPARDI

In realtà nel *Porto Sepolto* il nesso tra vita e opera, tra esperienza e letteratura è inscindibile. Ungaretti ha parlato di questa poesia come di un diario e, insieme, come di poesia pura, intendendo, anche se a un livello istintivo più che razionale, che la dimensione biografica e quella lirica non erano in contraddizione in quanto la sua vita reale si purificava e idealizzava nella conquista della poesia consegnata a una determinata forma. *Il Porto Sepolto* si colloca in uno snodo fondamentale della personalità e della storia dell'uomo/del poeta Ungaretti perché nelle trincee del Carso avviene in lui il cruciale passaggio dalla formazione letteraria alla vita, e insieme l'affermazione di un'identità definitiva nel ritorno, attraverso la parola, dalla vita alla poesia.

Il porto sepolto a cui approda il suo primo libro diventa per lui anche il porto di partenza per vivere l'allegria del 'naufragio', cioè il superamento della morte certificata dalla catastrofe bellica. Questa purificazione di un'esperienza di morte comporta un riassetto della propria vita e della stessa poesia che era espressione di quella stagione superata. Ovviamente, alla fondazione identitaria significata dalla guerra corrisponde in Ungaretti la messa in atto di un rigoroso percorso di decantazione della propria cultura e di ricerca della propria natura poetica anche nello specifico terreno della lingua.

¹ «Il mio compito di soldato è compiuto [...] sono stato una fogliolina bene insignificante persa nell'immenso turbine [...] mi sono lasciato regolare come un orologio» (GIUSEPPE UNGARETTI, *Lettere a Giovanni Papini*, cit., p. 222): e si noti che anche «orologio» è parola che scompare dal *Porto Sepolto* rivisto nel '23 (e i tre versi originari di *Malinconia* «ma un'apprensione / di questo orologio / ch'è il cuore» si riducono al solo «ma un'apprensione»).

Da qui l'emergenza di alcune spie rivelatrici di un tessuto di reminiscenze letterarie che il poeta si sforza di dominare e circoscrivere. In quest'ambito un ruolo primario (anche per ammissione costante dello stesso poeta) dovette avere (insieme al Pascal lasciato in ombra volontariamente) il Leopardi di cui, in sede di revisione, Ungaretti cancella più di una parola caratteristica, tra cui spicca «lontanando» (forma presente nella *Sera del dì di festa*, già ripresa da Pascoli e D'Annunzio, e forse anche per questo sacrificata).¹ Questa parola appariva in *Silenzio* di cui, permanendo sempre identici i primi tre versi, già nell'edizione spezzina del '23 si perdono i versi 6, 7 e 10-11, mentre alla fine nei versi 4-7 si inserisce il v. 8 variato e spezzato in due:

Conosco una città
che ogni giorno s'empie di sole
e tutto è rapito in quel momento
Me ne sono andato una sera
e dal bastimento
verniciato di bianco urtante come un cigolio
lontanando lucente di solitudine
con in cuore un estremo limio di cicala
strappata all'albero della sua scalmana
col fresco miraggio di quel suo diadema
di rubini al sole

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

Conosco una città
che ogni giorno s'empie di sole
e tutto è rapito in quel momento
Me ne sono andato una sera

Nel cuore durava il limio
delle cicale

Dal bastimento
verniciato di bianco
ho visto
la mia città sparire
lasciando
un poco
un abbraccio di lumi nell'aria torbida
sospesi

Dunque tutto il v. 7 scompare e, insieme a «lontanando», «lucente» e «solitudine», si perdono totalmente anche le parole del v. 6 «urtante» e «cigolio».

Altra rimozione di un chiaro lessema leopardiano è quella di «immensa» (aggettivo a frequenza 15 nei *Canti*) di *Paesaggio*, poi *Monotonia*:

Fermato a due sassi
languisco
sotto questa immensa
appannata volta di cielo

Il groviglio dei sentieri
possiede la mia cecità
Non esiste altra cosa
di buio
più squallida
di questa monotonia
Una volta

Fermato a due sassi
languisco
sotto questa
volta appannata
di cielo

Il groviglio dei sentieri
possiede la mia cecità
Nulla è più squallido
di questa monotonia

Una volta

¹ Su altri 'prelievi' leopardiani, talvolta ben mimetizzati (come L'«ardua selce» di *Tu ti spezzasti* nel *Dolore*, ricalcata sulle «ardue selve» di *Alla Primavera*), mi permetto rinviare alle mie *Spigolature leopardiane tra Ungaretti e Montale*, in GIUSEPPE SAVOCA, *Parole di Ungaretti e di Montale*, Roma, Bonacci, 1993, pp. 95-101.

non sapevo	non sapevo
ch'è banale	ch'è una cosa
la consunzione	qualunque
del cielo	perfino
al tramonto	la consunzione serale
e m'affievolivo poi	del cielo
adagiato sulla mia terra africana	E sulla mia terra affricana
calmata	calmata
a un arpeggio	a un arpeggio
perso per l'aria	perso nell'aria
	mi rinnovavo

L'aggettivo «immensa», già riconosciuto dalla critica come di matrice infinitiva leopardiana (e, aggiungo, sicuramente anche pascaliana), messo in evidenza come secondo emistichio del v. 3, viene crudamente cassato. La revisione riduttiva non si ferma a nascondere il filo leopardiano («solitudine immensa», «immenso universo» sono nel *Canto notturno*; in Pascal c'è un'«immense étendue de l'univers»), ma elimina anche il 'prosaico' (già in Govoni) «banale» (tradotto con 'banalizzazione' in «una cosa / qualunque»), immettendo però in coda un (dannunzianeggiante?) «mi rinnovavo», che non compensa tuttavia la scomparsa del delicato e raro «m'affievolivo» (verbo già dell'*Armonia in grigio et in silenzio* govoniana). Il risultato sembra ancora quello di limitare la dimensione pascaliano-leopardiana dello stupore di fronte all'infinito del cielo.

COMPOSTO IN CARATTERE SERRA DANTE DALLA
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.
STAMPATO E RILEGATO NELLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

Dicembre 2017

(CZ 2 · FG 13)



© Copyright by Fabrizio Serra editore, Pisa · Roma.