

# L'esperienza delle emozioni: una lettura bi-logica di Leopardi e di Ungaretti

**Pietro Cataldi**

---

## **1. La bi-logica dell'Infinito. Le emozioni e la multidimensionalità dell'inconscio non rimosso**

### **1.1.**

Se come umani avessimo potuto comunicare utilizzando un mezzo più semplice del linguaggio, come avviene in molte forme di vita, forse lo avremmo fatto; e dobbiamo comunque considerare l'esistenza del linguaggio una necessità faticosa, oltre che la ricchezza che sappiamo. Vale la pena di sopportare la necessità di questa fatica, pur di impossessarci delle opportunità che ci concede; vale la pena, cioè, di trattare sempre il linguaggio in termini relativi, o se si preferisce storici. Lo stesso può dirsi, forse a maggior ragione, della letteratura, e della lirica in particolare, posto che questa rappresenti, come osserva Leopardi, la sommità della poesia, che è «la sommità del discorso umano» (*Zibaldone*, 145). La sommità non è solo un parametro di valore, ma anche un punto di osservazione più inclusivo, benché questa facoltà di inclusione sia perseguita, come spesso è accaduto, per mezzo di una restrizione: di suoni, di lessico, di temi, di situazioni. Possiamo considerare la letteratura, e la lirica in particolare, nei termini di un tentativo storico di inclusività linguistica; non certo un modo di trascendere e bruciare i limiti – o la relatività – del linguaggio, ma di allargarne i parametri e i protocolli di comunicazione. In una prospettiva freudiana (una delle possibili da cui interrogare questa larghezza e i suoi modi di manifestarsi), per esempio, i sistemi retorici saranno leggibili come modi di rispettare, dentro una codificazione storica, le leggi profonde dell'inconscio (spostamento, condensazione, ecc.), senza tuttavia rinunciare a utilizzare i ponti della comunicazione sociale garantita dal rispetto dei principi della logica classica (cosiddetta aristotelica): una mirabile “formazione di compromesso”.

In questo intervento sperimento su due testi della nostra lirica moderna il modo in cui il pensiero di un geniale “prosecutore” di Freud, lo psicoa-

nalista cileno Ignacio Matte Blanco, può aiutarci a vedere meglio i termini e le ragioni di questo carattere inclusivo della letteratura.

Schematizzando, possiamo dire che ciò che in un testo lirico siamo soliti chiamare “bellezza” è stato per lo più considerato o come un attributo ornamentale (un attributo che conferirebbe garbo, eleganza, decoro a un contenuto soggiacente) oppure come una condizione stessa del significato. Difficile oggi riconoscersi nella prima possibilità, mentre innumerevoli sono i modi nei quali può essere condivisa la seconda, fino all'enfatizzazione perfino feticistica dei modi della formalizzazione, in chiave ora linguistica, ora filologica, ora stilistica, ora intertestuale; così che può dirsi talvolta compiuto un vero e proprio ribaltamento: dal primato di un contenuto abbellito dalla forma a quello di una forma trattata quale contenuto reale dei testi.

## 1.2.

Anche con l'aiuto di Matte Blanco possiamo salvarci da queste insidie, e strappare un lembo nuovo di conoscenza nello spazio delle cosiddette forme dell'espressione. Per fare un esempio ovvio, il modo in cui gli inarcammenti dell'*Infinito* leopardiano producono una parte decisiva del significato di quell'idillio, introducendo al termine di ogni verso, esclusi il primo e l'ultimo, una sorta di “siepe metrica” che fa calare sul discorso la dinamica stessa dello sguardo narrato risulta ben descrivibile in termini metrici e stilistici, ma dispiega meglio un valore, cioè un significato che sfugga alla tautologia formalistica, leggendo nella tensione tra sintassi e metro un attrito bi-logico. Leopardi definì gli idilli quali «avventure storiche del *suo* animo»: una definizione piena di fascino e di mistero, che potremmo malamente tradurre con la parola, oggi abusata tanto quanto per secoli è stata temuta e condannata la condizione che le corrisponde, “emozioni”<sup>1</sup>

Matte Blanco ci ha insegnato a valutare il carattere delle emozioni in termini logici: esperienze in cui due codici diversi, e inconciliabili, si incontrano e convivono; la sintesi più vistosa (e funzionale), cioè, dei due modi costitutivi di essere della nostra mente: l'uno – per così dire più civilizzato e se si vuole socializzato – funzionante nei termini della logica classica (secondo i principi, cioè, di identità, non contraddizione e terzo escluso), e

L'esperienza  
delle emozioni:  
una lettura  
bi-logica  
di Leopardi  
e di Ungaretti

1. Al tema *Emozioni e letteratura. La teoria di Matte Blanco e la critica letteraria contemporanea* è stato dedicato un importante fascicolo di «Moderna» (17, 2015), a cura di A. Ginzburg, R. Luperini, V. Baldi, con interventi nei quali si fa ricorso al pensiero di Matte Blanco e un saggio teorico al quale sono da riferire molte considerazioni contenute in questo scritto: V. Baldi, P. Cataldi, A. Ginzburg, E. Zinato, *Introduzione. Emozioni e letteratura* (ivi, pp. 11-25). Per una rigorosa valorizzazione del pensiero di Matte Blanco in ambito critico, vedi anche A. Ginzburg, *Il miracolo dell'analogia. Saggi su letteratura e psicoanalisi*, Pacini, Pisa 2011. Le opere fondamentali di I. Matte Blanco cui faccio qui riferimento sono *L'inconscio come insieme infinito. Saggio sulla bi-logica* [1975], trad. it. di P. Bria, Einaudi, Torino 2000 e *Pensare, sentire, essere* [1988], trad. it. di P. Bria, Einaudi, Torino 1995.

l'altro – diciamo più arcaico e radicato nella corporeità – funzionante invece secondo una logica che tende a unificare e accetta principi di reversibilità. Il primo sistema logico punta sulla distinzione e sull'asimmetria; il secondo aspira sempre all'indistinzione e si alimenta di simmetrizzazioni. Il naufragio spazio-temporale cui l'*Infinito* immette è, anche, la raffigurazione di un incontro fra i due sistemi: fra il limite della siepe e il presente di quel colle e di quel rumore del vento fra le piante, da una parte, e l'illimitato di un processo mentale infinito (e indefinito),<sup>2</sup> che annulla la limitatezza dello spazio e l'ordine del processo temporale (così che tra le cose che *sovvengono* all'io si trovano infine –trattati come le morte stagioni– il presente e il suo suono). Esiste cioè una dimensione dell'esperienza mentale che non conosce il limite e non ne percepisce le leggi; una dimensione ben introdotta, subito, dall'avverbio dell'*incipit*: «Sempre».

Il vantaggio della proposta di Matte Blanco rispetto a quanto già abbiamo potuto imparare da Freud consiste nella rappresentazione del funzionamento della mente in termini innanzitutto logici anziché energetico-pulsionali: un modello del quale si rintracciano già in Freud le leggi, ma senza una costruzione complessiva. Il sistema freudiano insiste, come sappiamo, su un meccanismo bipartito fra coscienza e inconscio, separati da un diaframma cui presiedono meccanismi di censura e di rimozione. Il modello matteblanchiano è più articolato e meno rigido: accanto a un inconscio rimosso, cui lo psicoanalista cileno attribuisce uno spazio e una funzione assai meno rilevanti, prende posto un *inconscio non rimosso* e piuttosto caratterizzato da un modo di funzionamento incompatibile, o difficilmente compatibile, con lo spazio della coscienza, o diciamo pure con lo spazio sociale della coscienza. Questa ampia zona della mente, cioè, procede secondo meccanismi logici alternativi rispetto a quelli della logica classica, e fatica dunque a dialogare con parti più strutturate, ma per così dire più semplici; la complessità dei processi che abitano il continente dell'inconscio non rimosso lo rendono multidimensionale, e per questa ragione non accoglibile, se non nella forma di epifanie, nello spazio della coscienza.

Nell'*Infinito*, Leopardi non ci parla dunque di esperienze censurate o rimosse, ma piuttosto di esperienze non raffigurabili secondo i principi della logica classica e non comunicabili secondo i modi codificati della lingua; ci parla di un'emozione, di un'avventura storica del suo animo, in cui la consapevolezza dei limiti convive con la scoperta del loro annullamento, in cui la sapienza ordinaria dell'ordine temporale è affiancata da quel sapere speciale

2. Sulla relazione fra infinito e indefinito, e naturalmente su molto altro, ha scritto pagine decisive L. Blausucci in «Paragrafi sull'«Infinito»» e in «I segnali dell'infinito», in Id., *Leopardi e i segnali dell'infinito*, il Mulino, Bologna 1985, pp. 97-151.

e profondo dell'atemporalità che caratterizza tante zone della mente – come ci ricordano l'Eliot dei *Four Quartets* («Time present and time past...»<sup>3</sup>) e innumerevoli altri poeti di tutti i tempi. La questione è come far convivere in un manufatto linguistico tanto le leggi della logica classica (tridimensionale) quanto l'esperienza, non rimossa ma semplicemente incommunicabile, di una logica di  $n$ -dimensioni, e in cui  $n$  tende appunto a infinito.

Per il lettore dell'*Infinito*, si tratta di formulare metodi capaci di rendere giustizia a questo incontro così difficile, a questo monumento al sistema bi-logico della nostra mente; oltre che, come è ovvio, di riconoscere il modo storicamente connotato in cui Leopardi costruisce il suo manufatto inclusivo, avvalendosi, poniamo, della grande tradizione del verseggiare rotto che gli giunge soprattutto da Tasso, da certo petrarchismo cinquecentesco e da una tradizione che attraversa il Settecento e il primo Ottocento, fino ad autori ben presenti a Leopardi, come Monti e Parini, così come della poetica sensista che tanto rilievo assegna al rapporto fra sensazioni del corpo e pensiero: un modo meraviglioso di fare spazio alla natura al tempo stesso corporea e mentale delle esperienze emotive; nutrite di sensazioni fisiche, certo, ma anche di esperienze culturali sedimentate e perfino di poetiche e di ideologie.

Possiamo descrivere in termini metrico-formali la pausa irrazionale, come la chiamò Fubini, degli *enjambements*, che creano uno spaccatura, passando da un verso all'altro, nel *continuum* sintattico; ma solo in termini filosofici, e meglio con l'aiuto delle categorie logiche di Matte Blanco, possiamo ragionare sul modo in cui il blocco che scende sulla fine di ogni verso, la siepe metrica che vi replica ed evoca l'esperienza corporea del limite, ogni volta ripete anche il processo dello scavalco, infinitizzandolo, fino alla radicalità, anche tematicamente centrale, di «quello/ infinito silenzio».

Perché questo dato retorico non sia un ricciolo aggraziato, non sia un *abbellimento*, dobbiamo fissarne la logica profonda; e la logica profonda è a tal punto una logica binaria, ovvero una bi-logica, da permettere, per esempio, che il sistema della deissi, fino a un certo punto tanto rigoroso nel distinguere *questo* da *quello* – ciò che è vicino da ciò che è lontano –, faccia infine posto all'epifania di una conquistata compresenza; al diritto, se così lo vogliamo definire, di chiamare *questo* ciò che non è vicino, permettendo che «quello/ infinito silenzio» diventi «questa/ immensità» («infinità», nel-

3. È il notissimo incipit di *Burnt Norton* (1936), in *Four Quartets*.

4. *Nostalgia* è uno dei testi ungarettiani esemplari anche relativamente al processo correttorio: alla stesura lunga (36 vv.) pubblicata in rivista nell'autunno del 1916 e quindi, alla fine dello stesso anno, in *Il porto sepolto* segue l'energica potatura nell'edizione del 1923 (19 vv.), mediata dalla versione francese in *La Guerre* (1919). Le correzioni definitive, minori, saranno tuttavia attuate, transitando dall'edizione del 1942 di *L'Allegria*, nel 1969, per il Meridiano di Mondadori. Per la storia del testo e le varianti, vedi G. Ungaretti, *Il porto sepolto*, a cura di C. Ossola, Marsilio, Padova 1990. E vedi anche la nota 13.

la prima redazione), ed emerga, conclusivo nella sua stretta realistica – di un realismo per così dire logico, attivato dalle metafore «annega» e «naufragar» –, «questo mare». Allo stesso modo, l'indicativo presente «è dolce» dell'ultimo verso dichiara presente nello spazio, come quel «mare» che non è lì, il tempo di una durata senza limite, così come lo ha fatto irrompere, per mezzo dell'epifania emozionale di un attimo, il perfetto, unico, dell'*incipit*: «fu»; già proiettato, da subito, grazie allo spalancarsi imperfetto dell'avverbio «sempre», verso lo sconfinamento dell'«eterno». La finzione interiore, cioè, tiene insieme i poli inconciliabili dell'esperienza puntuale – sensoriale e ragionativa – e del potenziale scavalcamento di ogni contingenza.

Far passare le n-dimensioni per mezzo delle tre della logica classica è come raffigurare la terza dimensione su una superficie piana: risulta possibile solo grazie a un gioco di proiezioni d'inganno. Ma se non conosciamo la terza dimensione, non capiremmo quel gioco. Allo stesso modo possiamo sentire, e in un modo diverso dal senso che di solito si dà al termine possiamo capire, la multidimensionalità dell'emozione, e della logica profonda della mente: per mezzo delle sue evocazioni (se si vuole, ingannevoli) prodotte dalla scrittura altamente formalizzata.

## 2. Il tempo inclusivo di *Nostalgia*

### 2.1.

Il percorso logico dell'*Infinito* è dunque anche una dimostrazione bi-logica del modo in cui «quest'ermo colle e questa siepe» – un colle e una siepe reali ed esterni – diventino degni di essere affiancati da «questo mare» – un mare che esiste solo nella percezione del soggetto. L'eguale diritto di essere sottoposti all'aggettivo dimostrativo deittico riposa su una logica che tratta le identità sulla base di leggi diverse da quelle abitualmente perseguite. E un simile bisogno di conciliazione riguarda i due limiti più vistosi della condizione soggettiva, lo spazio e il tempo, con la loro finitezza e con l'attrito fra la necessità di fare i conti con la limitatezza puntuale della nostra collocazione e la compresenza interiore di spazi e tempi invece illimitati.

Una verifica più accurata dell'utilità di considerare questo movimento facendo anche ricorso alle categorie di Matte Blanco possiamo tentare su un testo di Ungaretti – un autore profondamente legato a Leopardi e profondamente attraversato dalla necessità di conciliare spazi e tempi dell'interiorità –, *Nostalgia*, che mostra per altro numerosi tratti in comune con *L'Infinito*.

### 2.2.

I diciannove versi che formano *Nostalgia* nella versione definitiva stampata nel volume mondadoriano del 1969 sono il risultato di una profonda

rielaborazione progressiva che parte dalla prima uscita nel 1916<sup>4</sup> e ha le sue tappe decisive nella traduzione francese del 1919 e nella riedizione del *Porto sepolto* del 1923. Ecco, di seguito, il testo ultimo e poi quello di partenza.

### **Nostalgia**

Locvizza il 28 settembre 1916

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

5 qualcuno passa

Su Parigi s'addensa  
un oscuro colore  
di pianto

10 In un canto  
di ponte  
contemplo  
l'illimitato silenzio  
di una ragazza  
tenue

15 Le nostre  
malattie  
si fondono

E come portati via  
si rimane

### **Nostalgia**

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

5 qualcuno passa  
e ingombra  
su Parigi s'addensa  
quell'oscuro colore  
di pianto

10 che ci disfa gli edifici  
e ci dà  
lo specchio  
di una Senna accidiosa  
con quel suo

15 indosso  
persistente fastidio

---

L'esperienza  
delle emozioni:  
una lettura  
bi-logica  
di Leopardi  
e di Ungaretti

Pietro Cataldi

- di riflessi di lumi  
 in un canto  
 di ponte  
 20 contemplo  
 l'illimitato silenzio  
 di una bimba  
 tenue e opaca  
 come un fiore d'alpe  
 25 nato dal cuore  
 di un mughetto  
 e dal sorriso  
 di una tepida salma  
 di canerino  
 30 in un meriggio  
 di deserto  
 e le nostre  
 malattie  
 si fondono  
 35 e come portati via  
 si rimane

*Locvizza il 28 Settembre 1916*

La versione finale, che conta poco più della metà dei versi della prima redazione, è il risultato innanzitutto di due drastici tagli: otto versi nella prima parte e otto nella seconda (vv. 10-17 e 24-31). La prima porzione eliminata insisteva sul ritratto cittadino di Parigi, in particolare puntando sulla relazione antropomorfizzata fra il fiume e i palazzi illuminati: una «stracarica *parure* futurista»; la seconda costituiva «la più crepuscolare, patetica fino al grottesco, delle similitudini del *Porto sepolto*».<sup>5</sup>

Non meno significativa è la nuova partizione strofica, che isola e assolutizza i cinque momenti della rivelazione, assegnando a ciascun passaggio un valore espressivo accresciuto e il sigillo di un'acquisizione progressiva per illuminazioni e per salti. In questo modo si estende all'intero componimento l'effetto che nella versione del 1916 era riservato al distico finale, fin dall'origine separato dallo spazio interstrofico. È come se l'approdo epigrammatico e concettoso dell'*explicit* avesse agito quale parametro rimodellante dell'intero processo correttorio; come se tutto il testo si fosse andato progressivamente adeguando all'altezza vertiginosa della conclusione.

5. *Ivi*, p. 234.

## 2.3.

Dal punto di vista sintattico, la prima e la seconda strofe costituiscono un'unità indivisibile: alla subordinata temporale della prima strofe segue la reggente della seconda. Questa continuità logico-discorsiva era sancita, nella versione originaria, dalla continuità strofica; mentre viene violentemente ostacolata dalla successiva divisione in strofe. Autonomizzandosi dal punto di vista metrico, i versi 1-5 assegnano alla proposizione temporale secondaria una responsabilità di senso che trascende l'adempimento logico-sintattico nella seconda strofe, per altro aperta da una maiuscola che vale a sottolineare la discontinuità anche sintattica. D'altra parte, sappiamo come l'Ungaretti dell'*Allegria* abbia con alta consapevolezza teorica mirato all'annullamento di ogni forma di grammaticalizzazione convenzionale, respingendo il già dato formale della metrica e i cartelli indicatori della logica sintattica, cioè la punteggiatura.

L'isolamento della temporale imposto dalla partizione strofica è raddoppiato dalla solitaria apertura con un avverbio di tempo («Quando»), nell'adozione del quale potrebbe aver agito il grande modello dell'Ulisse dantesco, che avvia il suo racconto proprio sullo stesso avverbio in forte inarcamento: «“Quando/ mi dipartii da Circe...”» (*Inf.* XXVI, 90 sg.). Come in altre importanti composizioni ungarettiane, il tempo è l'oggetto e lo scenario decisivo dell'azione lirica; e un attacco identico ritroviamo in *Giugno*: «Quando/ mi morirà/ questa notte». Lì però il tempo sul quale si fissa lo sguardo è quello misterioso e impregiudicato del futuro, laddove in *Nostalgia* a essere considerato è quello, non meno misterioso ma già carico di attribuzioni emotive, del passato. In entrambi i casi, tuttavia, l'isolamento dell'avverbio di tempo impone un tema e ne fa il centro dell'investigazione, così che si potrebbe dire che questa e quella poesia parlano innanzitutto del tempo. Qui, in particolare, la prima strofe appoggia su uno sfondo privo di qualsiasi definitezza concreta una proposizione che pare così dispiegare la quintessenza della temporalità in ciò che essa esprime di imprecisabile e fuggevole.

«Quando/ la notte è a svanire» significherà, poniamo, ‘alle prime luci dell'alba’. E «poco prima di primavera», a essere rigorosi, ‘alla fine dell'inverno’. Eppure non è chi non veda nei primi due versi più notte che alba, e nel terzo più primavera che inverno. Come è noto, la nostra percezione linguistica è assai più sensibile alle presenze verbalizzate che non ai segnali logici che si sforzano di orientarle, attenuarle, rovesciarle perfino. “Non ti amo” contiene comunque più amore di quanto se ne possa distillare da “Non ti odio”. Non è solo una questione di denegazione freudiana. È in gioco l'impossibilità di mettere fra parentesi l'effetto imposto da un'evocazione – innanzitutto lessicale – esplicita: «Quando/ la notte è a svanire» sceglie di collocare la sorgente del senso dentro la notte, sia pure per dire che la notte sta finendo, che affiora dunque la luce; perfino, se si vuole, che appunto è

L'esperienza  
delle emozioni:  
una lettura  
bi-logica  
di Leopardi  
e di Ungaretti

l'alba e non è più notte. E «poco prima di primavera», analogamente, sceglie di guardare all'inverno, nel quale logicamente si colloca l'azione, dal punto di vista della primavera. Entrambe le soluzioni presentano dunque come conciliata in un'unica mossa linguistica la contraddizione fra i diversi tempi della luce e fra quelli delle stagioni, e così evocano nello stesso punto temporale, diremo bi-logicamente, due tempi diversi e inconciliabili. La logica multidimensionale dell'emozione proietta la sua ombra nel regno tridimensionale della comunicazione, e facciamo esperienza linguistica di un tempo inclusivo che è notte ed è alba, è inverno ed è primavera; ne proviamo l'emozione grazie al processo della formalizzazione lirica. Possiamo capire – in un senso più profondo e accogliente del consueto – perché conosciamo già il segreto; e l'esperienza estetica è, anche, una opportunità socialmente e culturalmente legittima di vedere riconosciuto nel territorio della logica asimmetrica della divisibilità anche le leggi, di solito bandite da esso, della logica simmetrica della indivisibilità; ovvero, potremmo anche dire, e con particolare pertinenza dal momento che stiamo parlando di un'esperienza intrisa di temporalità, che sull'orologio unidirezionale del tempo storico fa irruzione una percezione del tempo come eterno presente e come reversibilità.

I primi tre versi costruiscono dunque un tempo ambiguo e contraddittorio, un tempo del limite e della transizione: a metà fra la notte e l'alba, sospeso fra la primavera e l'inverno. Di più, definiscono una condizione del tempo che è intrinsecamente doppia, e che la nostra mente non può evitare di contemplare nella sua duplicità, vedendo insieme la notte e l'alba, e insieme la primavera e l'inverno, anzi fissando la luce del giorno nella notte e nell'inverno il tepore della primavera. Quel tempo che il «Quando» dell'attacco sembrerebbe voler fissare e definire quale condizione data dello svolgimento testuale è il tempo in se stesso, il tempo nel suo scorrere e nella sua imprevedibilità, il tempo interiore di una logica senza tempo. Non è *un* quando ma è *il* quando. Meglio: in quanto la prima strofe svolge, dal punto di vista macrostrutturale, una funzione logico-discorsiva abbiamo *un* quando, nel quale l'azione andrà a collocarsi; ma in quanto questi cinque versi adempiono, come l'isolamento sottolinea, anche a una funzione microstrutturale, assolutizzandosi, essi stanno lì a parlare *del* quando, cioè del tempo interiore in se stesso: della sua reversibilità e della sua duplicità. E anche in questo consiste la natura bi-logica dei versi.

Prima che altri e più sostanziosi elementi ne giustifichino la scelta, questi primi tre versi già rendono ragione del titolo in quanto la parola «nostalgia» ha di intrinsecamente legato al tempo e alla sua duplicità: tempo perduto e tempo presente, tempo rimpianto e tempo nel quale si rimpiange. In quanto difficoltà ad adeguare l'interiorità al tempo che passa, la nostalgia conserva un tempo passato dentro il tempo presente, rifiuta di adeguare

l'interiorità al trascorrere delle stagioni, si ostina a contemplare come presente ciò che è passato: con lo strazio conseguente.

Anche il quarto verso («e di rado») insiste sulla temporalità, con una locuzione avverbiale che sottopone anzi alla giurisdizione del tempo le umane presenze che popolano la scena («e di rado/ qualcuno passa»): presenze che fanno il loro ingresso in un teatro senza quinte e senza proscenio, in un teatro fatto tutto di tempo, a tal punto la didascalia si è premunita di collocare temporalmente l'azione tralasciando del tutto un qualche contesto spaziale.

Perché ci venga rivelato il dove dobbiamo passare alla seconda strofe, subito occupata dalla città della formazione culturale ungarettiana, quella evocata dal nome della Senna nel grande atto identitario costituito dai *Fiumi*. Il nome di Parigi affiora qui, ma ha agito già nei primi versi, disseminando l'iniziale /p/ sull'allitterazione del verso 3: «Poco Prima di Primavera»; allitterazione rilanciata anche dai successivi «Passa», «Pianto» e «Ponte» (queste ultime due, consonanti). Una diffrazione fonica che attinge anch'essa alle prerogative bi-logiche della mente.

I versi tagliati nel '23 ci spiegavano come il «colore/ di pianto» sia il filtro imposto dalle lacrime alla visione della Senna e dei palazzi che la costeggiano («pianto/ che ci disfa gli edifici/ e ci dà/ lo specchio/ di una Senna...»). Nella versione scorciata, l'«oscuro colore/ di pianto» appare invece piuttosto una tinta malinconica attribuita al paesaggio cittadino. In ogni caso, si tratta di una percezione del soggetto, che nel passaggio dell'ora e della stagione sente invaso dalla tristezza lo scenario circostante. Ora, è bene sottolineare che nulla di esplicito ci viene rivelato sulla ragione di questo pianto e di questa tristezza. Le ragioni staranno tutte nel titolo, che però definisce uno stato d'animo assoluto, senza specificarne i connotati e l'oggetto, e in quanto il testo ha di non detto sul piano verbale ma di egualmente rivelato in altri modi.

#### 2.4.

La terza strofe mette in scena una sorta di azione bloccata, della quale sono protagonisti l'io lirico, finalmente qui affiorato nell'unica prima persona singolare del testo («contemplo»), e un'enigmatica figura femminile i cui caratteri sono il tacere ostinato («l'illimitato silenzio») e la delicatezza («tenu»). La scena si svolge, o meglio staticamente si esprime, «In un canto/ di ponte». Ciò è quanto resta dell'evocazione fluviale inizialmente distesa su più versi e ora resa implicita dalle amputazioni correttorie. Sulla parola «ponte» convergono quasi tutte le catene foniche della poesia: l'assonanza «nOttE : colOrE : pOntE», la consonanza «piaNTo : caNTo : poNTe : coNTemPlo» (evocata anche dal nesso con la dentale sonora /nd/ in «quaNDo» e in «foNDono»), l'allitterazione «Poco : Prima : Primavera : Passa : Parigi : Pianto : Ponte» (echeggiata ancora dal conclusivo «Portati»), l'allitterazione

L'esperienza  
delle emozioni:  
una lettura  
bi-logica  
di Leopardi  
e di Ungaretti

della /t/ che attraversa, oltre che le parole consonanti per il nesso /nt/, anche i vocaboli «illimiTaTo» e «Tenue», e infine «porTaTi». Questo «ponte» è dunque l'ombelico sonoro del testo, oltre che l'ombelico strutturale: nove versi lo precedono, nove lo seguono. Tutto lascia credere che ne sia anche l'ombelico concettuale, se lo sguardo che unisce i due protagonisti sarà in grado di stabilire un legame profondo di unione fra le due condizioni emotive, sollecitando la conquista conclusiva di un'esperienza contemporaneamente comune e doppia. Questo «ponte» è dunque la spia più vistosa di un vissuto interiore che evoca la condizione del mettere in collegamento: le ore del giorno, le stagioni, le fasi della vita, le persone e le loro emozioni; è – direbbe Matte Blanco – una *funzione proposizionale*<sup>6</sup> in grado di attivare un processo logico di infinitizzazione e di intensificazione, costruendo identità (non somiglianze) fra cose diverse e lontane.

D'altra parte, il ponte è una struttura che permette di attraversare lo scorrere del fiume, in qualche modo bloccandolo. Né serve dire come il fiume valga quale canonica evocazione del tempo: per la forza di una tradizione filosofica che risale almeno a Eraclito e per la fruizione dell'archetipo da parte di Ungaretti nella decisiva *I fiumi*. Il ponte è dunque la figura di un'opportunità di blocco del tempo, un'immagine della reversibilità: un complice e un alleato della nostalgia. È dunque, al tempo stesso, una *funzione proposizionale* in senso matteblanchiano, cioè un attivatore di potenziali identità logiche che pertengono al vissuto dell'io, e un *topos* culturale: una coesistenza non solo possibile ma frequente, che si parli di miti e archetipi o anche, più semplicemente, di temi e motivi.

Come ha dichiarato l'autore, «la ragazza tenue che contemplo da un ponte sulla Senna è quella amata a Parigi nei tempi precedenti la guerra da me e da Apollinaire».<sup>7</sup> Si tratta di Marthe Roux, una sedicenne che assumerà nella biografia ungarettiana una funzione della quale si è progressivamente rivelata l'importanza biografica e artistica.

Il dato biografico non chiarisce però i termini della scena: la ragazza ha taciuto durante una lunga serata che si va concludendo all'alba? Oppure ha precedentemente rivelato se stessa (la propria "malattia", diremo con il verso

6. «Dietro ogni individuo o relazione – percepita o data in un certo modo e in un dato momento – il sé "vede" una serie infinita di individui; tutti questi soddisfano la stessa funzione proposizionale (che può essere complessa, composta cioè da diverse asserzioni) alla cui luce l'individuo o la relazione in questione viene percepita, vista o vissuta in questo momento. Se l'attenzione dell'osservatore resta concentrata sul primo livello, quello della coscienza, allora egli sarà solo cosciente dell'individuo concreto; se si lascia permeare dai livelli sottostanti, questa infinità si dispiegherà davanti a lui, sebbene in modo inconscio. Ad abbracciare questa serie infinita vi è una sola unità: la classe o insieme. Questo a sua volta è vissuto come unità» (Matte Blanco, *L'inconscio come insieme infiniti*, cit., pp. 189-190).

7. G. Ungaretti, *Vita d'un uomo, Tutte le poesie*, a cura di L. Piccioni, Mondadori, Milano 1970, p. 524. Una fotografia di Marthe Roux è alla p. 73 di *Album Ungaretti*, a cura di P. Montefoschi, Mondadori, Milano 1989.

16) e ora non può dire più nulla perché vinta anch'essa, come il poeta, dalla tristezza? E insomma, il suo «silenzio» è «illimitato» perché si prolunga nel tempo o piuttosto perché riguarda un ambito non raggiungibile dalle parole, una direzione dell'esperienza emotiva che resta comunque indicibile? In ogni caso, è chiaro che l'io lirico si rivela in grado di raggiungere con lo sguardo ciò che non può essergli rivelato con le parole, e anzi che il «silenzio» è appunto il centro dell'interesse del soggetto lirico, ciò che egli contempla: la raffinata metonimia (contemplare il silenzio della ragazza, anziché la ragazza silenziosa) non è un modo di abbellire il testo ma la possibilità concessa dal protocollo discorsivo di forzare la porta stretta della logica classica per far transitare verso la comunicazione sociale la logica dell'esperienza multidimensionale.

Anche in questa strofe due importanti elementi si ostinano a evocare dilatazione temporale: il verbo «contemplo», che indica l'espandersi di una durata, e soprattutto l'aggettivo «illimitato», che lascia dilagare nel tempo il «silenzio» del personaggio femminile. Realisticamente parlando, non potremmo definire la durata oggettiva di questa situazione bloccata. Possiamo dire però che il poeta ha fatto di tutto per rendere indefinibile, e inessenziale, la verità oggettiva di questo tempo, alludendo a una bergsoniana *durée* dalla quale può scaturire il senso dell'esperienza temporale. E dunque l'aggettivo «illimitato» pertiene tanto alla dilatazione del tempo, di cui il «silenzio», come nell'*Infinito* di Leopardi, costituisce il veicolo più congruente, quanto alla dilatazione dell'esperienza interiore, all'attivarsi di un processo, come ho detto, di infinitizzazione e di intensificazione. Ed è stato Matteo Blanco a riflettere sul nesso fra questi due modi dell'esperienza, in particolare per quanto attiene all'emozione, cioè sulla tendenza di ciò che viene simmetrizzato in nome di una funzione proposizionale a crescere di intensità, non solo assumendo le qualità dell'esperienza originaria puntuale, qualunque essa sia, ma accrescendole, come accade, nella *Recherche* proustiana, innumerevoli volte di fronte a esperienze accessorie (da un punto di vista della logica classica, e secondo la sua disposizione temporale), vissute però con il parossismo interiore che conosciamo, che si parli della gelosia verso Odette o del motivetto di Vinteuil; così come il bacio negato può riverberarsi con potenza emotiva accresciuta in tutto ciò che risulta simmetrico e dunque trattabile come identico.

Quello stesso tempo che la prima strofe pare bloccare su un limite impercettibile, la terza si impegna dunque a dilatarlo: e tuttavia la riduzione a una linea di passaggio (dalla notte al giorno o dall'inverno alla primavera) e l'allargamento non sono affatto in contraddizione e piuttosto convivono, per così dire, dentro la stessa quantità. È proprio quel tempo circoscritto, quel «quando» attimale, a contenere l'«illimitato» e a permetterne la contemplazione, perché da quell'attimo si sprigiona la verità vitale dell'espe-

L'esperienza  
delle emozioni:  
una lettura  
bi-logica  
di Leopardi  
e di Ungaretti

rienza emotiva (in modo analogo al modo in cui dal «fu» dell'*Infinito* si sprigiona un presente capace di includere ogni spazio e ogni tempo). Si tratta di scavare dentro l'abisso di quell'attimo e di farne lo spazio di una resurrezione: lo sguardo sul silenzio della ragazza ha in questa lirica di Ungaretti la stessa funzione, anche filosofica, che la madeleine per Marcel. E, come è noto, tanto Ungaretti quanto Proust avevano, in tempi diversi, seguito le lezioni di Bergson a Parigi.<sup>8</sup>

Il silenzio della ragazza ha infine qui la stessa funzione di quello dell'io lirico in *Veglia*: tacendo, il soggetto si rivela lì in grado di accogliere l'intensità dell'esperienza della morte, quasi di far spazio dentro di sé alle sollecitazioni provenienti dal morto; tacendo, ancora, la ragazza consente qui l'intimità di un incontro egualmente rivelatore. In tutti e due i casi una svolta epifanica è resa possibile e sollecitata dal silenzio, dal suo potere inclusivo e dalla sua indefinita capacità di evocare una lingua che vada oltre i limiti di quella storica.

## 2.5.

La quarta strofe è quella dell'intesa: «Le nostre/ malattie/ si fondono». I protagonisti della scena bloccata definita ai versi che precedono si ritrovano qui fusi in nome di un contatto profondo, dal quale scaturisce l'aggettivo possessivo plurale, ponte fra la prima persona del verso 11 e l'universalizzazione generalizzante del verso conclusivo. La ragione della loro fusione sta nella condivisione di una "malattia" nella quale è legittimo riconoscere la nostalgia evocata dal titolo e mai esplicitamente richiamata nel testo. Il movente dell'incontro, che nella versione finale del testo rimane enigmatico, era alquanto più esplicito nella stesura iniziale grazie alla similitudine dedicata alla «bimba/ tenue e opaca»: «come un fiore d'alpe/ nato dal cuore/ di un mughetto/ e dal sorriso/ di una tepida salma/ di canerino/ in un meriggio/ deserto». Come si vede, la similitudine contiene due fuggevoli ma significativi riferimenti all'universo esistenziale ungarettiano: l'«alpe» della guerra carsica e il «deserto» della giovinezza egiziana. E con la Senna e Parigi eravamo così, per quanto in fulminea citazione, a tre quarti della carta d'identità tratteggiata nei *Fiumi*. Alcuni versi della prima stesura rendevano dunque ragione del ritrovamento, nei tratti della interlocutrice, dei diversi e inconciliabili momenti del proprio destino esistenziale. La ragazza diveniva il luogo in cui convivevano e quasi si riepilogavano il deserto della fanciullezza, la Parigi

8. Sul modo in cui Ungaretti interpreta la lezione di Bergson circa la funzione della memoria e l'alternarsi di «tempo puro» e di «tempo dell'alienazione», di «tempo epifanico» e di «tempo della dispersione», cfr. G. Guglielmi, *Interpretazione di Ungaretti*, il Mulino, Bologna 1989, pp. 123-159. In generale cfr. anche P. Montefoschi, *Ungaretti. Le eclissi della memoria*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1988 (in particolare il cap. 4) e le osservazioni di A. Saccone, *Ungaretti*, Salerno, Roma 2012, pp. 92-95.

della maturità e la montagna del presente della scrittura: il luogo in cui la nostalgia poteva esprimere il proprio senso di perdita e insieme il proprio risarcimento, inteso quale *epochè* dell'irreversibilità temporale.

Nella riduzione operata, tutto questo resta non detto, e il cortocircuito fra i due soggetti si regge per intero su quello sguardo prolungato e su quel prolungato silenzio della strofe precedente. Potrà semmai essere osservato che nella versione francese di *Nostalgie* l'autore imprime al personaggio femminile, nel momento in cui provvede a privarlo della similitudine che ne articolava i tratti nella stesura italiana, una connotazione di fragilità che risulta assai meno netta nella successiva riduzione italiana: «tenue» non ha evidentemente l'univocità di «frêle». Ne consegue che nella versione in francese la «maladie» appartiene solamente alla fanciulla, e che l'io possa esclamare: «et je vis de sa maladie». Si manifesta dunque nel testo francese un modo più convenzionale di affermare la profondità dell'intesa, lasciando alla figura femminile la pura funzione di oggetto e di strumento dello svolgimento psicologico. Nel testo italiano, al contrario, «le nostre / malattie / si fondono» conferisce a entrambi i protagonisti un'azione nutritiva, preparando all'insegna della reciprocità il guizzo ossimorico conclusivo.

## 2.6.

«E come portati via/ si rimane»: una contraddizione in termini,<sup>9</sup> dalla quale si esprime una condizione interiore appunto contraddittoria; o che consideriamo tale nei termini della logica classica e diurna, benché la nostra esperienza onirica ed emozionale ci dia continuamente modo di sperimentarla senza percepirne la contraddittorietà.

La folgorante conclusione ci dice che da una parte i due attori dell'intesa fusionale “rimangono”, cioè permangono nello stato descritto: in un canto di ponte, mentre alla fine dell'inverno albeggia sulla Senna; e permangono, anche, nello stato d'animo “malato” da cui ha avuto origine l'intesa. La verità della loro condizione non si è cioè modificata. Ma d'altra parte è invece altrettanto e contemporaneamente vero che è come se tutto fosse mutato, come se i due fossero «portati via»: trascinati da un'emozione intensa che forza per un attimo i limiti spazio-temporali e apre al recupero di altre dimensioni esistenziali.

La profondità cui questo distico finale dà accesso non consiste nella dialettica fra permanere ed evadere dal vincolo del qui e ora, ma proprio al contrario risiede innanzitutto nell'ambivalenza adialettica dell'esperienza vissuta:

9. Di «ossimoro finale» parla C. Ossola in Ungaretti, *Il porto sepolto*, cit., p. 235, e di «folgorante ossimoro» L. Paglia, *L'urlo e lo stupore. Lettura di Ungaretti. L'Allegria*, Le Monnier, Firenze 2003, p. 140. Alle letture di Ossola (di cui cfr. anche *Giuseppe Ungaretti*, Mursia, Milano 1982) e di Paglia molto devono queste mie osservazioni.

restare e al tempo stesso essere portati via. Nella conclusione viene insomma replicato e portato al massimo grado di intensità il modello logico che segna l'*incipit*: la conciliazione di ciò che è inconciliabile. E come lì la contraddizione bruciata e trascesa in nome della multidimensionalità dell'inconscio era centrata sul tempo, così qui si manifesta piuttosto in termini spaziali; ammesso, tuttavia, che sia possibile e lecito, a questo punto, distinguere i due piani, proprio come si deve dire del naufragio che conclude *L'Infinito* leopardiano. Allo stesso modo, infatti, la conclusione di *Nostalgia* raffigura il piacere di un'emozione così intensa da aver, nell'incontro, restituito ciò che il tempo ha sottratto, facendo sì che, fondendosi, le due identità individuali potessero costruire, per un attimo almeno, un tempo/spazio nel quale sono conciliate, e presenti, le cose lontane e quelle vicine, quelle perdute e quelle a portata di mano<sup>10</sup>. Si tratta di un'esperienza di pienezza che ha anche a che fare con la corporalità, e di qui discende la percezione di essere al tempo stesso *portati via* e di *rimanere*. E si tratta di una spazializzazione della dimensione temporale che, come nell'*Infinito*, definisce il trasformarsi della profondità temporale in un unico tempo/luogo presente, come nelle rappresentazioni agostiniane del divino e come in molti canti del *Paradiso* di Dante.

Il «come» posto fra i due movimenti rivendica la possibilità di dichiarare identiche, e come tali trattate, esperienze che la logica classica sarebbe invece costretta a gestire come inconciliabili e contraddittorie: restare ed essere trasportati altrove. E invece la felicità di questa emozione, come nella conclusione dell'*Infinito*, sta nell'aver lasciato spazio alla parte multidimensionale dell'inconscio non rimosso, facendolo agire secondo le sue modalità inclusive: nell'essersi concessi al naufragio e alla sua dolcezza. Il «come» di questa conclusione ungarettiana non apre dunque una similitudine, così come il «mare» che conclude *L'Infinito* non è una metafora.

Questa conclusione coincide con l'esperienza della nostalgia nominata dal titolo: la nostalgia è appunto un sentimento doppio, calato dolorosamente nel presente della perdita ma anche occupato da un tempo diverso e inconciliabile. La nostalgia sta anzi proprio nell'impossibilità di conciliare le due percezioni interne. E tuttavia questa conclusione è anche un fulmineo adempimento della conciliazione, un'esperienza tutta interiore di coincidenza dei contrari: rimanere è come essere portati altrove, contro le leggi della logica classica. Siamo dunque nello stesso orizzonte dei *Fiumi*,<sup>11</sup> an-

10. Una sorprendente «proprietà dell'emozione» è «di essere (per sua natura) al di fuori dello spazio e del tempo. [...] l'emozione abolisce i limiti tra soggetto ed oggetto» (Matte Blanco, *L'inconscio come insieme infiniti*, cit., pp. 273 sg.); il che aiuta anche a meglio collocare i due tempi della conclusione: il *fondersi* con l'interiorità della ragazza e il *restare/portati via*.

11. Ho proposto una lettura (anche) matteblanchiana di *I fiumi* in P. Cataldi, «*I fiumi*» di Ungaretti. *La linea e il cerchio*, in «Allegoria», 11, 1999, pp. 20-42.

ch'essi, non casualmente, conclusi a partire dal riconoscimento della nostalgia e fondati su un'incursione temporale in grado di violare l'inconciliabilità delle esperienze lontane: anche in *Nostalgia* due cose diverse e inconciliabili sono legate dal «come». Il «come» mostra equivalenti due verità alternative, allo stesso modo in cui due identità soggettive diverse si sono fuse grazie a un contatto visivo. Se nei *Fiumi* a suscitare la simmetria epifanica di fiumi, e tempi, lontani è l'immersione battesimale nell'Isonzo, qui essa si avvale di un'intesa fatta di silenzio e di contemplazione. Ma il risultato non cambia: è in ogni caso una violazione dei confini spazio-temporali. Tolto che *I fiumi* si concedono anche, nella più ampia struttura che li caratterizza, la raffigurazione della fine dell'epifania, destinando alla sua manifestazione la parte centrale del componimento; mentre *Nostalgia* si concentra sul lampo della conciliazione impossibile, cioè appunto sulla simmetria epifanica, e s'interrompe nel momento in cui il lampo dell'identità "antilogica" si esprime nella sua pienezza.

## 2.7.

Non sappiamo se la nostalgia di cui parla il titolo abbia un oggetto specifico, se cioè esista un tempo definibile che ne alimenti la tensione. Il fatto che di ciò si taccia, tuttavia, e anzi il fatto che il processo correttorio elimini ogni pur lieve indizio in questa direzione ci porta a considerare centrale in questo componimento la riflessione sul tempo in se stesso, come numerosi segnali ci hanno mostrato.

Non dobbiamo a questo proposito dimenticare che accanto al titolo campeggia un'indicazione di luogo e di tempo circoscritta e puntuale: «Locovizza il 28 settembre 1916». Dunque i tempi sui quali gioca il testo non sono due ma tre: quello esplicito sul ponte parigino in un'alba di fine inverno, quello implicito (e taciuto) verso cui si orienta la nostalgia, quello dichiarato dal paratesto (ammesso che l'indicazione di luogo e data in un testo ungarettiano di questa fase non debba essere considerato come pienamente parte del testo), che rimanda al presente della guerra di trincea. Il presente indicativo che dilaga nel testo, unico tempo verbale, fissa così «una doppia stratificazione del presente», con un evidente «risultato straniante».<sup>12</sup> La nostalgia è allora tanto quella provata – e infine vinta – sul ponte parigino in un momento passato, e ricolma di un oggetto imprecisato, quanto quella, implicita, che colpisce il poeta in un tempo diverso (nominato solo nel luogo e nella datazione del testo),<sup>13</sup> coinvolto nella dolorosa esperienza del

12. Paglia, *L'urlo e lo stupore*, cit., p. 139.

13. La persistenza della datazione originaria anche in testi, come questo, che pure subiscono per molti decenni significativi interventi di correzione ha nel caso di Ungaretti un preciso valore di poetica: a contare non sono la stesura o il processo correttorio ma l'illuminazione epifanica. Il lavoro testuale, come

fronte, al ricordo di quel definito momento perduto. La nostalgia è sia quella provata quella sera sia quella di *ora*, allorché viene tentato, nel recupero al presente di quel momento di pienezza, lo stesso sortilegio epifanico: quasi che rievocare quell'attimo, acceso dalla fusione intersoggettiva e dalla vertigine spazio-temporale, potesse di nuovo consentire un accesso al tempo perduto e la felicità di essere portati via.

Nella prospettiva di questa tensione fra il tempo di «Locvizza» e quello di Parigi, i due versi finali possono assumere una funzione a loro volta doppia. Essi ci parlano della rivelazione ricevuta quella sera sulla Senna, ma forse ci dicono anche di una nuova vittoria sulla nostalgia, avvenuta sul fronte il 28 settembre 1916, allorché il ricordo nostalgico fu in grado di accendere e far rivivere il momento intenso e perduto vissuto a Parigi in una diversa stagione; allorché, cioè, il soggetto rimase nella trincea e nel settembre di guerra ma anche, contemporaneamente, fu portato via fino a quell'alba lontana.

---

 Pietro Cataldi

l'autore ha dichiarato in varie occasioni, è un tentativo affannoso di inseguire quell'illuminazione, quella verità originaria sperimentata. Una condizione che ben s'incrocia con questa riflessione: «Il pensiero, composto da aspetti o parti, *si sviluppa nel tempo* mentre la sensazione-sentimento è semplicemente lì per un istante e quest'istante, non avendo, per quel che riguarda quest'esperienza, né un istante precedente né uno successivo, è sentito non possedere la qualità temporale che comporta successione» (Matte Blanco, *L'inconscio come insieme infiniti*, cit., p. 258).