

SEMANTICA: « E CHI SARÀ QUEL LEPIDO...? »

di

Bruce Merry

Tra tutte le forme letterarie la poesia breve è quella che si trova più svantaggiata in un'età di *mass-media*. Ha la stessa lunghezza di un editoriale giornalistico o di un manifesto elettorale, ma non può reclamare la nostra attenzione con la stessa enfasi o lo stesso vigore logico. Per creare il suo effetto poetico con 100-200 parole deve impiegare delle tecniche di compensazione. È la Cenerentola, il parente povero, delle forme letterarie: non può per esempio contenere la caratterizzazione minuziosa d'un personaggio. Se poi evoca un paesaggio mediante una bella similitudine, rischia di essere trascurata a vantaggio della stessa. In un indice è spesso catalogata in base al primo verso, piuttosto che al titolo, perché è più facile ricordare il primo verso di una poesia che non la chiave nascosta nel titolo. Nella poesia breve l'autore non può concedersi un solo attimo di riposo: non ci può essere interludio perché la forma stessa è un breve interludio. Ogni atomo del componimento deve saper conquistare l'attenzione del lettore. La poesia lunga fa presa sul lettore mediante una combinazione di effetti semantici e fonetici. L'espedito specifico della poesia breve deve essere invece l'effetto incantatorio. Essa avvince l'attenzione del lettore per il breve spazio della propria durata; lo attira dentro il testo con un invito a prendervi parte; mantiene viva la sua partecipazione proponendogli un enigma; lo congeda con un falso finale, prima che il suo interesse venga meno. Soltanto rendendo indistinti i punti di entrata e di uscita, può convincere il lettore a compiere questo breve viaggio tra i due punti cardinali. Perciò la prima e l'ultima frase del componimento non devono corrispondere ai momenti di apertura e di chiusura della storia che vi è narrata. Il linguaggio della poesia breve deve via via accrescere piuttosto che risolvere la propria complessità. Quindi concede privilegi speciali ai nomi propri e ai neologismi, perché un nome proprio rappresenta una qualità senza offrirne una descrizione, e un neologismo suggerisce una qualità per cui una descrizione ha ancora da essere inventata. La poesia breve usa il presente, perché il presente contiene in sé tutti i

tempi, e insieme non ne contiene nessuno. Scende a compromessi estremi con il tempo per elevare in dignità la propria modesta scalfittura su di esso. La poesia breve è una giustificazione formale di se stessa e un percorso ad ostacoli per la percezione del lettore. Inventa coordinate momentanee di spazio e di tempo che non corrispondono né a quelle del lettore né a quelle del soggetto. Non è uno specchio messo di fronte alla realtà, ma un filtro che offusca il senso del reale. Se vuole sopravvivere, la sua arma migliore è la sorpresa, lo *shock*:

SEMANTICA

1. *Come dovunque in Amazonnia qua,
L'angico abbonda, e già scoprirsi vedi
Alcuni piedi di sapindo,
Il libarò dei Guarani;*
5. *E, di rado, di qui o di là,
I causcio si radunano a boschetti,
Riposo all'ombra sospirata d'alberi
Di fusto dritto ed alto,
Di scorza come d'angue,*
10. *Cari ai Cambebba.
Di lontano li scorgi
Mentre più torrido t'opprime il chiaro
E più ti lega il tedio
E gira moltitudine famelica*
15. *Di moschine invisibili,
Quando, di fitte foglie a tre per tre,
Con luccichio ti svelano verdissimo
D'un subito le cupole e la stanza,
Tremuli fino al suolo.*
20. *Sai che vi dondola per te un'amaca.
I tronchi ne feriscono e, col succo,
Zufoli ed otri plasmano quegli Indi;
Oggetti il cui destino conviviale
Nel Settecento nominare fa*
25. *A Portoghesi lepidi
Seringueira, l'appiccicosa pianta,*

- E dirne la sostanza,
Arcadi cocciuti, siringa,
Chi la va raccogliendo, seringueiro,*
30. *L'irrequieto boschetto, siringal,
Con suoni ormai solo da clinica.*

UNGARETTI, *Un grido e paesaggi*, Mondadori, 1954, pp. 43-44.

Il titolo conduce in parte fuori strada, poiché l'impressione totale della poesia è di una avventura fonetica piuttosto che semantica (*con suoni ormai solo da clinica*), e la stessa parola *semantica* rima in modo enigmatico con l'ultima parola della poesia, *clinica*. L'ingresso nella poesia è costituito da un paragone, come se il lettore fosse ammesso ad una realtà di già stabilita. Il lettore è incoraggiato a rimanere all'interno di questa realtà, che egli ha invaso, mediante un invito a partecipare (*e già scoprirsi vedi*). L'uso successivo della seconda persona singolare sottintende una lunga esperienza di familiarità con il soggetto della poesia (*mentre più torrido t'opprime il chiaro | e più ti lega il tedio*). Questa familiarità a sua volta condurrà al sottinteso permanere del lettore entro la scena (*sai che vi dondola per te un'amata*). Il tempo della presenza del lettore all'interno dell'esperienza è così ingigantito in modo del tutto sproporzionato rispetto alla durata del suo vero e proprio atto di lettura.

Una volta che il lettore è stato attratto dentro la poesia, la sua partecipazione viene assicurata con una serie di espedienti paradossali. Questi fermano la sua attenzione con il loro apparente infrangere le regole. Così le *fitte foglie* del v. 16 sono descritte numericamente come se fossero parte di una moltiplicazione aritmetica (*a tre per tre*) invece che allineate in serie, cosa che tecnicamente dovrebbe essere designata da « a tre a tre ». Ancora, gli aggettivi di nazionalità (*Indi, Portoghesi*) hanno l'iniziale maiuscola, invece della più comune ortografia con la minuscola. Lo stesso artificio è applicato ai nomi delle tribù: *Guarani, Cambebbà*.

Il metro della poesia è apparentemente una combinazione di endecasillabi e di settenari, ma parecchi versi costituiscono una sorpresa. Essi sono ipermetri, o semplicemente extra-metrici, e generalmente comportano la giustapposizione di parole bizzarre, come nei vv. 4, 5, 10 e 28. Il verso di chiusura (v. 31) frustra meticolosamente ogni aspettativa creata dal resto della poesia in quanto risulta essere un novenario sdrucchiolo.

Le ghiandole nel corpo di una poesia breve, i punti vitali dove si possono collocare le sue parole più sensibili, sono per tradizione l'inizio e la fine del verso. In *Semantica* Ungaretti rovescia deliberatamente questa norma collocando nomi barbari ed esotici all'inizio dei versi (v. 2 *anglico*, v. 4 *libarò*, v. 26 *seringueira*), ed anche alla fine (v. 3 *sapindo*, v. 4 *Guarani*, v. 10 *Cambebbà*, vv. 28-30 *siring-*).

La variazione sul tema *siring-*, che ricorre quattro volte, è una triade frustrata. C'è una informazione in più, scompagnata, rispetto alla triplice ripetizione che è comune in letteratura. Questo paradosso è reso ancora più cospicuo dalla presenza di triadi nel resto del

componimento. I vv. 12-14 presentano una triade in crescendo, 1) *mentre... t'opprime*, 2) e *più ti lega*, 3) e *gira...*, e la struttura schematica dell'intero componimento è un *sandwich* (vv. 1-10, 11-20, 21-31), in cui le due fette esterne sviluppano particolari storici e botanici, mentre la porzione centrale fornisce uno scenario naturalistico. Per accentuare la sua differenza dalle parti che lo contengono, il centro del *sandwich* ha dieci parole sdruciole nei suoi dieci versi. Invece i dieci versi di apertura ne hanno soltanto due e gli undici versi di chiusura, sei. La sdruciola porta naturalmente un accento secondario sull'ultima sillaba, così tutte queste parole acquistano una specie di affinità con i nomi esotici del v. 4, con il loro accento primario sull'ultima sillaba.

Ungaretti ammicca scherzosamente dietro l'*Arcade cocciuto* o il *lepido Portoghese* che sono gli unici personaggi della poesia. La chiusa del v. 24 *nominare fa* sembra sollecitare l'umoristica lettura «no-mi-na-re-fà», che accresce l'elemento parodistico della poesia. Racchiude in sé la stessa gaiezza musicale del quasi metastasiano *di fusto dritto ed alto, | di scorza come d'anguie*, dove l'ultima parola, comicamente arcaica, sembra invocare in risposta le rime «*languie*», «*sanguie*». Per impedire al lettore di acquistare certezza e di orientarsi dentro la poesia, essa alterna il serio e il faceto allo scopo di creare un tono ambiguo per l'intero componimento: parole gravi o solenni, come *tedio* e *moltitudine*, conducono poi allo scherzoso *moschine*. Ogni sostantivo è accompagnato da un aggettivo liricamente impeccabile, tranne l'ultimo, *boschetto*, che è chiamato improvvisamente *irrequieto*.

Il senso del tempo è reso incerto nel corso dell'intera poesia. Al v. 2 viene usato l'avverbio *già*, sebbene non sia ancora successo nulla. Al v. 24 il verbo che si riferisce a qualcosa che è accaduto due secoli prima è al presente (*nel Settecento nominare fa*), benché il contrasto con il presente sia reso esplicito dall'avverbio *ormai* nell'ultimo verso della poesia. Con tutti i verbi al presente il lettore è come forzato a percorrere l'itinerario tra *semantica* e *clinica* (attraverso *famelica*) in uno stato di disorientamento temporale. Tra i due punti cardinali della poesia (e gli analoghi punti cardinali di ciascun verso), il lettore si trova esposto a un'esperienza estetica che insieme cattura e respinge la sua attenzione. Egli emerge come da una violenta sensazione centrifuga che abbia temporaneamente sopraffatto la forza di gravità della normale percezione linguistica.

«E chi sarà quel lepido cui... piacque di chiamare l'Amazzone, Rio delle Amazzoni?», si chiede Ungaretti nella sua nota alla poesia, spiegando come sia giunto a scrivere «una poesia sul Brasile». È lui stesso che aspira ad essere quel lepido, a ridare un nome agli oggetti, a scherzare sul loro aspetto, a confondere e divertire il lettore, e a fare tutto questo efficacemente con 161 parole, lo spazio transeunte di una poesia breve. Cocteau disse una volta della produzione estemporanea di Picasso: «La neve in mani predestinate si muta rapidamente in marmo». Lo stesso è vero di Ungaretti l'artefice: in *Semantica* una serie sconnessa di osservazioni leggere è tramutata in un breve incantesimo per chiunque si lasci persuadere ad ascoltare.