

Beatrice, Francesca Beninati
V^K
Liceo Classico Alexis Carrel
a.s. 2017-1018

LINGUAGGIO E STILE: COME SI ESPRIME UN SIGNIFICATO

ANALISI DELLO STILE E DEL LINGUAGGIO IN PASCOLI, NEL
FUTURISMO E IN UNGARETTI CON UN APPROFONDIMENTO
RIGUARDO AL LINGUAGGIO MATEMATICO



INDICE

PREMESSA	pag. 3
PRIMA SEZIONE: GIOVANNI PASCOLI	
• Brevi cenni biografici	pag. 4
• Il linguaggio di Pascoli	pag. 4
SECONDA SEZIONE: AVANGUARDIE STORICHE E FUTURISMO	
• Il futurismo	pag. 7
TERZA SEZIONE: GIUSEPPE UNGARETTI	
• Brevi cenni biografici	pag. 11
• <i>La poetica della parola</i>	pag. 11
QUARTA SEZIONE: IL LINGUAGGIO DELLA MATEMATICA	pag. 15
• Limite	pag. 17
CONCLUSIONI	pag. 19
BIBLIOGRAFIA.....	pag. 20

PREMESSA

In questo lavoro vorrei in primo luogo analizzare come il linguaggio verbale e la sintassi vengano utilizzati in tre ambiti diversi della letteratura italiana (Pascoli, Avanguardie Storiche e Ungaretti) per esprimere il messaggio che l'autore vuole trasmettere. In conclusione propongo una riflessione sul linguaggio matematico che nella sua evoluzione storica ha dovuto elaborare una forma simbolica per poter esprimere concetti, proposizioni e ragionamenti intraducibili in altre forme linguistiche.

Ho deciso di affrontare questo argomento perché, soprattutto in quest'ultimo anno scolastico, mi sono resa conto dell'importanza del linguaggio in ogni ambito. In particolare mi sono accorta del fatto che la comunicazione scritta e parlata necessita di determinate caratteristiche per poter comunicare un significato che supera la realtà concreta; queste caratteristiche, però, non sono le medesime per tutti e variano da contesto a contesto e da persona a persona.

PRIMA SEZIONE:

GIOVANNI PASCOLI

Brevi cenni biografici

Giovanni Pascoli nacque nel 1855 a San Mauro di Romagna, quarto di dieci fratelli di una famiglia agiata. La sua vita fu segnata da numerosi lutti all'interno del nucleo familiare, i quali influenzarono notevolmente la sua attività poetica. Due dei suoi fratelli infatti morirono da piccoli e il 10 agosto 1867 il padre, Ruggero Pascoli, fu ingiustamente ucciso sulla via di ritorno verso casa dopo un viaggio a Cesena. Questo evento fu particolarmente significativo per l'autore che scrisse a riguardo due delle sue più celebri poesie: *10 agosto* e *La cavallina storna*. In seguito nel 1868 morirono di tifo la madre e la sorella Margherita, nel 1871 per meningite uno dei fratelli e nel 1878 morì Giacomo, il fratello maggiore. A causa di queste perdite il tema preponderante nell'attività di Pascoli fu la sofferenza per la distruzione del nido familiare.

Nel 1879 partecipò ad alcune manifestazioni non autorizzate in politica come seguace dell'anarchico Andrea Costa e fu arrestato.

Nel 1882 ottenne una borsa di studio e conseguì una laurea in Letteratura Greca con una tesi sulla metrica di Alceo. Iniziò successivamente a insegnare Latino e Greco a Matera e a Massa. Nel 1895 divenne professore universitario a Bologna e a Messina e sostituì successivamente Carducci nella cattedra di Letteratura Italiana.

Tentò, inoltre, di ricostituire il disgregato nido familiare e si trasferì a Castelvecchio di Barga (Lucca) con la sorella Maria, ma allo stesso tempo soffrì a causa del senso di abbandono da parte della sorella Ida che, dopo essersi spostata, si trasferì col marito.

Morì infine a Bologna nel 1912.

Le principali opere di Pascoli sono: *Il fanciullino* (testo in prosa pubblicato prima nel 1987 in "Marzocco" e successivamente nel 1903), *Myricae* (1891), *Poemetti* (1897), *Poemi di Castelvecchio* (1903), *Poemi conviviali* (1904).

Il linguaggio di Pascoli

Dalle poesie di Pascoli emerge la capacità dell'autore di muoversi su tre diversi livelli di linguaggio, quello pre-grammaticale, quello grammaticale e quello post-grammaticale, non subordinando l'uno all'altro, ma mettendoli tutti sullo stesso piano e facendo emergere l'efficacia di ciascuno di essi.

Il linguaggio pregrammaticale (o agrammaticale) è un linguaggio fonosimbolico che arricchisce e approfondisce i testi grazie all'uso di parole onomatopiche. Precede dunque il livello strettamente grammaticale: come afferma il critico Gianfranco Contini «è un linguaggio [...] estraneo alla lingua come istituto. [...] Abbiamo a che fare con una lingua speciale la cui stessa esistenza è precisamente

condizionata dalla differenza di potenziale rispetto alla lingua normale»¹. Contini continua, affermando che quando si usa un linguaggio normale, strettamente grammaticale, si ha un'idea del mondo ben definita e i rapporti tra l'io poetico e l'universo hanno dei confini precisi. L'uso di un linguaggio così, al di fuori dei limiti della grammatica, precisa allora che «il rapporto fra l'io e il mondo in Pascoli è un rapporto critico, non è più un rapporto tradizionale»². E per questa precarietà del rapporto con il mondo (certamente causata anche dai numerosi lutti affrontati) nella poesia pascoliana cade la certezza di un linguaggio basato su una solida sintassi logica affinché si abbracci la realtà anche attraverso ciò che precede o supera la logica.

Questo rapporto critico tra l'autore e la realtà sfocia nella sua produzione con il continuo scambio tra linguaggio pregrammaticale e linguaggio grammaticale con cui Pascoli conferisce una dignità nuova, tradizionalmente grammaticale, ai termini fonosimbolici (onomatopee, interiezioni etc.) e dona un significato ai suoni. Contini lo definisce un «uso semantico dell'interiezione e dell'onomatopea»³. Esempio di questa novità stilistica è la poesia *Il fringuello cieco*. Essa inizia con un'onomatopea, *finch...*, apparentemente priva di un contenuto, solo trascrizione di un suono imitatore del verso dell'uccello che dà il titolo al componimento, «è un pezzo di natura messo lì sulla carta»⁴. Ma, creando uno stretto legame, anche visivo, tra pregrammatica e grammatica, Pascoli “incastra” l'onomatopea *finch* nella parola *finché*: «*finch... finché non vedo non credo*»⁵. Costruisce così un ponte tra i due linguaggi che, in questo modo, sono posti in dialogo tra loro. Da notare che questo rapporto pregrammatica – grammatica non è univoco; al contrario anche la parola semantica può sfociare nell'onomatopea: «*Anch'io anch'io chio chio chio chio*»⁶. Afferma Contini che «partendo dalla semantica, immotivata, convenzionale, e mantenendo gli stessi dati fonici, si scivola fuori dalla semantica e si va a cadere dell'interiezione, immediatamente motivata»⁷.

Allo stesso modo funziona il rapporto tra il poeta e la realtà, i quali non sono l'uno superiore all'altra, ma si instaura tra essi un continuo scambio, così come tra suono e linguaggio avviene uno scambio di significato. Pascoli addirittura si pone allo stesso livello della natura e ne diventa portavoce, interpreta la sua parte e la fa parlare all'interno delle sue poesie. Niente della realtà è escluso dalla poetica pascoliana, tutto ciò che è chiamato all'esistenza ha dignità di parola. La poesia *Il gelsomino notturno* si apre nel mezzo del dialogo tra la natura e l'autore: «*E s'aprono i fiori notturni, / nell'ora che penso ai miei cari*»⁸. L' 'e' ex abrupto ci introduce in qualcosa che è già cominciato, siamo catapultati all'interno di una connessione profonda tra il poeta e la realtà, tanto è vero che l'aprirsi dei fiori è strettamente connesso con un momento della vita personale di Pascoli. Il rapporto con la realtà permette, quindi, anche una riflessione su di sé e sulla propria esperienza personale. Dunque la

¹ G. Contini, *Il linguaggio di Pascoli*, conferenza tenuta a San Mauro il 18 dicembre 1995

² Ibidem

³ Ibidem

⁴ ibidem

⁵ G. Pascoli, *Il fringuello cieco*, in *Canti di Castelvecchio*

⁶ Ivi, v.24

⁷ G. Contini, *Il linguaggio di Pascoli*, conferenza tenuta a San Mauro il 18 dicembre 1995

⁸ G. Pascoli, *Il gelsomino notturno*, in *Canti di Castelvecchio*

congiunzione iniziale funge da ponte tra noi lettori e qualcosa che non conosciamo, che è l'essenza del dialogo dell'autore con la natura e con se stesso. Come afferma Contini: «[L' 'e' ex abrupto n.d.r.] è una giuntura con che cosa? Col mondo che precede l'enunciato: in modo che è data immediatamente la continuità non dirò col mondo pre-grammaticale, ma addirittura col mondo che precede l'espressione.»⁹

⁹ G. Contini, *Il linguaggio di Pascoli*, conferenza tenuta a San Mauro il 18 dicembre 1995

SECONDA SEZIONE:

AVANGUARDIE STORICHE E FUTURISMO

Dagli inizi del secolo XX fino all'avvento della Prima Guerra Mondiale si sviluppò in Europa un nuovo desiderio di opporsi alle convenzioni artistiche e letterarie tradizionali che trovò manifestazione nelle cosiddette "Avanguardie". Dal punto di vista letterario una tra le principali correnti che presero piede in Italia fu quella del Futurismo.

Futurismo

Il movimento futurista fu reso noto grazie alla pubblicazione de *Il manifesto del Futurismo* di Filippo Tommaso Marinetti sul quotidiano francese "Le Figaro" il 20 febbraio 1909. Proponeva un distacco dalle tradizioni in modo drastico e violento tramite l'esaltazione della modernizzazione (nuove tecnologie e mezzi di trasporto) e attraverso l'esaltazione della guerra in quanto *unica igiene del mondo*¹⁰.

Successivamente furono diffuse le novità introdotte nella letteratura da questo movimento con il *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (pubblicato sulla rivista fiorentina "Lacerba" nel 1912) e con il volume *Zang Tumb Tumb* (1914), esempio del nuovo uso del linguaggio. Il futurismo infatti introdusse un nuovo metodo totalmente rivoluzionario di servirsi delle parole e della sintassi: il *Paroliberismo* (o *Parole in libertà*). Guglielmo Jannelli, esponente del Futurismo, scrive:

*Parole in libertà: intuizione di poesia pura, morte dell'impressionismo, cioè: separazione, crollo formidabile del ponte-legame fra poesia e prosa finora stupidamente confuse.*¹¹

Questo nuovo stile non ammette la punteggiatura ed elimina qualsiasi legame sintattico-grammaticale tra le parole in modo da "purificare" la poesia dalle caratteristiche originariamente prosastiche che la avrebbero corrotta.

Lo scopo dell'autore non deve essere il farsi capire attraverso il linguaggio ma arrivare a comunicare un'idea mediante una forma essenziale del testo, liberandolo da ogni aspetto che potrebbe distogliere il lettore dal messaggio che si vuole far capire. Non è più necessario, quindi, che un testo abbia un senso compiuto, ma basta che evochi in chi legge ciò che l'autore aveva intenzione di trasmettere.

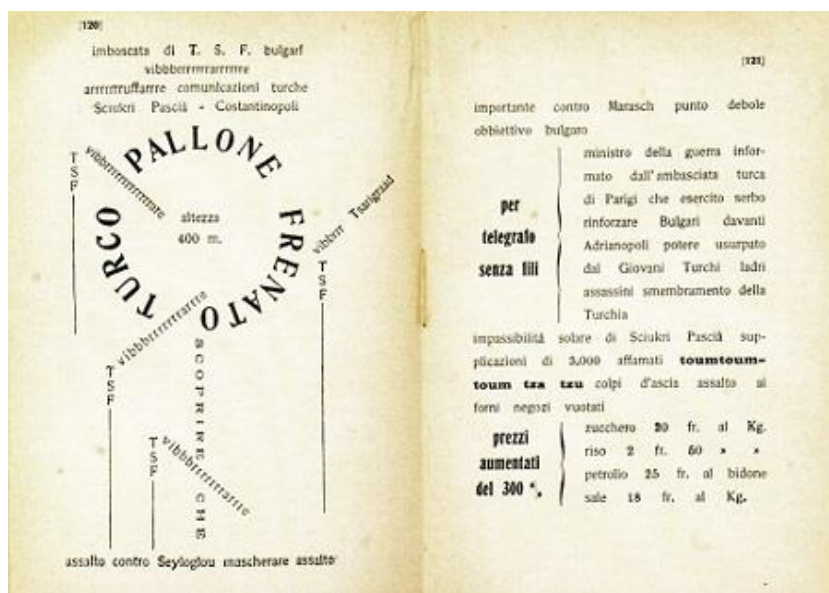
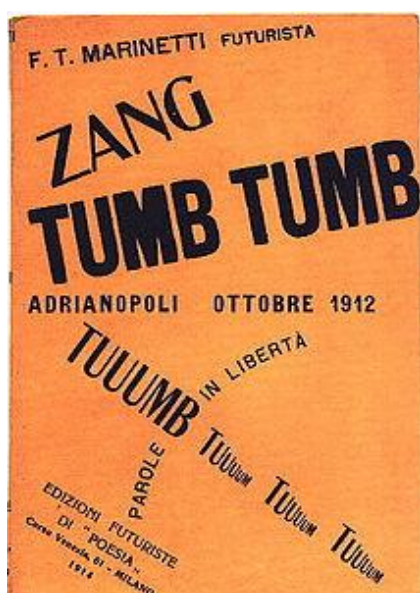
Ora supponete che un amico vostro dotato di questa facoltà lirica si trovi in una zona di vita intensa (rivoluzione, guerra, naufragio, terremoto ecc.) e venga, immediatamente dopo, a narrarvi le

¹⁰ F. T. Marinetti, *Il manifesto del Futurismo*, 20 febbraio 1909

¹¹ G. Jannelli, *Vocale-ambiente in libertà*, da *La Balza*, Messina, 10 aprile 1915

impressioni avute. Sapete che cosa farà istintivamente questo vostro amico lirico e commosso? ... Egli comincerà col **distuggere brutalmente la sintassi nel parlare**. Non perderà tempo a costruire i periodi. **S'infischierà della punteggiatura e dell'aggettivazione**. **Disprezzerà cesellature e sfumature di linguaggio**, e in fretta vi getterà affannosamente nei nervi le sue sensazioni visive, auditive, olfattive, secondo la loro corrente incalzante. **L'irruenza del vapore-emozione farà saltare il tubo del periodo, le valvole della punteggiatura e i bulloni regolari dell'aggettivazione**. **Manate di parole essenziali senza alcun ordine convenzionale**. **Unica preoccupazione del narratore rendere tutte le vibrazioni del suo io**.

F.T. Marinetti, *Parole in libertà* in *Distruzione della sintassi/Immaginazione senza fili/Parole in libertà* (11 maggio 1913)



F. T. Marinetti, *Zang Tumb Tumb*

Esempio di un volume scritto in paroliberismo

La poesia *E lasciatemi divertire* di Aldo Palazzeschi è un chiaro esempio del ribaltamento dei canoni letterari tradizionali che ben definisce la poetica futurista. Il titolo, insieme all'eloquente sottotitolo *Canzonetta*, è già di per sé una critica tagliente allo stile poetico convenzionale, il quale poi verrà schernito in tutto il corso della poesia.

Il testo alterna versi in Paroliberismo e versi scritti in metrica tradizionale. Questi ultimi, però, risuonano come delle filastrocche a causa delle frequenti rime e assonanze, come se l'autore volesse prendere in giro la poesia tradizionale considerandola una cantilena infantile.

Le onomatopее in questa poesia vengono usate come, appunto, parole libere, prive di ogni significato. Col futurismo, dunque, si rinnega il valore conferito al fonosimbolismo da Pascoli e si torna all'uso di un'onomatopea svuotata di senso, solo come mezzo di divertimento.

Tri, tri tri
Fru fru fru,
uhi uhi uhi,
ihu ihu, ihu.

Il poeta si diverte,
pazzamente,
smisuratamente.
Non lo state a insolentire,
lasciatelo divertire
poveretto,
**queste piccole corbellerie
sono il suo diletto.**

Cucù rurù,
rurù cucù,
cuccuccurucù!

Cosa sono queste indecenze?
Queste strofe bisbetiche?
Licenze, licenze,
licenze poetiche.
Sono la mia passione.

Farafarafarafa,
Tarataratarata,
Paraparaparapa,
Laralaralarala!

Sapete cosa sono?
Sono robe avanzate,
non sono grullerie,
sono la... spazzatura
delle altre poesie.

Bubububu,
fufufufu,
Friù!
Friù!

Se d'un qualunque nesso
son prive,
perché le scrive
quel fesso?

Bilobilobiobilobilo
blum!
Filofilofilofilofilo
flum!
Bilolù. Filolù,
U.

Non è vero che non voglion dire,
vogliono dire qualcosa.
Voglion dire...
come quando uno si mette a cantare
senza saper le parole.
Una cosa molto volgare.
Ebbene, così mi piace di fare.

Aaaaa!
Eeeee!
liii!
Qoooo!
Uuuuu!
A! E! I! O! U!

Ma giovinotto,
diteci un poco una cosa,
non è la vostra una posa,
di voler con così poco
tenere alimentato
un sì gran fuoco?

Huisc... Huiusc...
Huisciu... sciu sciu,
Sciukoku... Koku koku,
Sciu
ko
ku.

Come si deve fare a capire?
Avete delle belle pretese,
sembra ormai che scriviate in giapponese.

Abi, alì, alarì.
Riririri!
Ri.

Lasciate pure che si sbizzarrisca,
anzi, è bene che non lo finisca,
il divertimento gli costerà caro:
gli daranno del somaro.

Labala
falala
falala
eppoi lala...
e lala, lalalalala lalala.

Certo è un azzardo un po' forte
scrivere delle cose così,
che ci son professori, oggidì,
a tutte le porte.

Ahahahahahahah!
Ahahahahahahah!
Ahahahahahahah!

Infine,
io ho pienamente ragione,
i tempi sono cambiati,
gli uomini non domandano più nulla
dai poeti:
e lasciatemi divertire

A. Palazzeschi, *E lasciatemi divertire*, in *L'incendiario* (1909)

TERZA SEZIONE:

GIUSEPPE UNGARETTI

Brevi cenni biografici

Giuseppe Ungaretti nacque nel 1888 ad Alessandria d'Egitto poiché il padre, Antonio Ungaretti, lavorava negli scavi del canale di Suez. All'età di dodici anni il poeta perse il padre a causa di un incidente nel cantiere e la madre, Maria Lunardini, iniziò a lavorare per garantire al figlio una buona istruzione.

Nella giovinezza Ungaretti divenne molto amico di Mohammed Sceab, con cui condivise i propri interessi per la poesia, in particolare per i componimenti di Baudelaire e Leopardi. Nel 1912 si trasferì a Parigi con l'amico per completare gli studi alla Sorbonne, ma poco dopo Sceab si suicidò. In seguito a questo avvenimento il 30 settembre del 1916 Ungaretti scrisse la poesia *In memoria*.

Dopo essersi trasferito in Italia e dopo essersi dichiarato apertamente interventista, nel 1915 il poeta fu chiamato al fronte e andò a combattere in trincea sul Carso, dove iniziò a scrivere poesie sulle confezioni in cartone dei proiettili o su ciò che trovava nelle fortificazioni, sentendo l'esigenza di reagire in qualche modo alle atrocità del conflitto. Questi primi momenti possono essere considerati l'inizio della produzione poetica ungarettiana.

Nel 1918 Ungaretti tornò a Parigi e nel 1919 venne pubblicata la sua prima raccolta; *Allegria*, che contiene la maggior parte delle poesie scritte in trincea. Nel 1933 fu pubblicata la raccolta *Sentimento del tempo*. In seguito, dopo la morte del fratello e del figlio Antonietto, Ungaretti fece pubblicare *Il dolore* (1947). Altre tra le sue opere principali sono *La terra promessa*, *Un grido e paesaggi*, *Apocalissi* e *Proverbi*. Infine nel 1969 venne pubblicata una raccolta definitiva con tutte le poesie ungarettiane intitolata *Vita d'un uomo*.

Nel 1970 Ungaretti morì a Milano.

La Poetica della parola

Ungaretti pone come fondamento della sua poetica il valore della parola considerata privilegiato strumento per creare una connessione tra l'effimero e l'eterno. Egli infatti riconosce un profondo legame tra l'uomo e il mistero, che anche la forma poetica ungarettiana vuole esprimere e concretizzare. In *Ragioni d'una poesia* il poeta afferma che l'espressione esige «di essere posta in grado di corrispondere integralmente alla vita d'uomo»¹² il cui unico «punto d'appoggio sarà il mistero e mistero è il soffio che circola in noi e ci anima»¹³. Il poeta si accorge che la sua poesia deve avere una misura che possa contenere il mistero e allo stesso tempo mostrarne l'irriducibilità:

¹² Giuseppe Ungaretti, *Ragioni d'una poesia*, in *Vita d'un uomo, tutte le poesie*, pag. LXVII, Mondadori, Milano 1969

¹³ Ivi, pag. LXIX

«il mistero c'è, e col mistero, di pari passo, la misura; ma non la misura del mistero, cosa umanamente insensata; ma di qualche cosa che in un certo senso al mistero s'opponga, pur essendone per noi la manifestazione più alta»¹⁴

Per Ungaretti questa misura si trova nella parola che è «costringere [...] nell'attimo d'un oggetto l'eternità»¹⁵ perché «la parola ci riconduce, nella sua oscura origine e nella sua oscura portata, al mistero, lasciandolo tuttavia inoscibibile, e come se essa fosse sorta [...] per opporsi in un certo senso al mistero»¹⁶. Il poeta scrive questo concetto in alcuni versi del componimento *Poesia*, scritto il 28 novembre 1916.

I giorni e le notti	vivo di questa gioia
suonano	malata di universo
in questi miei nervi	e soffro
di arpa	di non saperla
	accendere
	nelle mie
	parole.

G. Ungaretti, *Poesia*, in *Poesie disperse*

Dunque Ungaretti riconosce che la sua vita dipende dalla *gioia malata di universo* (il mistero) ma «la parola è impotente»¹⁷, non in grado di manifestarne l'essenza. Da notare, però, che le parole hanno il compito di *accendere* il mistero e farlo “risuonare” nel foglio¹⁸. Il poeta cerca infatti «una parola che canti»¹⁹ in modo da evocare con figure fonetiche, come le frequenti allitterazioni, la profondità del rapporto tra il reale e l'eterno. Infatti la parola poetica «si muove dalla necessità di strappare la

¹⁴ Ibidem

¹⁵ Ivi, pag. LXXVII

¹⁶ Ivi, pag.LXX

¹⁷ Da *incontro con... Giuseppe Ungaretti*, a cura di Ettore Della Giovanna, RAI, 1961

¹⁸ Questo fenomeno è reso ancora più evidente da Ungaretti nelle interviste registrate da RAI in cui il poeta recita i suoi componimenti

¹⁹ Giuseppe Ungaretti, *Ragioni d'una poesia*, in *Vita d'un uomo, tutte le poesie*, pag. LXXII, Mondadori, Milano 1969

maschera al reale, di restituire dignità alla natura, di riconferire alla natura la tragica maestà»²⁰. Essa è quindi, sia nel suo significato che nel suo suono, solo un mezzo dato all'uomo per avvicinarsi al segreto della realtà poiché «un uomo può gettare un ponte, semplificare i mezzi di comunicazione, non abolire le distanze, tanto meno una distanza umanamente inconoscibile come quella tra l'effimero e l'eterno.»²¹

Un altro di questi mezzi per avvicinarsi al mistero dell'essere è il ritmo del verso: «*che cosa sono dunque i ritmi del verso? Sono gli spettri di un corso che accompagna danzando il grido di un'anima. Così il poeta ha di nuovo imparato l'armonia poetica che non è un'armonia imitativa, poiché è indefinibile, ma è quell'aderire nella parola con tutto l'essere, fisico e morale, a un segreto che ci dà moto»²². Secondo Ungaretti infatti il ritmo è «sviluppo di una misura che l'uomo ha tratto dal mistero della natura»²³, ovvero è un segno dell'eterno che si manifesta nella natura (in *Ragioni d'una poesia* vengono fatti esempi riguardanti l'arte e la musica), è segno di un'armonia primordiale a cui Ungaretti cerca di aderire con la parola e non sentirsi in una tale armonia è un supplizio: la poesia *I Fiumi* recita infatti «Questo è l'Isonzo | E qui meglio | Mi sono riconosciuto | una docile fibra dell'universo | Il mio supplizio | è quando | non mi credo | in armonia»²⁴*

Perciò nella poetica ungarettiana non c'è distinzione tra forma e contenuto perché l'una è espressione dell'altro, sono elementi che l'uomo per sua natura necessita di tenere uniti in armonia, in modo che la forma, insieme al contenuto, sia un mezzo per avvicinarsi al mistero ineffabile.

«*Scusatemi di scavalcare così di frequente il continente dell'anima per ritrovare la strada della tecnica, o viceversa. Ma sono essi così diversi piani? Non sono esse, forma e sostanza, quando si tratta di vera poesia, fuse l'una nell'altra per medesima necessità? Insieme fuse non le trasporta a commuoverci un medesimo furore?»²⁵*

Ungaretti dice di essere «*mosso a sentire e a capire come la parola avesse un valore sacro proveniente dalle stesse difficoltà tecniche»²⁶. Questo carattere sacro del vocabolo emerge nelle poesie anche visivamente: le parole infatti sono spesso isolate e spiccano nel foglio dal silenzio dello spazio tra i versi. Come scrive Giusy Oddo, i vocaboli «sono disposti nel silenzio come un lampo nella notte»²⁷ in modo che la parola diventi «segno dell'assoluto»²⁸. Dunque anche gli spazi bianchi sul foglio fanno parte della poesia, contribuiscono insieme alle parole a dare una struttura alla poesia cosicché si possa intravedere quell'intuizione del mistero che Ungaretti vuole comunicare.*

²⁰ Ivi, pag. LXXVIII

²¹ Ivi, pag. LXXI

²² Ivi, pag. LXXVI

²³ Ibidem

²⁴ G. Ungaretti, *I Fiumi*, vv. 27-35 in *L'allegria*, 1919

²⁵ Ivi, pag. LXXVIII

²⁶ Giuseppe Ungaretti, *Ragioni d'una poesia*, in *Vita d'un uomo, tutte le poesie*, pag. XCV, Mondadori, Milano 1969

²⁷ G.C. Oddo, *Ungaretti: the man and the poet*, 2010

²⁸ ibidem

Perciò la architettura stessa della poesia diventa un'immagine del mistero della realtà, come si vede in *Dannazione*:

Chiuso fra cose mortali

(Anche il cielo stellato finirà)

Perché bramo Dio?

G. Ungaretti, *Dannazione*, 1931

Lo stile essenziale della poesia costringe a soffermarsi su ogni parola, ogni verso porta un contenuto profondo su cui è necessario riflettere e il fatto che le righe siano così distanziate tra loro permette di concentrarsi su ogni singola parte. Il testo perciò rimanda al mistero sia dal punto di vista della forma che dal punto di vista del contenuto.

In conclusione si può affermare che ogni elemento del testo per Ungaretti ha una «*profondità poetica oltre ogni limite di significato*»²⁹ grazie alla quale il mistero è in grado di trapelare nella poesia. Ogni termine e ogni spazio portano un significato particolare in sé, e in più richiamano ad un aspetto universale della realtà, l'«*inesauribile segreto*»³⁰. La parola è alla base della poetica ungarettiana come mezzo di conoscenza dell'eterno; il fonosimbolismo stesso nei vocaboli è una sfaccettatura del mistero: G.C. Oddo scrive che «*il significante rinvia oltre che al significato, anche a se stesso, e si istituisce come il significato di sé*»³¹ e, si potrebbe aggiungere, di ciò che c'è di trascendente nella poesia. In ultimo, anche il ritmo del componimento poetico, generato dalla somma di parole, significanti e spazi vuoti di foglio, contribuisce all'espressione di ciò che è inconoscibile all'uomo e trascende la realtà nonostante sia insito in essa.

²⁹ Giuseppe Ungaretti, *Ragioni d'una poesia*, in *Vita d'un uomo, tutte le poesie*, pag. C, Mondadori, Milano 1969

³⁰ G. Ungaretti, *Porto sepolto*, v.7, in *Allegrìa*, 1919

³¹ G.C. Oddo, *Ungaretti: the man and the poet*, 2010

QUARTA SEZIONE

IL LINGUAGGIO DELLA MATEMATICA

La matematica non è sempre stata espressa attraverso un linguaggio simbolico: inizialmente utilizzava un linguaggio verbale, puramente retorico. Umberto Bartocci e Rocco Vittorio Macrì scrivono nel saggio *Il linguaggio della matematica*:

*La simbolizzazione, senza la quale appare oggi impossibile esprimere qualunque fenomeno matematico, non è sempre stata caratteristica precipua di questa disciplina. Il passaggio da una matematica retorica ad una simbolica è il punto di arrivo di un lungo processo di trasformazione, che ha consentito a questa particolare branca della conoscenza di fare gli straordinari progressi che sono a tutti ben noti.*³²

In questo ambito, perciò, il superamento della parola è stato necessario per raggiungere una descrizione più precisa e approfondita della realtà in tutti i suoi aspetti e per tentare di svelarne il mistero³³.

*Quella matematica aveva ormai raggiunto il massimo possibile consentito dai mezzi che impiegava.*³⁴

Nello sviluppo del linguaggio algebrico si è soliti distinguere tre fasi: la prima è quella dell'*algebra retorica*, che va dall'antichità fino a circa il 250 d.C., in cui le proprietà, le relazioni tra grandezze e le dimostrazioni sono espresse attraverso parole non codificate. La seconda fase è quella dell'*algebra sincopata*, che si introduce gradualmente dal III al XVI secolo, soprattutto per esigenze di semplicità e chiarezza: iniziano ad apparire abbreviazioni sintetiche che via via si cristallizzano in simboli da tutti riconosciuti. Infine quella dell'*algebra simbolica*, nel XVI secolo soprattutto ad opera di F. Viète e Cartesio, in cui le variabili, le operazioni, i predicati di confronto e altri operatori sono indicati con segni che oggi, almeno per gli aspetti più elementari, costituiscono un patrimonio linguistico comune, che si acquisisce attraverso l'istruzione scolastica.

È interessante notare che il punto di partenza rimane comunque il linguaggio verbale senza il quale quello simbolico non si sarebbe potuto sviluppare e perciò la Matematica non avrebbe raggiunto la profondità di astrazione odierna.

*Questo soltanto mi crea imbarazzo: che senza aver presenti nella mente vocaboli o altri segni non si possa conoscere, scoprire e provare nessuna verità. Anzi, se mancassero i caratteri non potremmo pensare niente in modo distinto, né potremmo ragionare*³⁵

³² U. Bartocci e R. V. Macrì, *Il linguaggio della matematica*

³³ cfr. terza sezione

³⁴ U. Bartocci e R. V. Macrì, *Il linguaggio della matematica*

³⁵ Massimo Mugnai, *Leibniz e la logica simbolica*, 1677

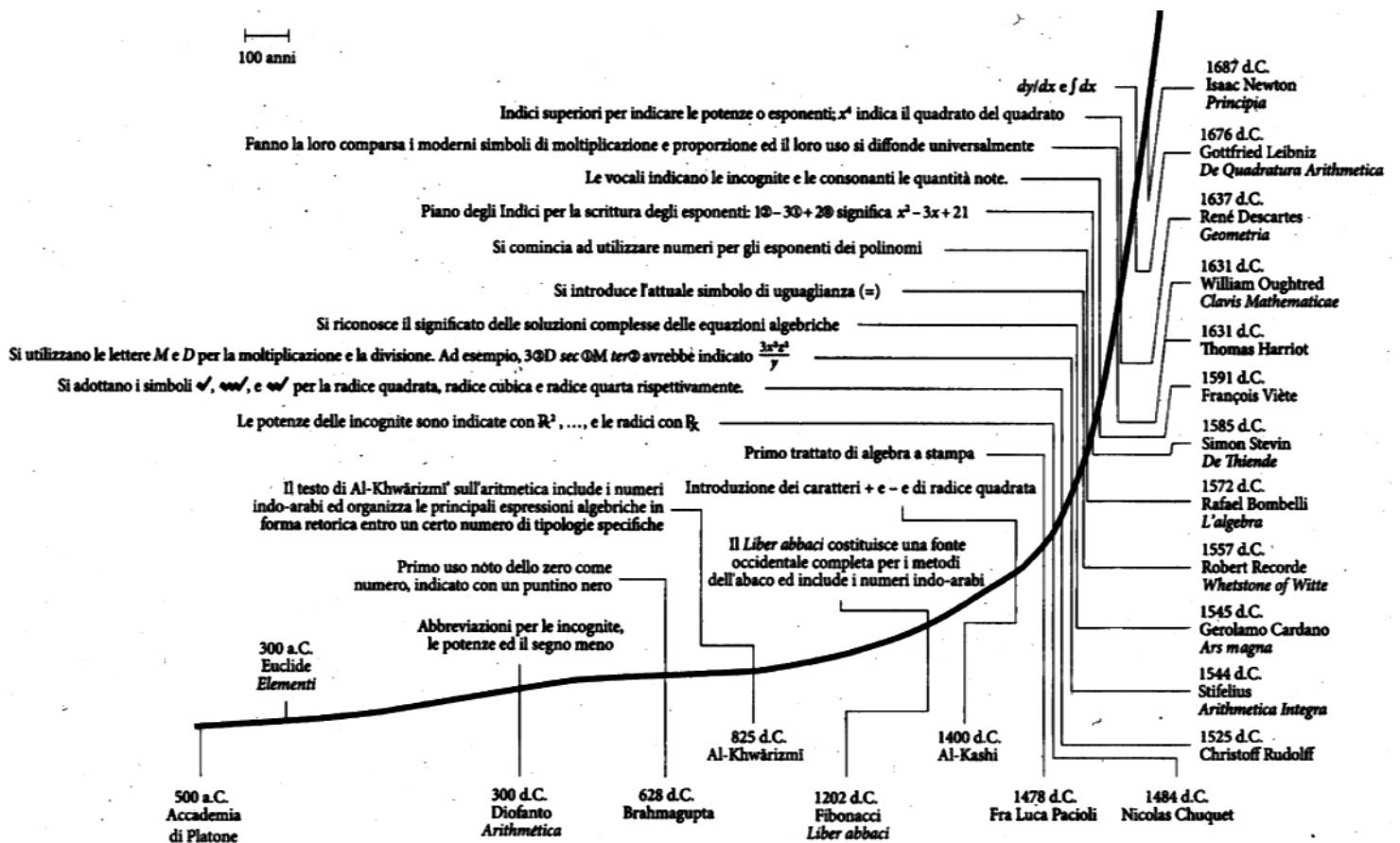


Tavola riassuntiva dell'evoluzione del linguaggio matematico

Dunque, così come nel contenuto, anche nel linguaggio la matematica aumenta sempre di più il livello di astrazione arrivando a usare una terminologia a prima vista non immediata, anzi che richiede una certa istruzione specifica per essere compresa.

La Matematica infatti tenta di arrivare a una dimensione della realtà che supera quella strettamente sensibile e immaginabile, sfociando in una realtà astratta che, al contrario di come avviene nella poetica di Ungaretti, non può essere espressa con le semplici parole comuni, ma richiede un'essenzialità e una specificità maggiore.

I Greci per primi raggiunsero la consapevolezza dell'esistenza di una realtà astratta, perfetta, ideale. Per la sua descrizione e il suo studio cercarono di mettere a punto un linguaggio adatto. Scoraggiati dal problema insuperabile della diagonale del quadrato (incommensurabile con il lato) si concentrarono sulla geometria, utilizzandola come metodo per risolvere anche i problemi algebrici.

Del resto, certe parole che anche oggi siamo abituati ad utilizzare hanno la profonda radice del loro significato proprio in questo approccio degli antichi greci. Si pensi all'espressione "il quadrato di 3" per indicare 3^2 oppure "il cubo di 5" per indicare 5^3 .

Ben presto però si accorsero di numerosi limiti legati alla loro scelta. Risolvere un'equazione, anche piuttosto semplice, richiedeva costruzioni geometriche complicate e lunghi discorsi per descriverle che finivano spesso per apparire contorti e molto difficili da seguire.

La difficoltà nella comprensione di questi discorsi fu accusata anche da Galileo che, dopo aver studiato il quinto libro degli *Elementi* di Euclide ammise di essere molto confuso e «*involto con la mente nella caligine*»³⁶ e propone di semplificare il testo in questo modo: «*Per dare una definizione delle suddette grandezze proporzionali [...] dovremmo prendere una delle loro passioni, ma però la più facile di tutte e quella per appunto che si stimi la più intelligibile anco dal volgo non introdotto nelle matematiche*»³⁷

Successivamente nella Matematica maturò così la necessità di superare il livello solamente geometrico, in quanto la realtà astratta non consiste solo di esso. Ma si dovette aspettare fino al XV secolo per giungere ad un primo linguaggio algebrico simbolico che pose le basi per la matematica moderna.

Con questo nuovo linguaggio divenne più facile risolvere le equazioni: non fu più necessario immaginare delle figure geometriche; queste potevano essere sostituite con delle lettere dell'alfabeto alle quali si assegnava il ruolo di incognite. Per esempio l'equazione che negli *Elementi* di Euclide era espressa con «*Se si divide a caso una linea retta, il quadrato di tutta la retta è uguale alla somma dei quadrati delle parti e del doppio del rettangolo compreso dalle parti stesse*» poteva essere espressa assai più semplicemente con la seguente frase: $(a + b)^2 = a^2 + b^2 + 2ab$. Anche solo in questo esempio appare evidente la convenienza e l'incisività espressiva del nuovo linguaggio simbolico.

Si continua dunque nel processo di astrazione.

Con la Matematica moderna si supera del tutto il rapporto con una realtà immaginabile e «*si studiano proprietà che vanno ben oltre quelle che trovano applicazione nella vita quotidiana*»³⁸. Si giunge ad una astrazione tale per cui i concetti non esprimono più una caratteristica del mondo sensibile, anzi, tentando di coglierne l'essenza, il *mistero* ungarrettiano, lo superano. Così avviene per esempio con i numeri complessi, con l'analisi differenziale e i suoi concetti rivoluzionari, come quello di limite e di integrale.

Limite

Il limite è un concetto che porta un'enorme novità nel pensiero matematico poiché riesce a quantificare e descrivere un fenomeno non immaginabile o verificabile in natura: due elementi che si avvicinano sempre di più senza mai toccarsi. La definizione è:

$$\forall I(1) \exists I(x_0) : \forall x \in I(x_0) \Rightarrow f(x) \in I(1)$$

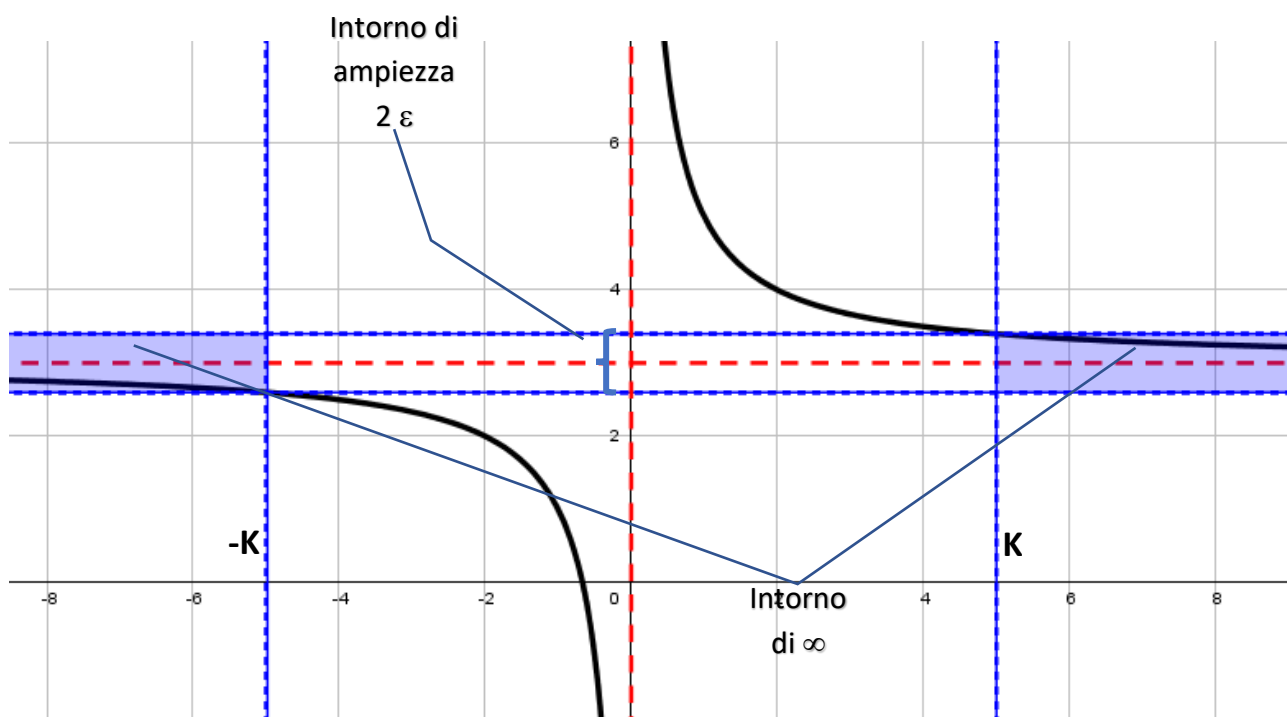
³⁶ G. Galilei. *Discorsi e Dimostrazioni matematiche intorno a due nuove Scienze*

³⁷ ibidem

³⁸ U. Bartocci e R. V. Macrì, *Il linguaggio della matematica*

È una definizione che senza un linguaggio simbolico risulterebbe probabilmente incomprensibile, ma ancora più complesso è il concetto di intorno di infinito, che emerge nello studio dei limiti delle funzioni con asintoti.

Per esempio, data la funzione $y = \frac{3x+2}{x}$ definita per $x \neq 0$ con asintoto orizzontale $y=3$, prendendo un intorno di 3 sull'asse y, piccolo a piacere (con ampiezza 2ε), si individua un intorno sull'asse x di $+\infty$ ($|x|>k$, ovvero $x < -k \cup x > k$) in cui la funzione $f(x)$ per ogni x di tale intorno è definita all'interno dell'intorno di 3. Ciò significa che nell'area di questo doppio rettangolo aperto (blu in figura) la distanza tra l'asintoto $y=3$ e la funzione $y = f(x)$ è minore della semiampiezza ε dell'intorno di 3.



In questo caso l'intorno di infinito, pur essendo inimmaginabile, è necessario per definire il limite.

$$\lim_{(x \rightarrow \infty)} f(x) = 1 \Rightarrow \forall \varepsilon > 0 \exists I(+\infty) : \forall x \in I(+\infty) |1 - f(x)| < \varepsilon$$

nel nostro caso:

$$\lim_{(x \rightarrow \infty)} f(x) = 3 \Rightarrow \forall \varepsilon > 0 \exists I(+\infty) : \forall x \in I(+\infty) |3 - f(x)| < \varepsilon$$

Il processo di astrazione dei concetti, seguito necessariamente dall'astrazione del linguaggio, è quindi imprescindibile nella descrizione dell'aspetto matematico della realtà, che è sempre più slegato da quello concreto, benché ne costituisca, per così dire, l'ossatura indispensabile e rigorosa per descriverlo e dominarlo.

CONCLUSIONI

Con il mio lavoro ho dunque affrontato in che modo il linguaggio sia funzionale per l'espressione di un significato.

Pascoli lascia intuire il suo rapporto con la realtà attraverso l'uso di tre diversi livelli di linguaggio e fa percepire la presenza di un *mondo che precede l'espressione*³⁹ grazie allo scambio di significato tra di essi; Il Futurismo rinnega la tradizione ed esalta la modernità tentando di eliminare la logica e la sintassi nel testo, proponendo di dare *manate di parole essenziali* con il solo scopo di *rendere tutte le vibrazioni dell'io*⁴⁰; Ungaretti invece pone a fondamento della sua poetica la parola e prova di far emergere attraverso essa, grazie al significante, al ritmo e all'architettura dei componimenti, l'aspetto misterioso della realtà. Infine ho affrontato come la Matematica nel corso della sua storia ha sviluppato una forma di linguaggio adeguata a descrivere una realtà sempre più astratta nel tentativo di spiegare più a fondo il mondo sensibile.

Ho inserito l'opera di Juan Gris come immagine di copertina perché, dandone un'interpretazione personale, ritengo che rappresenti bene il rapporto tra linguaggio e realtà che ho provato a far emergere dalla mia ricerca. Tra gli oggetti raffigurati sono presenti dei fogli pentagrammati, strumenti utili per comunicare un determinato contenuto (la musica) con un linguaggio specifico. È interessante notare come questi oggetti sono disposti: si trovano sul davanzale di una finestra affacciata sul mare e, perciò, sulla realtà esterna; come se, per osservare in profondità la realtà dietro alla finestra, fosse necessario guardare anche gli oggetti sul davanzale. Questa azione è inevitabile alla vista dell'opera: è impossibile soffermarsi solo sul paesaggio senza vedere tutti gli oggetti raffigurati in primo piano, così come è impossibile comprendere il significato profondo di un'opera letteraria o di una descrizione matematica senza passare attraverso il modo con cui questo è espresso: il linguaggio.

³⁹ G. Contini, *Il linguaggio di Pascoli*, conferenza tenuta a San Mauro il 18 dicembre 1995

⁴⁰ F.T. Marinetti, *Parole in libertà* in *Distruzione della sintassi/Immaginazione senza fili/Parole in libertà*, 11 maggio 1913

BIBLIOGRAFIA

- G. Contini, *Il linguaggio di Pascoli*, conferenza tenuta a San Mauro il 18 dicembre 1995
- G. Pascoli, *Il fringuello cieco*, in *Canti di Castelvecchio*
- G. Pascoli, *Il gelsomino notturno*, in *Canti di Castelvecchio*
- F. T. Marinetti, *Il manifesto del Futurismo*, 20 febbraio 1909
- G. Jannelli, *Vocale-ambiente in libertà*, da *La Balza*, Messina, 10 aprile 1915
- F.T. Marinetti, *Parole in libertà* in *Distruzione della sintassi/Immaginazione senza fili/Parole in libertà*, 11 maggio 1913
- A. Palazzeschi, *E lasciatemi divertire*, in *L'incendiario*, 1909
- Giuseppe Ungaretti, *Ragioni d'una poesia*, in *Vita d'un uomo, tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1969
- *Incontro con... Giuseppe Ungaretti*, a cura di Ettore Della Giovanna, RAI, 1961
- G. Ungaretti, *I Fiumi*, in *L'allegria*, 1919
- G.C. Oddo, *Ungaretti: the man and the poet*, 2010
- G. Ungaretti, *Porto sepolto*, in *L'allegria*, 1919
- G. Ungaretti, *Poesia*, in *Poesie disperse*, 1916
- G. Ungaretti, *Dannazione*, 1931
- U. Bartocci e R. V. Macrì, *Il linguaggio della matematica*
- Massimo Mugnai, *Leibniz e la logica simbolica*, Sansoni, 1973
- G. Galilei. *Discorsi e Dimostrazioni matematiche intorno a due nuove Scienze*

Immagine in copertina:

Juan Gris, *La finestra aperta*, 1921. Olio su tela, 65×100 cm. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.