

MARILENA CECCARELLI

Riscritture ungarettiane. Le redazioni dell' 'Allegria' nel passaggio al 'Sentimento del Tempo'

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

MARILENA CECCARELLI

Riscritture ungarettiane. Le redazioni dell' 'Allegria' nel passaggio al 'Sentimento del Tempo'

Il contributo intende indagare l'incessante processo revisionale che l'elaborazione dell' 'Allegria' ungarettiana ha subito per oltre un ventennio. Se l'intenzione autoriale è rivolta a sottrarre il testo alla brutale casualità della storia in virtù di una concezione sacrale della poesia, gli stadi del processo di levigazione consistono, di fatto, nella progressiva eliminazione di connettivi logici e nella conseguente concentrazione dell'enunciato. Tale processo correttorio concomita cronologicamente con la composizione delle liriche del 'Sentimento del Tempo': scopo dell'intervento è di rilevare quanto la poetica, profondamente rinnovata, del secondo tempo della produzione ungarettiana abbia interferito con le ragioni del lungo lavoro di lima apportato all' 'Allegria', la cui redazione ultima risulta profondamente distante dall'originaria; per questa via, si intende inoltre approfondire l'indagine dell'apparato teorico e filosofico soggiacente al passaggio, di capitale importanza, che dall' 'Allegria' conduce al 'Sentimento del Tempo' e alla successiva produzione dell'Autore, considerato come espressione della più generale inclinazione della poesia moderna che a partire da Mallarmé e Valéry intende il testo come «progressiva approssimazione a un valore-limite».

La linea evolutiva della poesia ungarettiana risillaba le tappe di un incessante lavoro revisionale su testi già editi. Nel caso specifico, intendo riferirmi all'ininterrotto e capillare processo di revisione che la raccolta dell'*Allegria* ha subito per oltre un ventennio, ribadendo la necessità di un nesso *Allegria - Sentimento del Tempo* in termini di reciproco condizionamento. Gli albori della vicenda editoriale dell'*Allegria* si collocano alla fine del 1916, quando «il tenentino»¹ Ettore Serra dà alle stampe *Il Porto Sepolto*, raccolta in ottanta copie numerate che comprende le poesie scritte da Ungaretti durante i duri mesi di trincea. All'inizio del 1919 esce la plaquette francese *La Guerre*, che anticipa di qualche mese l'edizione Vallecchi dell'*Allegria di naufragi*, rielaborata nella lussuosa edizione spezzina del *Porto Sepolto* del 1923, e poi ricostituita nella decisiva edizione Preda del 1931 con il titolo definitivo *L'Allegria*; a questa farà seguito l'edizione romana di Novissima del 1936, oramai quasi del tutto prossima alla mondadoriana *editio ne varietur* del 1942. L'uscita editoriale della silloge nella sua fisionomia pressoché finale concomita pertanto con quella del *Sentimento del Tempo*, che data 1933: se ne deduce facilmente che il processo correttorio della prima raccolta coincide cronologicamente con la composizione delle liriche della seconda.

In questa sede, si assumeranno come termini di raffronto i due estremi dell'elaborazione allegresca, ovvero l'edizione vallecchiana del 1919, in quanto redazione assunta come testo-base dell'edizione critica allestita da Cristina Maggi Romano, e la mondadoriana del 1942. Si pone preliminarmente la necessità di una precisazione: come chiarisce la stessa Maggi Romano, già nel 1919 «l'*Allegria di naufragi* sarebbe potuta uscire corredata da un suo apparato di varianti», poiché «il *labor limae* ungarettiano nasce quasi assieme alla stessa espressione poetica»;² è infatti in ragione del precoce bilancio critico cui l'Autore sottopone il proprio lavoro che l'iniziale esperienza lacerbiana verrà presto licenziata come il frutto di un giovanile apprendistato sentito come anacronistico: eccezione fatta per *Sbadiglio* (poi *Noia*) e *Le suppliche* (poi *Nebbia*), cadono con *L'Allegria* vallecchiana

¹ Ungaretti aveva definito così l'amico ed editore Ettore Serra, conosciuto al fronte: «A dire il vero, quei foglietti [...] sui quali da due anni andavo facendo giorno per giorno il mio esame di coscienza, ficcandoli poi alla rinfusa nel tascapane, portandoli a vivere con me nel fango della trincea o facendomene capezzale nei rari riposi, non erano destinati a nessun pubblico. [...] Questo era l'animo del soldato che se ne andava quella mattina per le strade dii Versa, portando i suoi pensieri, quando fu accostato da un tenentino. Non ebbi il coraggio di non confidarmi a quel giovine ufficiale che mi domandò il nome, e gli raccontai che non avevo altro ristoro se non di trovarmi e cercarmi in qualche parola e ch'era il mio modo di progredire umanamente», in E. SERRA, *Il tascapane di Ungaretti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1983, 39.

² C. MAGGI ROMANO (ed. critica a cura di), *Struttura e storia dell' 'Allegria'*, in *L'Allegria*, Milano, Mondadori, 1982, XX.

sia gli stilemi di impronta più marcatamente crepuscolare, unitamente alle maniere tipiche di un sensibilibismo di derivazione decadente, sia soprattutto le insistite divagazioni discorsivo-descrittive di matrice futurista. Anche per queste ragioni credo si possa convenientemente considerare l'edizione vallecchiana un primo tentativo di sistemazione organica di una produzione lirica che resta *in fieri*, ma della quale costituisce un saldo punto di partenza e riferimento: si segnaleranno quindi a partire da questo stadio le principali linee direttrici di correzione della raccolta, nonché il sistema di interrelazioni tra microtesto e macrotesto, tentando di rilevare in che modo e fino a che punto le ragioni di un tale lavoro di lima siano state dettate dalle interferenze con la poetica del secondo tempo della produzione ungarettiana.

Ai fini del nostro discorso sarà perciò utile, preliminarmente, un parentetico accenno alle caratteristiche costitutive della poetica del *Sentimento del Tempo*: in essa, la componente biografica appare del tutto sfumata, se non addirittura inesistente, così come i riferimenti al presente o al passato memoriale, poiché il solo passato cui Ungaretti intende riferirsi veste i panni della tradizione letteraria. Ad alimentare un siffatto intendimento concorre il regime stilistico, che alla scansione franta dell'*Allegria* sostituisce la ripresa dei metri tradizionali e recupera arcaismi e toni solenni, risolvendo in *emblemata eterni* l'obiettivazione dell'automitografia. Nell'insieme, la raccolta assume connotati di incompatibilità con una larga comunicazione: esperita l'indagine di un assoluto nell'immanenza, l'Autore si ritrova ad agire in una sorta di «vuoto storico»,³ cosicché ne ricercherà l'essenzialità in una dimensione mitica facente capo a una concezione sacrale della poesia, necessariamente avulsa da un'eredità o da un momento storico determinati.

Ora, se la prima *Allegria* nasce nel segno di un preciso riferimento al vissuto e di una contingenza storica tragica, quella dell'esperienza in trincea che urgeva di essere raccontata in tutta la sua brutale e immanente materialità, il processo variantistico che condurrà alla redazione definitiva della raccolta procede esattamente in direzione opposta: mira cioè a sottrarre il testo alla casualità della storia secondo un processo di assottigliamento e rarefazione della parola poetica volto a isolare l'unità minima del discorso per renderla quanto più schiettamente possibile pura ed essenziale. In altri termini, tendendo ad abbandonare i tratti che maggiormente lo ancorano alla situazione contingente da cui pure scaturisce, per ripiegare verso un soggettivismo dal carattere esistenziale più che sensoriale, il discorso si sposta «da un piano relativo a un piano di significazione assoluta, dove il dato reale è pronto a trasformarsi in dato emblematico di una situazione-condizione».⁴ Eppure l'imponente operazione revisionale trae origine e linfa vitale precisamente da questa immanenza, poiché non asseconda solo l'esigenza di isolare l'attimo nella sua assolutezza e indeterminazione, ma risponde anche all'urgenza di fissarlo inserendo «nell'istante folgorato, dilatazione e durata».⁵ Scrive infatti Ungaretti: «Vorrei richiamare su un fatto l'attenzione degli ascoltatori», annuncia Ungaretti, «come mi appariva il paesaggio in quelle prime poesie. Era colto nell'attimo, in un attimo che poi si protraeva in me in un modo infinito».⁶ Ne consegue che l'obiettivo di isolare la parola poetica non può che procedere parallelamente al proposito di dilatare la sillabazione fonico-ritmica; l'uno e l'altro vengono ricercati principalmente attraverso una nuova scansione del tessuto metrico, che potenza, rispetto all'edizione vallecchiana, la forza evocativa

³ P. V. MENGALDO, (a cura di) *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 2014, 390.

⁴ G. PETRUCCI, *Sulle varianti dell' 'Allegria'*, «Studi novecenteschi», (1977), 16, 5-57: 20.

⁵ MENGALDO, *Poeti italiani...*, 384.

⁶ G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Milano, Mondadori, 1974, 24. D'ora in poi *SI*.

della parola, vera e propria «monade lirica»⁷ che irrompe nella frase come una formula sacrale. Ciò comporta la conversione degli originari rapporti di uguaglianza tra gli elementi del discorso, precedentemente organizzati secondo nessi di consequenzialità logica, in relazioni gerarchizzate tra gli stessi: alla caratteristica stesura versicolare ‘verticale’ delle liriche dell’*Allegria* vallecchiana, corrispondente grafico dell’uniformità distributiva, si sostituisce così un processo riaggregativo dei versi che abolisce l’originaria verticalità. Il passaggio è spesso accentuato da una singolare dilatazione delle pause per mezzo dell’incremento degli spazi bianchi, che esaltano la portata semantica del silenzio, operando al contempo come tessuto connettivo tra sequenze pregnanti in funzione della modulazione successiva:

Fratello tremante parola nella notte come una fogliolina appena nata saluto accorato nell’aria spasimante implorazione sussurrata di soccorso dell’uomo presente alla sua fragilità (V1919, <i>Sodato</i> , vv. 3-15)	Parola tremante nella notte Foglia appena nata Nell’aria spasimante involontaria rivolta dell’uomo presente alla sua fragilità Fratelli (M1942, <i>Fratelli</i> , vv. 3-10) ⁸
--	--

In questa notte la mia squallida vita si estende più spaventata di sé nel mondo che mi calca e mi sprema col suo fievole tatto fluente (V1919, <i>Nozze</i> , vv. 1-12)	La mia squallida vita si estende più spaventata di sé in un infinito che mi calca e mi preme col suo fievole tatto (M1942, <i>Sempre notte</i> , vv. 1-8)
---	---

In altri casi, viceversa, l’allentamento dei vincoli di consequenzialità logica è attuato attraverso l’isolamento metrico di nessi sintattici espliciti, i quali, ricollocati in posizione separata dalla parola, la dotano di una più potente forza impressiva:

Si sta come d’autunno sugli alberi le foglie (V1919, <i>Soldati</i> , vv. 1-4)	Si sta come d’autunno sugli alberi le foglie (M1942, <i>Soldati</i> , vv. 1-4)
--	--

⁷ G. CONTINI, *Ungaretti o dell’Allegria*, in G. Contini, *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1982, 43-58: 49.

⁸ V1919 = Ed. Vallecchi di *Allegria di naufragi*, 1919; M1942 = Ed. Mondadori de *L’Allegria*, 1942. Per il testo de *L’Allegria* si fa riferimento alla fondamentale edizione *Vita d’un uomo. Tutte le poesie*, a cura di L. Piccioni, Mondadori, Milano 1969, che presenta a margine l’apparato critico di tutte le varianti.

Accolgo Questa giornata Come un frutto Nel sole Stanotte avrò un rimorso come un latrato (V1919, <i>Godimento</i> , vv. 4-11)	Accolgo questa giornata come il frutto che si addolcisce Avrò stanotte un rimorso come un latrato (M1942, <i>Godimento</i> , vv. 4-10)
Il volto di stanotte è insecchito come una pergamena [...] L'interminabile tempo mi adopera come un fruscio (V1919, <i>Dolina notturna</i> , vv. 1-10)	Il volto di stanotte è secco come una pergamena [...] L'interminabile tempo mi adopera come un fruscio (M1942, <i>Dolina notturna</i> , vv. 1-16)

Si noti, inoltre, come anche in presenza del passaggio da un articolo indeterminativo a un determinativo (un frutto/che si addolcisce > il frutto che si addolcisce), la nitida definizione raggiunta dall'immagine non contribuisca alla sua determinazione, ma agisca bensì in funzione opposta, poiché il sostantivo interessato dal cambiamento ingloba in un tutt'uno la subordinata, facendo sì che l'espressione acquisti un valore di enunciazione assiomatica, valida universalmente. Caso emblematico quello della famosa lirica *Soldati*: come si vede, la localizzazione temporale ('d'autunno') acquista un senso di meditativa precarietà per mezzo del suo isolamento al secondo verso; l'elemento di maggiore criticità, ovvero il nesso comparativo 'come', è dislocato invece al primo verso per attenuare il rapporto logico della similitudine e spostare l'attenzione sul senso di sospensione e angosciosa attesa comunicato dalla lirica, cosicché sulla struttura formale della similitudine prevale sostanzialmente l'espressione analogica e metaforica come luogo privilegiato dell'*inesprimibile nulla*.

È motivato dalle stesse ragioni il processo di rarefazione sintattica che conduce alla totale espunzione di interi membri strofici:

di malato sommesso uguale cuore (V1919, <i>Annientamento</i> , vv. 8-10)	di sommesso uguale cuore (M1942, <i>Annientamento</i> , vv. 8-10)
Stanotte ho sognato una gran piana striata di verde di fresc'alga immersa in varianti veli azzurr'oro	Ho sognato stanotte una piana striata d'una freschezza In veli varianti d'azzurr'oro

(V1919, <i>Sogno</i> , vv. 3-11)	alga (M1942, <i>Sogno</i> , vv. 3-11)
sotto questa immensa appannata volta di cielo	sotto questa volta appannata di cielo
(V1919, <i>Paesaggio</i> , vv. 3-4)	(M1942, <i>Monotonia</i> , vv. 3-5)

Come pure la tendenza alla soppressione delle voci verbali, che trasfigura il tessuto discorsivo originario in pure associazioni analogiche:

Sorpresa d'un amore che riscopro dopo tanto a visitarmi (V1919, <i>La casa</i> , vv.1-4)	Sorpresa dopo tanto d'un amore (M1942, <i>Casa mia</i> , vv. 1-3)
e nell'imbuto dei vicoli non si vede che il tentennamento delle luci coperte di cespino (V1919, <i>Nebbia</i> , vv. 16-21)	nell'imbuto di chiocciola tentennamenti di vicoli di lumi (M1942, <i>Levante</i> , vv. 16-19)
ci sposiamo in una vendemmia di sole (V1919, <i>Fase d'oriente</i> , v. 4-5)	ci vendemmia il sole (M1942, <i>Fase d'oriente</i> , v. 4)

Ulteriore operazione caratterizzante il processo variantistico riguarda la separazione nella frase degli elementi funzionali al discorso, così da porre la 'parola-immagine' in una posizione di rilievo tale da acquisire progressiva autonomia semantica, dando vita a 'isole' di assoluto nominale:

Me ne stacco sempre straniero [...] Godere un solo minuto di vita iniziale	E me ne stacco sempre straniero [...] Godere un solo minuto di vita iniziale Cerco un paese innocente innocente
Cerco un paese innocente (V1919, <i>Girovago</i> , vv. 16-27)	(M1942, <i>Girovago</i> , vv. 16-25)
i gelsumini nel mio paese d'Africa (V1919, <i>Giugno</i> , vv.)	nel mio paese d'Africa i gelsumini (M1942, <i>Giugno</i> , vv.54-55)
Preso in un giro	presa in un giro immortale

immortale
(V1919, *Sera serena*, vv. 14-16) (M1942, *Sereno*, vv. 14-15)

L'accentuato isolamento della parola-immagine provoca effetti di astrazione e sublimazione che riducono il carattere espressionistico dell'Ungaretti originario. Ad attenuare tale connotazione, favorendo al contempo una rigenerazione semantica che attesta l'esito di un incremento della tensione conoscitiva, concorrono anche le soluzioni lessicali: queste ultime tendono a liberare i vocaboli da qualsiasi accezione d'occasionalità o riferimento allo stato provvisorio che li ha generati, per abbracciare il senso di una condizione di astrazione generalizzante in cui il tempo è quello dell'*attimo assoluto*:

o come le quaglie traversato il mare nei primi cespugli incontrati (V1919, <i>Agonia</i> , vv. 3-5)	O come la quaglia passato il mare nei primi cespugli (M1942, <i>Agonia</i> , vv. 3-5)
--	--

più spaventata di sé nel mondo (V1919, <i>Notte</i> , vv. 3-5)	più spaventata di sé In un infinito (M1942, <i>Sempre notte</i> , 3-5)
---	---

Ma Dio cos'è E la creatura terrificata sbarra gli occhi (V1919, <i>Risvegli</i> , vv. 18-21)	Ma Dio cos'è? E la creatura atterrita sbarra gli occhi (M1942, <i>Risvegli</i> , vv. 18-21)
--	---

un rimorso come un latrato smarrito nella volta del deserto (V1919, <i>Godimento</i> vv. 9-13)	un rimorso come un latrato perso nel deserto (M1942, <i>Godimento</i> , vv. 9-12)
---	---

Alla massima concentrazione sintattica corrisponde dunque un'estrema dilatazione semantica cui compartecipa la conversione di costruzioni fraseologiche nel relativo aggettivo/sostantivo:

Concedimi Signore di naufragare (V1919, <i>Pregghiera</i> , vv. 5-6)	Il naufragio concedimi Signore (M1942, <i>Pregghiera</i> , v. 5)
--	---

Su quest'acquario di gente che si annoia (V1919, <i>In galleria</i> , vv. 4-5)	su quest'acquario di sonnambula noia (M1942, <i>In galleria</i> , vv. 4-5)
--	--

la consunzione del cielo al tramonto (V1919, <i>Paesaggio</i> , vv. 15-17)	la consunzione serale del cielo (M1942, <i>Monotonia</i> , vv. 15-16)
---	---

come il colore del grano maturo	come il colore rilucente
------------------------------------	-----------------------------

nella lucentezza (V1919, <i>Giugno</i> , vv. 18-20)	del grano maturo (M1942, <i>Giugno</i> , vv.18-20)
--	---

L'estensione semantica è spesso segnata da un largo ricorso a procedimenti analogici, il cui acquisito o intensificato rilievo è ancora una volta funzionale a «destorificare [...] i dati e le componenti di essi, in modo da ottenere un prodotto figurale assoluto»⁹:

Comparso allo spazio L'ho morso Come un neonato La mammella (V1919, <i>La notte bella</i> , vv. 9-12)	Ora mordo come un bambino la mammella lo spazio (M1942, <i>La notte bella</i> , vv. 9-11)
---	--

Tutto diluiscie e scompare in questa oscurità e ho perduto il sonno ¹⁰ (V1919, <i>Giugno</i> vv. 56-61)	Ho perso il sonno Oscillo al canto d'una strada come una lucciola (M1942, <i>Giugno</i> , vv. 55-58)
--	--

In ultimo, occorre segnalare come anche le componenti del linguaggio atte a esprimere fattori di deissi tendano non di rado ad assolutizzarsi tramite un processo di semantizzazione che arriva a coinvolgere anche le parti vuote del discorso. Analogamente, i termini dell'analogia esplicita, stilema dominante nel primo tempo della scrittura ungarettiana, muovono verso l'acquisizione dello statuto di entità autonome piuttosto che di elementi di un rapporto, accentuato dall'uso ricorrente di sintagmi appositivi, soluzione poi ampiamente ripresa nelle liriche della seconda raccolta e segnatamente in ambito ermetico:

E nella trasparenza dell'acqua la tua pelle europea gentile come le ali delle farfalle (V1919, <i>Giugno</i> , vv. 21-24)	Nella trasparenza dell'acqua l'oro velino della tua pelle (M1942, <i>Giugno</i> , vv. 21-24)
Perché io guardi al mio cuore come uno straziato paese qualche volta (V1919, <i>San Martino del Carso</i> , vv. 11-13)	è il mio cuore il paese più straziato (M1942, <i>San Martino del Carso</i> , vv. 11-12)
Fratello Tremante parola Nella notte Come una fogliolina Appena nata (V1919, <i>Soldato</i> , vv. 3-7)	Parola tremante nella notte Foglia appena nata (M1942, <i>Fratelli</i> , vv. 3-5)
eccovi una lastra di deserto dove il mondo	Eccovi un'anima deserta uno specchio impassibile

⁹ C. OSSOLA, *Giuseppe Ungaretti*, Milano, Mursia, 1982, 242.

¹⁰ Come appare evidente, nel primo caso si assiste all'intensificazione dell'espressione analogica iniziale, nel secondo all'istituzione di una similitudine in precedenza assente.

si specchia
(V1919, *Distacco*, vv. 3-6) (M1942, *Distacco*, vv. 3-5)

Come annunciato in apertura, si sono fin qui considerati come termini di raffronto i due estremi dell'elaborazione allegresca; prima di avviarmi alle conclusioni vorrei però soffermarmi su uno stadio specifico del processo variantistico meritevole di approfondimento: si tratta dell'edizione spezzina del 1923 del *Porto Sepolto*, generalmente considerata ramo morto della tradizione poiché la maggior parte delle varianti apportate in questa fase non verranno accolte nelle redazioni successive,¹¹ motivo per il quale Cristina Maggi Romano ha parlato di una certa sommarietà d'allestimento esemplata dalla «tendenza riduttiva» e dal «carattere provvisorio»¹² della raccolta. Sull'edizione grava, inoltre, l'ombra della scomoda prefazione firmata da Benito Mussolini, elemento talora utilizzato dalla critica per avvalorare la tesi secondo la quale l'intero processo variantistico, in questa fase di transizione, sia stato orientato dalla volontà di assecondare la retorica del regime.¹³ Se in quest'ottica possono essere tangenzialmente inquadrati le cassazioni dei riferimenti al campo semantico della sconfitta o della fragilità esistenziale,¹⁴ essa tuttavia non rappresenta, a mio avviso, la linea direttrice principale delle correzioni. Che la maggior parte delle stesse non vengano accolte nelle redazioni successive è infatti un dato culturalmente significativo, prima ancora che ideologicamente orientato: siamo negli anni del *rappel à l'ordre*, punto cruciale di svolta, oltreché di passaggio, per l'evoluzione della poetica ungarettiana; prevale in questo periodo tanto il desiderio di integrazione in una comunità nazionale solida, di compartecipazione a una collettività, a un 'popolo portato dalla stessa terra' (di qui l'urgenza di inserire i numerosi dedicatari, ben trentacinque, a fronte delle due sole dediche della *plaque* udinese del 1916), quanto la necessità di riconoscimento consacrata dal suggello politico-istituzionale (di qui ancora l'introduzione richiesta a Mussolini). In questa chiave va a mio avviso interpretata anche l'opzione per la veste editoriale sontuosa e per la scelta iconografica di gusto spiritualeggiante, affidata alla mano dell'incisore Gamba, al quale peraltro Ungaretti impose la scelta precisa dei caratteri, plasmata sul modello dell'edizione del 1922 di *Charmes* di Paul Valéry.¹⁵ L'edizione spezzina insomma, non nasce

¹¹ Consistenti principalmente in cospicui tagli di porzioni testuali, soppressione di titoli o intere liriche (degli ottantaquattro componimenti originari sono ben ventinove quelli espunti), smembramenti di alcune liriche in due testi separati, inserimento di numerosi dedicatari.

¹² Scrive la studiosa: «Il carattere provvisorio e la tendenza riduttiva si manifestano parallelamente nel tipo di intervento operato da S [*Porto Sepolto*, 1923] sui testi: provvisorio perché in diversi casi la stesura successiva ignorerà le varianti apportate da S, riduttivo perché per la massima parte si tratta di tagli, ad anche molto pesanti, piuttosto che di rielaborazioni e riscrizioni, compresa la tecnica della soppressione dei titoli e dello smembramento di alcune liriche in due testi autonomi», in *Struttura e storia...*, XXVIII-XXIX. La stessa ha in seguito rivisto la sua posizione, alla luce delle carte ritrovate nell'archivio di casa Serra, che testimonierebbero al contrario l'accuratissima preparazione dell'edizione spezzina da parte dell'autore insieme all'amico ed editore Ettore Serra. Si veda C. MAGGI ROMANO, *Nuove carte per l'edizione critica dell' 'Allegria': Ettore Serra e 'Il Porto Sepolto' del '23*, «Studi di Filologia italiana», XLII, (1984), 310-330.

¹³ Si veda R. CUPO, *Ungaretti poeta organico? Per una lettura ideologica delle varianti del 'Porto Sepolto' (1923)*, «Filologia italiana», (2011), 8, 209-229.

¹⁴ Si pensi che le liriche *San Martino del Carso*, *Risvegli* e *Distacco* vengono espunte del tutto.

¹⁵ In anni più tardi Ungaretti definirà 'orribile' la veste editoriale dell'edizione spezzina del *Porto Sepolto*. Lo stesso Gamba non mancherà di lamentarsene: «Per la nuova edizione del *Porto Sepolto* intendevo ispirarmi al Dante di Bodoni, quello del 1976 in folio piccolo [...] Ma in quel momento la N. R. F. aveva pubblicato (nel formato quasi quadrotto, in 4° piccolo), la raccolta di Paul Valéry *Charmes ou Poèmes*, con ornamenti del XVII secolo, e l'edizione piaceva molto a Ungaretti che mi distolse, ma mi arresi malvolentieri, dal mio prediletto Bodoni», in E. SERRA, *Il tascapane di Ungaretti*, 40-41.

per aggiunta delle ultime prove al vecchio materiale già edito, ma quest'ultimo è notevolmente modificato e ridimensionato, nel numero e nell'aspetto [...]; non è solo una riedizione, ma lascia intendere un'intenzionalità che oltrepassa tutta la precedente produzione. All'evidenza del paratesto non sarà inutile affiancare allora altre considerazioni, anche nella prospettiva della seconda raccolta che ha qui il suo nucleo generatore.¹⁶

Ma ecco il punto nodale: la raccolta sta acquistando una caratterizzazione irrimediabilmente altra rispetto al progetto originario; è infatti a questa altezza cronologica che Ungaretti prende coscienza dell'esistenza di due tempi distinti nell'elaborazione della sua opera, e fa un passo indietro, cominciando, nella consapevolezza dell'esistenza del 'nuovo', a lavorare su due tavoli: ben sei delle otto nuove poesie aggiunte alla sezione 'Elegie e madrigali' dell'edizione spezzina andranno non a caso a confluire in via diretta nella sezione 'Prime' del *Sentimento del Tempo*: una volta di più, la fisionomia del secondo tempo della lirica ungarettiana si va definendo attraverso un ininterrotto confronto con il primo.

L'indagine dell'apparato teorico-filosofico soggiacente al passaggio, di capitale importanza, che dall'*Allegria* conduce al *Sentimento del Tempo*, mi sembra un'ulteriore conferma della situazione emersa a fronte di questa breve disamina, ovvero di come l'elaborazione delle liriche del *Sentimento del Tempo* abbia orientato la spinta alle correzioni dell'*Allegria*: considerando la parabola descritta dall'evolvere indefesso dell'opera ungarettiana, è possibile registrare uno slittamento dall'asse di riferimento Rimbaud-Apollinaire a quella Mallarmé-Valéry, da interpretarsi come adesione alla più generale inclinazione della poesia moderna che a partire da questi ultimi intende il testo come «progressiva e instabile approssimazione a un valore-limite»,¹⁷ vale a dire come accostamento asintotico, e perciò mai concluso, della parola a piani intangibili e assoluti. Resta tuttavia altrettanto indubitabile la diversità di fondo fra le due raccolte, che illustrano l'esito di due tempi distinti, benché in costante dialogo, della lirica ungarettiana, di «due punti lontani», come tiene a precisare l'Autore, «di complessità umana e di maturità artistica».¹⁸

Ecco allora che il legame con il contingente, rappresentativo dell'ispirazione che informa le liriche della stesura prima dell'*Allegria*, necessita di essere ripristinato attraverso la sua proiezione dai testi alla struttura macrotestuale della raccolta: muta, al termine del processo variantistico, tanto l'ordinamento delle sezioni quanto la loro titolazione, e alla successione cronologica regressiva dell'*Allegria* del 1919 si sostituisce palinodicamente una distribuzione progressiva che istituisce la definitiva scissione dell'originaria sezione d'esordio 'Ultime e Prime', ponendo rispettivamente le une in apertura, le altre in chiusura della raccolta. Per quanto riguarda l'ordinamento delle liriche interne alle sezioni, alla disposizione descrittiva dell'*Allegria* vallecchiana subentra una scansione diaristica dei componimenti, ora rigorosamente ordinati secondo giorno, mese e anno di composizione. Se si considera che la macrostruttura definitiva dell'*Allegria* trova compimento con l'edizione Preda del 1931, appare verosimile ritenere che anche in questo caso abbia giocato un ruolo sostanziale, sebbene indiretto, l'implicazione suggerita dalle interferenze con la raccolta del *Sentimento del Tempo*; non è marginale che la sezione d'apertura dell'*Allegria* titoli emblematicamente 'Ultime', in riferimento alle ultime liriche di un'esperienza lacerbiana ormai ampiamente superata,¹⁹

¹⁶ G. PETRUCCI, *Sul Porto Sepolto del '23*, «Nuova rivista di letteratura italiana», (2008), 1-2, 130-140: 134.

¹⁷ MENGALDO, *Poeti italiani...*, 472.

¹⁸ UNGARETTI, *SI*, 123.

¹⁹ Reintegrando, peraltro, le cinque poesie lacerbiane scartate dall'edizione del 1919. La scelta è presto spiegata: pur cassando definitivamente quelle liriche sentite come eccessivamente informate da una vena

e quella conclusiva 'Prime', allusiva alle prime poesie della seconda età umana e artistica del *Sentimento del Tempo* (raccolta che per giunta, in dichiarata continuità, pone in apertura una lirica del 1919 sotto una sezione dal titolo 'Prime'). Solo a questa altezza cronologica, infatti, quando agli occhi dell'autore sarà chiaramente determinata la distanza tra i due tempi, e la presenza della rinnovata poetica sarà garantita dalla prossima uscita editoriale del *Sentimento del Tempo*, la raccolta dell'*Allegria* potrà ricevere il suo ordinamento diaristico definitivo, recuperando, su questo piano, il legame diretto con l'occasionalità primitiva dei testi.

Inscritta entro le coordinate del 'mito dell'autobiografia', estrinsecatosi a posteriori nel progetto della mondadoriana opera omnia *Vita d'un uomo*, *L'Allegria* disvela finalmente la sua fisionomia intrinseca di «primo tempo di esperienza umana» e letteraria, ovvero, di prima parte di un diario. «L'autore non ha altra ambizione», scrive Ungaretti, «se non quella di lasciare una sua bella biografia».²⁰

crepuscolare e futurista, ciò che ora conta per l'Autore, nell'attesa del 'nuovo' libro, è la ricostruzione della storia della propria ricerca lirica, alla luce della quale è doveroso riconoscere anche alle 'Ultime' poesie di un'esperienza lacerbiana conclusa un ruolo attivo nell'evoluzione della poetica dell'*Allegria*.

²⁰ UNGARETTI, *SI*, 202.