

Appunti sulle varianti di due “prime” ungarettiane: *Ironia e scoperta della donna*

Francesco ARDOLINO
Universitat de Barcelona

All’interno della sezione “Prime” con cui si chiude *L’Allegria*¹, almeno quattro componimenti possono essere definiti senza difficoltà come dei *poèmes en prose*: *L’affricano a Parigi*, *Ironia*, *Lucca* e *Scoperta della donna*². Chi firma questo articolo aveva già affrontato, in altra sede, l’analisi di una di queste prose con un approccio variantistico³; ora, ci si ripropone di prendere in esame altri due componimenti, rimandando ad una futura occasione lo studio di *Lucca*, le cui complessità genetiche impongono un discorso di più ampio respiro. Si avvisa inoltre che, date le caratteristiche di quest’intervento, le citazioni bibliografiche sono state ridotte al minimo per non disperdere la coerenza dell’analisi testuale.

Per le varianti ci si rifa all’apparato critico approntato da Giuseppe De Robertis, quindi aggiornato da Mario Diacono e raccolto in Giuseppe Ungaretti, *Vita d’un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Leone Piccioni, Milano, Mondadori, 1994¹⁴ [1969], a cui vanno aggiunte le lezioni dei testi pubblicati sulla rivista *Ardita* e

¹ Il titolo della sezione non vuol essere un mero giuoco di paradossi: Ungaretti ne spiegherà le ragioni sostenendo che di “Prime” fanno parte quelle poesie che, venute dopo l’esperienza della guerra, “cercavano una strada diversa da quella che avevano avuto le poesie della guerra”; cfr. Giuseppe UNGARETTI, “Ungaretti commenta Ungaretti [Il porto sepolto e *L’Allegria*],” *La Fiera Letteraria*, 15 settembre 1963, pp. 1-2, ora in Id., *Vita d’un uomo. Saggi e interventi*, Milano, Mondadori, 1974, pp. 815-821.

² Del resto, sono anche gli unici componimenti della raccolta in cui è presente il punto fermo, a differenza anche di altre tre “Prime”; cfr. Ernesto LIVORNI, *Avanguardia e tradizione. Ezra Pound e Giuseppe Ungaretti*, Firenze, Le Lettere, 1998, p. 133, nota 73.

³ Francesco ARDOLINO, “Studio delle varianti in una prosa dell’*Allegria* di Ungaretti: *L’affricano a Parigi*”, *Anuari de Filologia* (Universitat de Barcelona), XIX/G/7, 1996, pp. 9-16.

quelle rintracciate nei fogli autografi segnalati come cU (= Carte Ungaretti) e cDR (=Carte De Robertis)⁴.

Per le abbreviazioni, si rimanda alla seguente tavola:

- M *L'Allegria*, Milano, Mondadori, 1942 (testo definitivo).
N *L'Allegria*, Roma, Novissima, 1936.
P *L'Allegria*, Milano, Preda, 1931.
S *Il porto sepolto*, La Spezia, Stamperia Apuana, 1923.
V *Allegria di Naufragi*, Firenze, Vallecchi, 1919.
A *Ardita*, Milano, agosto 1919.

1.

IRONIA

Odo la primavera nei rami neri indolenziti. Si può seguire solo a quest'ora,
passando tra le case soli con i propri pensieri⁵.

È l'ora delle finestre chiuse, ma
questa tristezza di ritorni m'ha tolto il sonno.
Un velo di verde intenerirà domattina da questi alberi, poco fa quando è
sopraggiunta la notte, ancora secchi.

Iddio non si dà pace.
Solo a quest'ora è dato, a qualche raro sognatore, il martirio di seguirne
l'opera.

Stanotte, benché sia d'aprile, nevica sulla città.
Nessuna violenza supera quella che ha aspetti silenziosi e freddi.

Titolo⁶

A,V *Ironia di Dio*

S *Odo la primavera*

⁴ Per le lezioni di A, cU e cDR si fa riferimento a Giuseppe UNGARETTI, *L'Allegria*, edizione critica a cura di Cristiana MAGGI ROMANO, Milano, Fondazione Alberto e Arnaldo Mondadori, 1982. Si avverte, comunque, che in questi tre casi si farà menzione solo delle varianti significative. Oltre-tutto, per quanto riguarda i casi specifici di cU e cDR, le varianti saranno riportate solo in nota. Cristiana Maggi descrive cDR come 4 fogli scritti a penna da Ungaretti e consegnati a De Robertis probabilmente a mano “prima dell’uscita di M per la preparazione dell’apparato delle varianti” (p. XLIX); cU è l’insieme di “45 fogli + 1 di qualità e formato vari conservati in casa Ungaretti a Roma [...]” (p. LII) e, sempre a detta della stessa studiosa, “cU rappresenta di massima una fase di passaggio fra S e P” (p. LIV).

⁵ “M69 (p. 93) presenta a testo i cpvv. 1-2 [scil.: Odo... Si può seguire...] uno di seguito all’altro sullo stesso rigo; ma in apparato (p. 662) sono indicati come due cpvv. distinti”; cfr. Cristina MAGGI, *op. cit.*, p. 232.

⁶ In cU il titolo *Ironia di Dio* è cassato a penna e sostituito da *Divina ironia*.

1° -3° cpv.

V

[...]

Solo a quest'ora, si può seguire, mentre passa discreta tra gl'immobili.
È l'ora delle chiuse imposte, ma questo peso
di ritorni non mi dà requie.

S

In giro, non c'è anima.
Odo la primavera nei rami neri indolenziti.
Solo a quest'ora si può seguire.
Questo peso di ritorni non mi dà requie.

P

[...]

Solo a quest'ora, si può seguire, passando [...]
[...] chiuse, ma questa tristezza di ritorni non mi dava requie.

I titoli iniziali di V e di S sono estrapolati dal componimento stesso. La scomparsa del costrutto “l'ironia di Dio” provoca probabilmente il cambiamento del titolo che in S è il 2° cpv. Poi Ungaretti riprende l'idea iniziale e la suggella in *Ironia*, evitando la specificazione metafisico-surreale.

Intanto, il 1° cpv. eliminato di S provoca per compensazione semantica l'inserimento già in P di un “soli” nel 2° cpv., zeppa necessaria anche se appesantita dall'avverbio “solo” della principale. Ungaretti ne è cosciente e sposta l'avverbio in posizione meno enfatica. Ma in questo modo la principale perde il ritmo -○○, -○○, -○, -○ che in S le consentiva di essere frase assoluta e peraltro scompare l'effetto provocato dai primi tre accenti ripetuti sulle “o”: sOlo-a quest'Ora si puÒ seguire⁷. La calata di enfasi della principale è compensata dall'elevazione della secondaria dove Ungaretti inizialmente sfiora con il vocalismo la petrosità montaliana ma poi la scioglie con la separazione del nesso consonantico /pr/ nell'ultima parola (“sOII cOn I prOpRI pensieri”).

Le varianti del 3° cpv.⁸ sono quanto di più emblematico rispetto al modello evolutivo dei componimenti ungarettiani. Prima (V) viene impostato un discorso prosaico, troncato in S da una considerazione assoluta; poi, il modello iniziale riaffiora mutato. In P le sostituzioni “tristezza di ritorni” (per “peso di ritorni”) e “mi dava” (per “mi dà”) sono tentativi di storizziazione e di distanziamento temporale⁹.

⁷ Tutti e due i fenomeni sono in realtà già annullati dalla virgola immessa in P, poiché il “si può seguire” isolato enfatizza l'accento dell'infinito.

⁸ In M, il 2° cpv. è diventato la seconda frase del 1° cpv. Tuttavia, e solo per agevolare la lettura, ci si riferirà ad essa mantenendo la dizione di 2° cpv. Così, il 3° cpv. sarà in realtà, in M, il 2°, e via dicendo.

⁹ “Il paesaggio è ancora parigino” glossa l'Autore nelle note; cfr. G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, vol. I, p. 526. Per altro, è gioco-forza che l'espressione “tristezza di ritorni” rimandi al titolo dell'edizione vallecchiana del 1919: *Allegria di naufragi*.

Infine, cioè in M, tra il presente e l'imperfetto, Ungaretti sceglie un passato prossimo con spiegazione di uno stato presente (banalizzando: "m'ha tolto il sonno" = non dormo) e assonanza vocalica di ben quattro "o" in chiusura. In più, l'"a capo" dopo l'avversativa restituisce alla seconda proposizione la sentenziosità che la frase isolata aveva acquisito in S. E del resto si produce anche una rima equivoca in posizione interna, "ma/m'ha", che rafforza la lettura cadenzata, enfatizzando la chiusa del periodo.

4°-8° cpv.

V¹⁰ Domattina un velo di verde intenerirà da questi alberi lasciati ancora secchi, quando poco fa, la notte li ha nascosti.
Chi è destinato a sorvegliare l'opera di Dio, non ha più di queste sorprese.
Ha nevicato sulla città, benché sia d'aprile.
Ma Dio non sosta.
Nessuna violenza [...] che prende [...]
Mi è stato concesso questo martirio di intendere l'ironia di Dio.

S Domattina un velo di verde intenerirà da questi alberi poco fa ancora secchi.
Nessuna violenza [...] che prende [...]

P Domattina un velo di verde intenerirà da questi alberi, ancora secchi poco fa, quando la notte li ha presi.
L'opera divina non ha riposo.
[...] a quest'ora, a qualche raro sognatore, è concesso il martirio di seguirla.
Nevica sulla città stanotte, benché sia d'aprile.
Nessuna violenza [...] che prende [...]

N [...]
L'opera divina non ha pace.
[...] di seguirla.
Benché sia d'aprile, nevica sulla città stanotte.
Nessuna violenza [...] che prende [...]

L'incipit del 4° cpv. in M è dislocato ad evitare una simmetria interna esasperata (M introduce ad apertura del 7° cpv. "stanotte"). Per il processo delle varianti vale quanto detto sopra ma notevole è il cambiamento della temporale – inserita in M a spezzare sostantivo ("alberi") e aggettivo ("secchi"). La notte adesso è un

¹⁰ A si scosta da V, in forma non significativa, al cpv. 4 [...] poco fa, la notte gli ha [...] e al cpv. 7: Ma Iddio [...]. Da notare che, curiosamente, in cU "Ma Iddio" è correzione apposta su un "Ma < Dio >" antecedente; allo stesso modo, "l'ironia < di Dio >" conclusiva è divenuta "l'ironia divina".

momento contingente in frase parentetica, perduta la sua funzione attiva sugli alberi. Passando, però, a un allargamento visivo, si nota che il 4° cpv. segna uno stacco tra una prima e una seconda parte del componimento nell'uso dell'io lirico che infatti in questa seconda parte scompare – ad eccezione della prima stesura dove ritorna nell'ultimo capoverso. In M il tutto si può riassumere in cinque blocchi (ognuno con le sue fasi successive):

- a) Cpv. 1-3: esperienza dell'io lirico segnata dal presente, con un ripensamento in P;
- b) Cpv. 4: scomparsa dell'io lirico, e allargamento della prospettiva temporale (estensione futuro-passato) con la natura resa soggetto;
- c) Cpv. 5-6: onnipresenza divina;
- d) Cpv. 7: ritorno della natura in fase descrittiva;
- e) Cpv. 8: conclusione gnomica, con accenti fisici e metafisici.

In V, però, lo stato *a* abbraccia i cpv. 5-7, *d* non è stato ancora pensato, ed *e* non è conclusivo ma apre ad un ultimo capoverso che ricollega ai due estremi della frase l'io lirico e la divinità in una rivelazione di conoscenza sofferta che è anche il primo titolo del componimento.

In M, il 7° cpv. è aperto dalla parola "stanotte"¹¹. Viene spontaneo ricollegarlo al "domattina" con cui si apriva il 4° cpv. Ma, allargando la visione, va notata la regolare presenza, a parte due eccezioni, di un segnale temporale per capoverso. Nel primo è la "primavera"; il secondo inizia con "solo a quest'ora"; il terzo con "è l'ora"; il quarto ha il "domattina" spostato a destra; il sesto ripete "solo a quest'ora"; il settimo, infine, attacca con "stanotte"¹². Restano esclusi dalla conta il 5° e l'ultimo capoverso. Ma il 5° è un settenario in cui si scopre l'azione divina e se ne sottolinea l'infinità, e l'ultimo ha quella caratteristica gnomica che trascende dalla contingenza del resto del componimento.

¹¹ Il 7° capoverso in questione è stato ricollegato al concetto di bianco-negativo come espresso da Ungaretti in una lettera senza data (probabilmente del gennaio-febbraio 1918) a Soffici: "La neve è veramente un segno di lutto; non so perché gli occidentali abbiano scelto il nero; i cinesi anche in questo hanno avuto più intelligenza di noi; nel nero sento il mistero, la paura, l'assoluto, l'infinito, Dio, sento la vita universale; ma il bianco mi dà il senso della fine, il ghiaccio della morte"; cfr. Giuseppe Ungaretti, *Lettere a Soffici 1917-1930*, a cura di Paola MONTEFOSCHI e Leone PICCIONI, Firenze, Sansoni, p. 12.

¹² A proposito del 7° cpv., va rilevato che il passaggio da "ha nevicato" a "nevica" è segnato da una correzione autografa in cDR.

1.1

Esula dall'ambito della variantistica per entrare nello studio comparativo il confronto fra questo componimento e il *Nocturne* di *Derniers Jours*¹³. Il parallelismo si instaura, infatti, colla prima stesura di *Ironia*, quella di V che esce nello stesso anno (1919) della raccolta in francese. *Nocturne*, pur nella naturale corrispondenza della maggior parte delle immagini, ha due interessanti tratti distintivi. Strutturalmente (e coerentemente al gruppo di poesie a cui appartiene intitolato *La Guerre*) è sorretto da lunghi versi, alcuni spezzati, tutti isolati a costituire micro-cellule significative. Il procedimento è speculare a quello che avviene nelle versioni francesi di poesie brevissime come *Soldati* (= *Militaires*) che si distende in un unico lungo verso. Insomma, il rapporto ungarettiano con l'altra lingua è comunque dialettico e, perciò, creativo: resta, quindi, un'idea di partenza, una poesia che nasce informe nella mente dell'autore. Non ha importanza che ciò sia vero o no: bisogna comunque riconoscere questo approccio come ipotesi ungarettiana di partenza. È la base dell'intuizionismo preconcettuale applicato alla poesia che era già di Mallarmé —e certo il minimo comun denominatore va ricercato nelle lezioni bergsoniane e nell'*Évolution créatrice* (1907) di Bergson stesso— e che sarà infine codificato da Maritain in *Creative Intuition in Art and Poetry* (ma siamo ormai nel 1953).

L'altro tratto distintivo di *Nocturne* è che, malgrado questa apparente frammentazione strofica rispetto a *Ironia*, il componimento francese si presenta semanticamente più compatto. Tutta la poesia ruota intorno alla figura del poeta, essere privilegiato per una capacità di comprensione superiore, destinata tuttavia a sfociare in una conclusiva riflessione di impotenza, a patto che nell'ultimo distico, “seul au poète est accordé le martyre de s'a-/percevoir de l'ironie de Dieu”, si legga una sfumatura ironica riferita al presunto martirio e non una scarica di violenza panica¹⁴.

¹³ Per un'analisi centrata sulle possibili derivazioni da un componimento all'altro si rimanda al saggio di Cristiana MAGGI, “Ungaretti tra Francia e Italia in *La guerre*”, *Studi di Filologia Italiana* (Bollettino annuale dell'Accademia della Crusca), vol. XXXII, 1974, pp. 339-357. Tra l'altro, Maggi (Bollettino annuale dell'Accademia della Crusca), vol. XXXII, 1974, pp. 339-357. Tra l'altro, Maggi analizza rapidamente anche le varianti delle sole versioni italiane di *Ironia* segnalando anzitutto le differenze fra S e V, per cui “La stesura spezzina [S] di *Ironia di Dio* presenta una notevole riduzione del testo vallechiano: i capoversi 5°, 6°, 7° e 9° (di cui tre portavano riferimento a Dio) sono eliminati, e dei capoversi 2° e 3° è riportato rispettivamente solo l'inizio e la fine con eliminazione di circoscrizioni esterne e, tra l'altro, della reminiscenza leopardiana delle “chiuse imposte”; *ibid.*, p. 354.

¹⁴ Gli studi sull'Ungaretti “francese”, dopo il saggio fondazionale di Gianfranco CONTINI, “Ungaretti in francese”, *Circoli*, 1939 (ora in ID., *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, pp. 62-65), si sono ormai moltiplicati a iosa. Punto essenziale di riferimento rimane il numero monografico della *Revue des Études Italiennes*, n° 1-4, gennaio-dicembre 1989, intitolato per l'appunto *Ungaretti à Paris*. Ma cfr. anche Giorgio LUTI, “Ungaretti e il “mito” della Francia”, *La Rassegna della Letteratura Italiana*, n° 1-2, gennaio-agosto 1990, pp. 223-230.

SCOPERTA DELLA DONNA

Ora la donna mi apparve senza più veli, in un pudore naturale.
 Da quel tempo i suoi gesti, liberi, sorgenti in una solennità feconda, mi consacrano all'unica dolcezza reale.
 In tale confidenza passo senza stanchezza.
 In quest'ora può farsi notte, la chiarezza lunare avrà le ombre più rade.

Titolo
 A, V, S *La donna scoperta*
 P *Scoperta / della donna*

1°-4° cpv.

V¹⁵ [...] senza più veli né altre reticenze, in un [...]
 Da quel tempo i suoi gesti, ignudi, emersi in [...]
 In tale confidenza, trascorro [...]
 In quest'ora può accadere la notte, la luna meglio del sole, scherzerà
 di ombre.
 O dolcezza imprevista

S [...] senza più veli né altre reticenze, in un [...]
 Da quel tempo [...] liberi, mi consacrano [...]
 In tale confidenza trascorro [...]
 In quest'ora può accadere la notte, e la luna meglio del sole farà chia-
 ro e ombra.

P [...]
 [...]
 In tale confidenza, [...]
 [...] porterà ombre più nude.

Il genitivo oggettivo sposta il titolo da una situazione di neutrale constatazione a una conquista della conoscenza. P, fase intermedia, propone un risaltamento degli elementi tramite la loro separazione; del resto la stessa trasformazione grafica era avvenuto per l'altra prosa, *L'affricano a Parigi*, divenuta in P *L'affricano / a Parigi*.

L'architettura generale del componimento pare piuttosto semplice: 3 capoversi descrittivi più un ultimo (in V gli ultimi due) con palese tentativo di con-

¹⁵ In A è omesso il punto finale del cpv. 3 ("In tale confidenza...") e nell'ultimo cpv. si esclama "O dolcezza improvvisa".

quista di un presente da cui far partire una profezia. In effetti, non si vedono nei primi tre cpv. grandi cambiamenti, e la stratificazione del testo procede secondo dettami di necessità prettamente stilistiche e la scomparsa della seconda negoziazione (“né altre reticenze”) è allo stesso tempo risultato di un’economia di linguaggio e di una scelta fonetica tesa ad evitare un ritmo segnato dalla consonanza piena sENZa/reticENZe. Sostituire “ignudi” con “liberi” (2° cpv.) è un altro allargamento di orizzonti facilitato dalla scelta precedente¹⁶. La figuratività venerea¹⁷ dell’immagine della prima stesura si disperde in questa scelta semantica, ma viene acquistato un certo classicismo nel passaggio dal comune participio passato “emersi” al ricercato participio presente “sorgenti”. A prima vista, questa ricercatezza si direbbe svanire nel cambio “trascorro” > “passo” del 3° cpv. ma qui la metrica può più che la semantica e Ungaretti, di fronte alla centralità della frase isolata, punta tutto sull’aleandrino. È vero che rinuncia alla virgola chiarificatrice dopo “confidenza” ma la cadenza è segnata dalla rima con “senza” e, soprattutto, dalla rima imperfetta con “stanchezza”.

È nell’ultimo cpv. che avvengono le trasformazioni più massicce. Anzitutto, l’invocazione finale di V scompare, e il brano ne ricava quella forma di *repetitio* dell’elemento deittico-temporale con la solita eccezione in rilievo (in questo caso l’aleandrino del cpv. 3°)¹⁸. Ma l’accento sulla temporalità proviene da lontano. Torniamo all’inizio, dove non avevamo sottolineato lo stridio concettuale fra “ora” e “mi apparve”. Ritroviamo questo contrasto proprio alla fine, con “in quest’ora” e “avrà”. Non si tratta d’un vero e proprio parallelismo per una chiusa elegante, ma di un allargamento spazio-temporale verso l’universalizzazione dell’esperienza. Infatti, il futuro “avrà” (ma anche i precedenti “scherzerà”, “farà”, “porterà” e si noti che almeno sulla scelta del tempo qui Ungaretti non ha mai dubitato) è in fondo trascinato dal verbo dell’altra principale (“può accadere”, “può farsi”) con connotazione futuribile; per cui, la collisione con il presente di “in quest’ora” è alquanto mitigata. L’iniziale comparazione luna: sole viene prima

¹⁶ Il che vuol dire due cose: 1) “ignudi” è assolutamente didascalico rispetto a una figura senza veli già presentata; 2) “liberi” sarebbe stata mera ripetizione di “né altre reticenze”, ed è quindi aggettivo possibile solo a posteriori della caduta dell’altra immagine.

¹⁷ Stupisce al proposito la dichiarazione d’autore a proposito della genesi di questo compimento: “La regola dell’amore coniugale, della fede giurata, che avevo reintegrato in quell’impegno un po’ borghese dei valori sacri, mi dettò questa poesia. È il mio epitalamio. Mia moglie fu la compagna la più devota, la più tollerante, la più paziente, che potessi augurarmi. Da qualsiasi parte la mia ispirazione si volgesse, ella mi era sempre a lato; non ha mai dubitato di me; ha sofferto con me e per me. È stata il mio coraggio”; cfr. G. UNGARETTI, *Vita d’un uomo. Tutte le poesie*, op. cit., pp. 526-527.

¹⁸ Che, però, si ricollega ad un altro gioco morfologico-deittico da cui resta escluso solo l’incipit di cpv. 1:

Da quel tempo	= cpv. 2
In tale confidenza	= cpv. 3
In quest’ora	= cpv. 4

rafforzata in S, arrivando quasi a una struttura chiastica (luna: sole = chiaro: ombra), e poi inglobata nella formula “chiarezza lunare” che, persa ogni comparazione, sosterrà il superlativo relativo affibbiato, a partire da P, alla nudità delle ombre che riporta, su un piano cosmologico il gioco di copertura/scopertura che sottende tutto il componimento.