

Scritture, scartafacci, frammenti. Le carte de «Il Dolore» fra durata e ripetizione

di Simona Tardani

Gli effetti di un'opera non sono mai una conseguenza
semplice delle condizioni della sua genesi.

Anzi, si può dire che un'opera ha come fine segreto quello
di far pensare a una sua genesi che sia il più possibile lontana dal vero.

Paul Valéry, *Introduzione al metodo di Leonardo Da Vinci*

Se si prescinde dal valore fattuale dell'allestimento di edizioni critiche che considerino, recuperino e rappresentino il percorso del testo anche attraverso l'elaborazione autografa, e ci si interroga piuttosto sulla funzionalità di un siffatto strumento di consultazione, l'approccio della critica stilistica resta a mio giudizio quello che fornisce all'interpretazione di tali edizioni la più approfondita possibilità di fruizione, situandosi quindi ancora come principale attante di mediazione tra gli strumenti della filologia d'autore e la ricerca nell'ambito degli studi letterari. Ma se si arretra dalla lettura dell'edizione per confrontarsi direttamente con le carte d'autore, emergono problematiche che impongono un'attenta considerazione dei presupposti metodologici e teorici della disciplina: in questa prospettiva, le carte ungarettiane riguardanti l'elaborazione della raccolta de *Il Dolore* offrono un caso significativo in virtù di alcune peculiarità che emergono nel momento in cui si tenti non solo l'allestimento di un'edizione – operazione che già di per sé comporta notevoli criticità nell'affrontare il passaggio dalla *ricostruzione* alla *rappresentazione*¹ – ma

¹ Scrive Domenico De Robertis all'inizio degli anni Ottanta: «L'edizione critica del *Dolore* è già allo stato virtuale; la sua attuazione non è più un problema di ricostruibilità, ma di

una lettura interpretante, dunque non solo “diplomatica”, del percorso genetico della raccolta. In breve, sia la filologia d’autore che la critica delle varianti trovano in queste carte un banco di prova che costringe a una riflessione sugli strumenti stessi della disciplina². L’obiettivo di questa riflessione non è approdare a una riconfigurazione metodologica o teorica, ma saggiare i limiti o temporanei confini delle possibilità di alcuni metodi e categorie interpretative, che se non hanno trovato una sistematizzazione teorica sono tuttavia spesso sottesi all’approccio variantistico sia quando questo è praticato, sia, e forse ancora di più, quando ne viene messa in discussione la validità. Il mio tentativo non vuole dunque direzionarsi verso l’individuazione di alcune premesse, ma discutere alcuni problemi che emergono concretamente nel lavoro del filologo: riflessioni che dunque, ponendosi a stretto contatto con la singolarità del caso in esame (qui, l’edizione critica de *Il Dolore* di Ungaretti e il materiale autografo depositato nelle carte), non possono che mantenere una validità circoscritta nelle soluzioni ma, si auspica, il più ampiamente inclusiva per quanto concerne le domande. Come punto di avvio della riflessione sceglierò un esempio molto semplice ma che, come già premesso, appartiene a quello che considero l’approccio critico più fecondo ai testimoni autografi.

rappresentazione», D. De Robertis, *Ungaretti e le varianti*, in *Giuseppe Ungaretti. Atti del Convegno internazionale su Giuseppe Ungaretti* (Urbino, 3-6 ottobre 1979), QuattroVenti, Urbino 1981, pp. 99-110: 106; ricordiamo inoltre che lo stesso De Robertis si è impegnato in un primo, ingegnoso, tentativo di rappresentazione critica della genesi di due liriche del terzo libro ungarettiano (e cioè *Se tu mio fratello* e *Tutto ho perduto*, in D. De Robertis, *Per l’edizione critica del «Dolore» di Giuseppe Ungaretti*, in “Studi di filologia italiana”, 38, 1980, pp. 309-23), sottolineando ancora la peculiarità delle varianti de *Il Dolore* rispetto ai precedenti libri de *L’Allegria* e del *Sentimento del Tempo*.

² Le carte de *Il Dolore* sono conservate quasi interamente nell’Archivio Bonsanti presso il Gabinetto Vieusseux di Firenze. Al momento sono a conoscenza di due sole eccezioni: si tratta della presenza di alcuni versi di *Mio fiume anche tu* in una carta di provenienza Falqui, oggi nel Fondo Autori Contemporanei dell’Università di Pavia, e di due autografi (*Se tu mio fratello* e ancora *Mio fiume anche tu*) ritrovati nel Fondo Paolo VI presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, per cui cfr. M. Danzi, *Autografi vaticani di Ungaretti (con un’ipotesi su ‘I Fiumi – seconda parte’)*, in *Letteratura e filologia fra Svizzera e Italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni*, a cura di M. A. Terzoli, A. Asor Rosa e G. Inglese, vol. III, *Dall’Ottocento al Novecento: Letteratura e linguistica*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2010, pp. 179-95. Nel presente contributo, per l’identificazione delle carte si segue la numerazione dell’Archivio, indicando in nota la segnatura; in particolare, le carte de *Il Dolore* si distribuiscono nei faldoni GU II 11 e GU II 13 C. Per quanto riguarda il materiale afferente *L’Allegria* e il *Sentimento del Tempo*, si possono consultare le dettagliate descrizioni nelle rispettive edizioni critiche (G. Ungaretti, *L’Allegria*, ed. critica a cura di C. Maggi Romano, Mondadori, Milano 1982, pp. LII-V, e Id., *Sentimento del Tempo*, ed. critica a cura di R. Angelica, C. Maggi Romano, Mondadori, Milano 1988, pp. XCIV-VI).

In una prospettiva che scelga di percorrere la storia di un fenomeno stilistico, a qualsiasi livello dello stile dell'autore essa rivolga la sua attenzione, e che voglia operare tra i cosiddetti “scartafacci d'autore” per tracciare la storia dello stesso, la materialità del gesto scrittoriale, vale a dire il tipo di traccia materiale sulla quale si compie la ricerca, rischia di essere al contempo il luogo di indagine del pensiero critico e il sotteso a ogni risultato ermeneutico: il circolo tende a diventare una deludente tautologia interpretativa nella quale il dato, cioè la stessa carta, non solo si trova a rispondere univocamente alla domanda critica, ma diventa un feticcio inutile, una “prova” cioè senza alcuna garanzia di veridicità. In altre parole, affinché l'autografo non si riduca a un indizio ricostruito criticamente a posteriori, la scelta del *corpus* deve essere supportata da una riflessione a tutto tondo sul valore dello stesso, affrontando come primo passo dell'indagine la questione della materialità della carta e le caratteristiche della stessa scrittura. In linea teorica, sarebbe possibile se non auspicabile costruire una *teoria della scrittura poetica* che s'interroghi sull'atto scrittoriale e permetta di accompagnare all'ermeneutica del contenuto un'analisi della forma, intesa questa volta non in riferimento all'insieme “letteratura”, ma al genere “scrittura”. Un approccio di questo tipo rischia però di generare l'utopistica prospettiva della possibilità di tracciare una categorizzazione delle modalità scrittorie di un autore, ricercando una corrispondenza biunivoca tra segno materiale e segno linguistico, finendo dunque per attribuire al tratto di penna, fin'anche all'appunto a margine, un valore arbitrariamente definitivo.

D'altra parte, per una disciplina che stenta ancora a trovare una sistematizzazione teorica³, più forte è la tentazione di avvalersi di nuovi strumenti teorici derivanti da discipline sorelle o affini. In questa prospettiva, la ricerca nel campo delle *digital humanities* sembra rivelarsi come il più promettente serbatoio da cui trarre una feconda collaborazione, sebbene la diversa gamma di possibilità che comporta lo spostamento dalla rappresentazione cartacea allo spazio della rete dove si situano le edizioni ipertestuali, se ha indubbi meriti sul piano della fruizione – e ciò basterebbe per garantire a esso la piena fiducia, data la necessaria priorità che la mediazione con il lettore deve avere tra i “compiti” del filologo –, non sembra aver comportato quella rivoluzione che ci si aspettava, quanto meno dal punto di vista degli strumenti teorici e interpretativi per lo studio degli autografi⁴.

³ Il tentativo più esaustivo di sistematizzazione e storicizzazione della disciplina è il manuale di P. Italia, G. Raboni, *Cos'è la filologia d'autore*, Carocci, Roma 2010 (ma si veda anche P. Italia, *Editing Novecento*, Salerno Editrice, Roma 2013).

⁴ Per un approfondimento delle possibilità e dei limiti dell'informatica umanistica si

Altrettanto stimolante sarebbe la contaminazione con i risultati dell'approccio più propriamente *material* alla filologia, osservabile in primo luogo in alcuni centri statunitensi, sintomo di un relativamente innovativo interesse per la fattura dell'oggetto letterario, e che ha già, attraverso raffinate pratiche d'analisi, costruito una cassetta degli attrezzi teorica che gli permette di riconoscersi come disciplina⁵. Sicuramente non è possibile traslare di peso l'approccio “materiale” allo studio delle carte autoriali: il codice medievale, come la stampa moderna, è di fatti investito di un valore di evidente autorappresentazione, e si fa portatore consapevole della propria individualità e del peso di testimonianza storica di quella scrittura, di quelle scelte grafiche, di quella matrice editoriale. D'altra parte, alcune tendenze che caratterizzano la *critique génétique* francese, riguardanti in particolare letterature per le quali è disponibile una grande quantità di materiali, possono costituire una manifestazione di “filologia materiale” specifica della contemporaneità, seppure, come sottolinea Roberto Antonelli, sia evidente l'insufficienza di una «semplice analisi e riproposizione potenzialmente esaustiva di tutto il materiale di contesto e pre-testo, pena l'inagibilità critica, intellettuiva, e dunque l'inutilità dell'operazione stessa»⁶.

Una delle questioni che sono forse all'origine di questa anomalia, vale a dire l'esistenza di un campo di indagine determinato e specifico quale gli autografi senza che a questo si sia accompagnata una parallela riflessione teorica sulla peculiarità del campo (insomma, se esiste una variantistica non esiste una “teoria” delle varianti d'autore, né tantomeno un'ecdotica specifica per gli autografi), può nascondersi nella stessa forza attrattiva del materiale, ovvero la sua irriducibilità a una generalizzazione senza che questa comporti il tradimento completo della sua caratteristica più intima e che ne determina il vero valore di esistenza: l'unicità. In altre parole, l'*unicum* di cui l'autografo è quasi fetuccio si profila come la sua stessa condanna: di fatti, lo scartafaccio d'autore sembra essere al centro di un

rimanda ai due lavori di Italia, *Cos'è la filologia d'autore*, cit., e *Editing Novecento*, cit., e all'ampia bibliografia presente in entrambi i volumi.

⁵ Sui principali problemi teorici della “filologia materiale” si può consultare il fascicolo di “Moderna”, X, 2, 2008, *La materialità nella filologia*; in particolare danno conto delle questioni di fondo e delle diverse linee sviluppatesi negli ultimi anni i saggi di R. Antonelli, *Filologia materiale e interpretazione*, ivi, pp. 14-9, e A. Cadioli, *La materialità nello studio dei testi a stampa*, ivi, pp. 21-39. Nello stesso volume, riassume il percorso della “filologia materiale” in Italia la Premessa a A. Cadioli, D. Mantovani e F. Saviotti, *Repertorio bibliografico ragionato. La materialità nella filologia (1985-2007)*, ivi, pp. 143-56.

⁶ Antonelli, *Filologia materiale e interpretazione*, cit., p. 17. Sulle peculiarità della critica delle varianti italiana rispetto alla scuola francese si può consultare la ricca documentazione bibliografica in M. A. Grignani, *Bilanci: critica delle varianti e critique génétique, con il repertorio bibliografico ragionato*, in “Moderna”, II, 2, 2000, pp. 167-238.

numero non quantificabile di variabili tale da impedire qualsiasi generalizzazione, e dunque l'elaborazione di strumenti critici che permettano una considerazione più approfondita rispetto a una mera descrizione impressionistica della carta, non scevra questa, spesso, da un morboso attaccamento dello studioso al manufatto d'autore, osservato più come reliquia che come traccia di senso.

Sarà dunque non nella teoria, ma nella pratica d'analisi che potremo ritrovare alcune tracce che procedano nella direzione che stiamo tentando di seguire e che vorremmo portare fin dentro il nostro caso specifico. Ma questo fallimento – almeno per il momento – può in realtà rivelare un primo, e forse fondamentale, strumento di interpretazione teorica della scrittura dell'autore. L'impossibilità di determinare preliminarmente quali saranno le variabili significative da considerare nell'analisi della carte, più che un ostacolo deve essere il punto di partenza della ricerca. I primi passi della nostra riflessione si sono dunque coerentemente rivolti all'obiettivo sopra delineato: individuare non i "fondamenti", ma le giuste domande.

L'incontro con la singolarità della scrittura e la frequentazione delle correzioni, o meglio, dei gesti correttori di un autore, ha come conseguenza il tentativo di "mappare" la scrittura di quest'ultimo. Per scrittori che si prestino particolarmente a questo tipo di indagine, in quanto l'attività di correzione e rivisitazione dei propri testi assume per essi un peso quasi antonomastico, non mancano tentativi, sebbene non sistematici, di definire l'*usus* correttorio individuando alcune costanti e attribuendo a esse uno specifico valore ermeneutico, rendendo dunque la tipologia della traccia scrittoria un segno che direzioni l'interpretazione della variante. Questi sforzi interpretativi cercano insomma di desumere dalla particolarità di questa o quell'altra correzione un sistema generale, e definire un diverso significato a seconda della tipologia di correzione.

Ma dal punto di vista del metodo – vale a dire della *giusta domanda* – la catalogazione della tipologia di correzioni rischia di poggiare su un'imbarazzante assenza di presupposti. Come fare ad attribuire un valore stilistico a un modo di correggere (per esempio, l'inserzione in interlinea rispetto alla scrittura a margine) senza prima essersi domandati che cosa sia una variante e che valore abbia nel sistema poetico dell'autore? Insomma, l'indagine dovrebbe essere a un tempo più ristretta (partire da un singolo scrittore) e più allargata (includendo nella valutazione delle varianti tutto il "mondo" dell'autore).

Vorrei recuperare a questo punto alcuni approcci alla questione che mi sembrano inserirsi in una valutazione non ingenuamente positivistica del problema, ponendosi al di là della pura registrazione di fenomeni. Il primo spunto è desunto da questa pagina di Roland Barthes, il quale, partendo dal caso di Flaubert, propone una divisione delle correzioni a se-

condo che queste si determinino in verticale o orizzontale, armonizzando questa suddivisione alle teorie linguistiche di Roman Jakobson:

I ritocchi che gli scrittori apportano ai loro manoscritti si possono facilmente classificare in base ai due assi del foglio su cui scrivono; sull'asse verticale sono apportate le sostituzioni di parole (sono le "cancellature" o le "esitazioni"); sull'asse orizzontale, le soppressioni o aggiunte di sintagmi (sono i "rimaneggiamenti"). Orbene, gli assi del foglio non sono altro che gli assi del linguaggio. Le prime correzioni sono sostitutive, metaforiche, mirano a rimpiazzare il segno inizialmente apposto con un altro segno prelevato in un paradigma di elementi affini e diversi; queste correzioni possono quindi interessare dei monemi [...] o dei fonemi [...]. Le seconde correzioni (corrispondenti all'ordine orizzontale della pagina) sono associative, metonimiche; esse intaccano la catena sintagmatica del messaggio modificando, per diminuzione o per accrescimento, il suo volume, conformemente a due modelli retorici: l'ellissi e la catalessi.

Lo scrittore dispone insomma di tre tipi principali di correzioni: sostitutive, diminutive e accrescitive: egli può lavorare per commutazione, censura o espansione. Ora, questi tre tipi di correzioni non hanno esattamente il medesimo statuto, e d'altro canto non hanno avuto la stessa fortuna. La sostituzione e l'ellissi interessano degli insiemi delimitati. Il paradigma è chiuso dalle coazioni della distribuzione [...] e da quelle del significato [...]. L'ellissi è limitata dalla struttura del linguaggio [...]. Il lavoro atalettico è teoricamente infinito⁷.

Da questo brano emerge una prima necessaria distinzione, quella tra la scrittura in prosa e in versi. Lasciando per il momento da parte il problema della versificazione libera, chiaro è come all'interno delle correzioni quali commutazioni, censure e catalessi, lo schema metrico ponga un argine che rappresenta sia un limite sia un'apertura a una possibilità di variazione illimitata: in una struttura relativamente rigida, per esempio l'endecasillabo, se il limite è il numero di sillabe, la possibilità si declina nelle diverse qualità e quantità degli accenti, come anche, soprattutto, nel rapporto con il sistema dei versi, e dunque con i valori metrici, ritmici e fonici dei versi precedenti e successivi. La possibilità di variare tali rapporti, identificabili in virtù della scelta del sistema-poesia, aggiunge dunque per le correzioni nella scrittura in versi la necessità di ampliare a ulteriori variabili l'incidenza della singola modifica. Non siamo qui distanti dalla concezione "sistemica" delle varianti adottata da Gianfranco Contini nel celebre saggio sulle «implicazioni leopardiane»⁸, e che in realtà trova la sua applicazione, con le dovute differenze, anche nella prosa: per Flaubert

⁷ R. Barthes, *Flaubert e la frase* (1953), in Id., *Il grado zero della scrittura*. Seguito da *Nuovi saggi critici*, Einaudi, Torino, 1982, pp. 132-40: 134-5.

⁸ G. Contini, *Implicazioni leopardiane*, in "Letteratura", 33, 1947, pp. 102-9, ora in Id., *Varianti e altra linguistica: una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1970, pp. 41-2.

infatti, secondo Barthes, il problema sarebbe proprio quello delle ripetizioni e degli spostamenti delle frasi rispetto al macrosistema della pagina, dove a una modifica segue inevitabilmente il rischio di una ripetizione, di un'assonanza ravvicinata, di una cadenza ripetuta in un segmento testuale più o meno vicino.

Non considerando le implicazioni teorico-linguistiche della scansione proposta da Barthes (il rapporto cioè con gli assi metonimici e sinonimici che governerebbero l'intero sistema linguistico), la catalogazione delle correzioni nei tre macrosistemi di commutazione, censura e catalessi risulta comunque impropria per la poesia: in particolare, in un sistema rigidamente codificato qual è il verso, la censura, a esempio, è strettamente legata alla commutazione, non potendo darsi cancellatura di un elemento del verso senza sua sostituzione, a meno di intaccare la scelta metrica e optare per un diverso verso (per esempio con il passaggio dall'endecasillabo a un novenario per soppressione). D'altra parte la catalessi è anch'essa determinata dalla struttura metrica: un'aggiunta porterà più spesso ad aumentare il numero dei versi, oppure a scegliere l'ipermetro. Come risulta evidente, il vero problema che s'incontra volendo seguire le direttive barthesiane è quello di individuare l'unità minima di analisi: se in Flaubert (e per Barthes) è la frase, per la poesia il verso sembra troppo poco; d'altra parte, la frequente presenza di frammenti o gruppi di versi come luoghi di correzione impedisce di assumere come unità minima il sistema integrale della lirica. Insomma, le categorie barthesiane appaiono a un tempo troppo rigide e troppo vaghe per essere utilizzate. Inoltre, il legame con la struttura del linguaggio e con gli assi paradigmatici e sintagmatici è sì proposto, ma non spiegato: si parla di un diverso valore, «statuto», ma questo è rimandato agli assi linguistici. Non dunque un'interpretazione propone Barthes, ma dei paradigmi terminologici attraverso i quali individuare delle tipologie.

Meno sistematica questa breve nota a margine di Valéry nella sua *Introduzione al metodo di Leonardo Da Vinci* che, sebbene sia estratta dal contesto e riportata qui in modo forse arbitrario, nella sua enigmatica sintesi contiene implicazioni di sicuro interesse per il nostro percorso:

Il passaggio dal *meno* al *più* è spontaneo. Il passaggio dal *più* al *meno* è invece raro e frutto di riflessioni: è uno sforzo contro la consuetudine e la comprensione apparente⁹.

Valéry sembra qui attribuire all'ellissi una valore metalinguistico, volto a contrastare l'assuefazione della comprensione: uno scavo nelle potenzia-

⁹ P. Valéry, *Introduzione al metodo di Leonardo Da Vinci*, a cura di S. Agosti, Abscondita, Milano 2007, p. 32. Corsivi a testo.

lità della parola che, attraverso la sottrazione, giunge a una forma in grado di operare uno straniamento sulla percezione, contrapponendosi così alla spontanea volontà della spiegazione per accumulazione e successive aggiunte. Coerentemente con la poetica di Valéry, il *labor limae* sembra essere qui un vero e proprio metodo per il raggiungimento dello scopo o del compito che la forma poetica ha nei confronti del linguaggio: la rivotizzazione della parola, il riappropriarsi di un significato sorprendente, originario. Di contro, l'aggiunta sarebbe invece dispersione, adeguazione a un'idea di comprensione prosastica che affida al discorso un significato che più è diluito più è sfuggente, mascherando l'inconsistenza con la precisione.

Certamente una tale concezione del lavoro dell'autore sul proprio materiale rischia di attribuire a un gesto, forse una semplice abitudine, un valore poetico. Ma con le dovute prudenze e calando tale definizione a un caso particolare, più delle categorie che separino le correzioni per tipologia (Barthes), la linea interpretativa che ricerca il diverso valore delle correzioni facendo riferimento a una gnoseologia della parola mi sembra aprire a prospettive più interessanti: in particolare, questo semplice sistema di riferimento (*plus/moin*) sembra essere particolarmente fecondo per un'interpretazione della variazione in Ungaretti, proprio in virtù della più evidente caratteristica delle varianti del nostro, quantomeno nel materiale che più di tutti ha stimolato indagini di questo genere, ovvero il sistema dell'*Allegria*¹⁰. D'altra parte, nota è la vicinanza tra Valéry e Ungaretti¹¹ e diverse potrebbero essere le citazioni atte a sostenere l'idea di una poetica del linguaggio comune ai due autori. Se nel “levare” è stata individuata la costante delle correzioni ungarettiane, che agiscono infatti nella maggior parte dei casi per tagli e sottrazione di materiale come risulta evidente nelle varianti “allegresche”¹², saremmo dunque all'interno della tipologia di correzione che Barthes definisce come «censura». In effetti, la polisemia di questa stessa definizione potrebbe benissimo individuare alcune

¹⁰ Intendendo ‘sistema’ come termine che comprenda: il livello interpretativo che considera i singoli testi; i rapporti tra le singole liriche e la struttura del libro; il rapporto con il valore rappresentativo dell'*Allegria* nella *Vita d'un uomo*; il percorso genetico dei testi e della raccolta e le loro interconnessioni ecc.

¹¹ Il rapporto con Paul Valéry è un elemento che viene considerato in quasi tutte le più importanti monografie su Ungaretti. Approfondimenti più mirati in P. Epistolari, *I saggi di Ungaretti su Paul Valéry*, in “Otto/Novecento”, XVIII, 5, 1994, pp. 215-27; Ead., *Ungaretti, Valéry e Contu: nuove luci*, in “Revue des études italiennes”, 1-2, 2003, pp. 95-111; G. Nicollotti, *Ancora su Ungaretti e Valéry (e sulla mancata traduzione ungarettiana)*, in “Revue des études italiennes”, 1-4, 2008, pp. 71-82.

¹² Si vedano le utili schede in G. Petrucci, *Sulle varianti dell'«Allegria»*, in “Studi Novecenteschi”, VI, 16, 1977, pp. 5-57.

correzioni ungarettiane, come per esempio il mascheramento, nel *Porto Sepolto*, dei passaggi più chiaramente debitori a un gusto riconducibile a tendenze attardatamente futuriste e crepuscolari. Inoltre, nel *Porto* come nell'*Allegria* ci troviamo all'interno dello spazio del verso libero, dove sebbene permanga l'accordo dello strumento stilistico a modi e misure della tradizione¹³, l'azione della sottrazione è certamente meno soggetta ai limiti e alle possibilità del sistema del metro. Ma se nelle testimonianze pervenuteci del *Porto* e dalla prima *Allegria* possono essere sufficienti i valori di *più* e del *meno* per cercare di mappare alcune delle correzioni ungarettiane valutandone il grado e la funzione, più complessa è la situazione successiva, quale emerge in particolare dalle carte del *Sentimento del Tempo* e, in maniera ancora più complessa, dal materiale autografo afferente all'elaborazione de *Il Dolore*. È necessario inoltre sottolineare come, anche all'interno di una medesima scrittura poetica, la gestione dello spazio sulla carta, la qualità delle correzioni, insomma il “come lavorava”, possano subire delle modifiche, degli spostamenti così netti da comportare una conseguente riconfigurazione del valore di tali correzioni¹⁴.

In sintesi, nel passaggio dalla teorizzazione alla pratica, tornando cioè a rivolgersi alle carte, i tentativi di catalogazione delle correzioni d'autore che cercano di rinvenire categorie teorico critiche applicabili ai più vari casi appaiono nella loro più evidente problematicità: per quanto auspicabile sul piano della comunicabilità, una terminologia univoca non lo è dal punto di vista della rappresentazione delle peculiarità di correzione non solo di ogni scrittore, ma anche di diverse fasi nella scrittura di un autore, risultando dunque sempre troppo approssimativa soprattutto in merito al valore che tipi differenti di correzione possono avere¹⁵.

¹³ Ma sulla «metrica interna» nel primo Ungaretti cfr. G. De Robertis, *Sulla formazione della poesia di Ungaretti*, introduzione a G. Ungaretti, *Vita d'un uomo: III. Poesie Disperse*, Mondadori, Milano 1945, ora anche in G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di C. Ossola, Mondadori, Milano 2009, pp. 1285-300; d'ora in poi si citerà da questa edizione.

¹⁴ “Conseguente” per coloro i quali devono interpretare le carte: il modificarsi del valore delle correzioni è infatti la ‘premessa’ o causa delle eventuali diversità nelle abitudini di correzione.

¹⁵ D'altra parte, una sistematizzazione delle tipologie di varianti all'interno di un determinato ‘problema’ ectodico e la loro definizione e differenziazione, se accompagnata da un’adeguata riflessione sull’oggetto di studio e sul metodo critico, che all’oggetto deve sempre rispondere flessibilmente, garantisce al critico un vocabolario altamente funzionale per i propri scopi. Un esempio di questo fecondo accordo tra metodo e terminologia in G. Contini, *I «Promessi Sposi» nelle loro correzioni* (1947), in Id., *Postremi esercizi ed elzeviri*, Einaudi, Torino 1998, pp. 113-30. Contini vuole qui diversificare le varianti manzoniane del *Fermo e Lucia*, della Ventisettana e della Quarantana. Innanzitutto, distingue un altro possibile approccio alla questione ectodica: «il primo metodo [...] è entropico, cioè si parte

All'interno del *corpus* autografo, la distinzione che ritengo possa mantenere una validità di più ampio respiro è quella che distingue la *funzione* delle carte; per Ungaretti, per esempio, è questa una suddivisione che si impone necessariamente. Ma intendere “funzionalità” nel senso di rapporto tra la carta e il testo edito implica almeno due conseguenze: la prima è quella di ricollocarsi all'interno del paradigma di un percorso che procede da un “prima”, l'avantesto, per giungere a un “dopo” che si presume come definitivamente stabilito, formato. La seconda conseguenza discende direttamente dalla prima: diventa non concettualizzabile il caso del non-finito, del frammento costitutivamente inconcluso che può però essere ugualmente pubblicato¹⁶. È necessario dunque sostituire all'idea del punto di arrivo, che presuppone il *ne varietur*, non il contrario (*ad variandum?*), bensì quella che definirei come l'*idea* del testo, in un senso accostabile a quello che Benjamin dispiega nella sua *Premessa gnoseologica*, vale a dire un'immagine che si dà indipendentemente dall'opera che la rappresenta, in quanto *virtualità di senso*¹⁷.

Posta questa premessa, la distinzione che propongo è tra carte in rapporto all'edizione, dove quindi l'idea si è attualizzata nello spazio

dal *Fermo e Lucia* e, passando per la Ventisettana, si arriva all'edizione definitiva; il secondo metodo è sintropico [...], cioè si parte dalla Quarantana, per retrocedere [...]. Io penso che sia il miglior partito adottare un criterio intermedio, cioè procedere a ritroso in due momenti, pur operando entropicamente», ivi, pp. 119-20. Si definiranno dunque «formali» le varianti che determinano il passaggio dal 1825 al 1827, «sostanziali» quelle dal *Fermo ai Promessi Sposi*. Sempre attingendo dal “problema Manzoni” mi sembra qui utile richiamare un passo dalle *Norme per la lettura* per l'apparato del *Fermo e Lucia* nell'edizione critica dei *Promessi Sposi* curata da Dante Isella: «Per formalizzare nel modo più chiaro e semplice la fenomenologia di un'elaborazione tanto complessa è stato necessario studiare un modello ectodico specifico: no fondato aprioristicamente su una prassi collaudata, né applicabile meccanicamente a qualsiasi caso, ma dettato o, per meglio dire, imposto dallo stesso modus operandi del Manzoni», *Avvertenza*, in A. Manzoni, *Fermo e Lucia: Prima minuta (1821-1823)*, a cura di B. Colli, P. Italia, G. Raboni, Casa del Manzoni, Milano 2006.

¹⁶ Un caso di questo genere lo si riscontra proprio in Ungaretti: si tratta de *La Terra Promessa* (e dei *Cori per la Terra Promessa* pubblicati all'interno de *Il Taccuino del Vecchio*), libro di cui lo stesso autore dirà: «*La Terra Promessa* è un libro scritto con grande lentezza perché continuamente interrotto, anche da altra poesia, come quella del *Dolore*. [...] Quella che pubblicai nel 1950 è dunque un'opera frammentaria; la pubblicazione di un'opera completa, organica, non avverrà forse mai. Tali frammenti possono però dare nel loro complesso un'idea di quello che il poeta intendeva fare e che non è riuscito a fare; nessun poeta è mai riuscito a fare quello che ambiva a fare», G. Ungaretti, *Note a cura dell'Autore*, in Id., *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., pp. 729-810: 781. Sull'interesse per il ‘frammento’ come luogo della poesia si vedano almeno le *Lezioni su Leopardi* in G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Viaggio e lezioni*, a cura di P. Montefoschi, Mondadori, Milano 2000, in particolare le pp. 920 ss.

¹⁷ Le tangenze tra Ungaretti e il filosofo tedesco sono in realtà profonde; cfr. almeno G. Guglielmi, *Interpretazione di Ungaretti*, il Mulino, Bologna 1989, in particolare le pp. 123 ss.

del libro o comunque della pubblicazione, e le carte di elaborazione. Appartengono alla prima dimensione le carte preparatorie: sono quelle che coinvolgono gli stadi finali di una fase elaborativa, tra le quali possiamo situare sia i dattiloscritti corretti sia le ritrascrizioni in bella con alcune correzioni. Ciò che caratterizza queste carte è la comune appartenenza a dei “nuclei”: la correzione dunque avviene nello stesso momento, nel senso che una stessa “mano”, vale a dire un’unica intenzione di correzione, passa sul testo. È possibile per questo materiale dunque inserire come criterio di valutazione delle varianti la finalità delle carte: che sia l’edizione o la pubblicazione in rivista, la comune destinazione ci autorizza non solo a parlare di nucleo o fase di elaborazione, ma anche a ricercare in queste unità la presenza di quella che potremmo definire come patina comune. Se tali elementi di continuità emergeranno, si potrà parlare di una direzione di uniformazione presente come istanza nelle correzioni, uniformazione che avverrà volta in volta secondo determinati criteri.

La carte di elaborazione sono più complesse: si tratta del materiale che registra la creazione del testo *in fieri*. I problemi che emergono da queste carte sono molteplici: impossibilità di datazione, e dunque difficoltà di ordinamento in successione; assenza di parametri per determinare il pretesto, o il punto di partenza; instabilità del valore della carta in quanto fotografia di un momento spesso monadologico; frequenza di situazioni frammentarie, come versi isolati o gruppi di versi, magari intere strofe, che hanno una “vita autonoma” nelle carte, e sono soggetti a successivi riassemblamenti, giustapposizioni, mutazioni. Sono carte per le quali la tendenza critica più seguita è quella di limitarsi ad un descrittivismo sul modo di lavorare dell’autore, o tutt’al più, alla riproduzione fotografica delle stesse¹⁸. D’altra parte, proprio la natura grezza delle carte, che sembrano riportarci al momento esatto della creazione poetica, può però veicolare preziose informazioni se si sceglie un elemento forte in base al quale interrogarle.

Le carte di elaborazione impongono un’ulteriore riflessione che concerne la conservazione stessa delle carte, e che interessa, per esempio, la relazione che può sussistere tra i vari testi qualora le testimonianze autografe siano conservate in nuclei compatti. Per condurre un discorso filologicamente valido sarebbe necessario avere la certezza che l’archivio

¹⁸ Una prospettiva che per il filologo corrisponderebbe a quella che, tra i possibili comportamenti del commentatore descritti da Adelia Noferi, è indicata come la posizione ‘suicida’: «scompare il commento [...] l’auctor e il destinatario si affrontano direttamente: il testo è senza note», A. Noferi, *Soggetti e oggetti del commento*, in Ead., *Soggetto e oggetto nel testo poetico. Studi sulla relazione oggettuale*, Bulzoni, Roma 1997, pp. 239-87: 257.

Ungaretti ci sia giunto con un criterio storico di conservazione, e cioè rispettando le modalità di conservazione archivistica date dal soggetto produttore rispetto alla distinzione dei nuclei e il loro ordine. Com'è noto non è così: diverse mani hanno smembrato e ricostruito l'archivio per falldoni: la prova più evidente è la diversa tipologia di materiale che compone sezioni unitarie dell'archivio (veline; fogli bianchi; fogli a righe; carte di giornali). Un'altra questione è infine strettamente legata alla precedente, e riguarda la volontà di creazione e conservazione dell'archivio da parte di Ungaretti stesso, come anche il valore che egli andò ad attribuire a questo stesso lavoro *in fieri*. È questo il punto in cui la questione testuale va di nuovo a congiungersi inevitabilmente con la poetica dell'autore, in relazione al rapporto con il tempo nella scrittura e della scrittura: a fronte della distanza che separa il poeta-soldato del «tascapane» dal poeta «alla scrivania» che rifiuisce il proprio apparato delle varianti per l'edizione delle *Poesie Disperse*, la poesia di Ungaretti continua a essere necessariamente legata al *come* della scrittura.

È proprio a questa seconda tipologia che appartengono la maggior parte delle carte de *Il Dolore* conservateci; ma alla difficoltà di ordinamento e di decifrazione caratteristiche delle carte di elaborazione, se ne aggiungono altre che derivano dal metodo di scrittura ungarettiano. Egitto estremo di uno stile che non è mai, come ha scritto Mario Luzi, «un dato, bensì un progetto continuo come accade ai poeti che non hanno mai preso definitivamente quartiere»¹⁹, la scrittura di Ungaretti che appare in queste carte è mobile e istantanea, permeabile cioè a un pensiero poetico contingente e che lascia poco margine a una rigida selezione o raggruppamento delle varianti in categorie interpretative. Un panorama assai diverso da quello rappresentato dall'elaborazione delle precedenti raccolte, dove, di fatto, ci troviamo di fronte a stesure e correzioni che possiamo quasi sempre interpretare secondo paradigmi di sistematicità, immaginando un'unica azione correttoria calata su diversi punti che sottende un medesimo pensiero stilistico e poetico. Per comprendere questa prima e determinante differenza, è sufficiente considerare le carte afferenti a testi de *L'Allegria* e soprattutto del *Sentimento del Tempo* inviate agli editori delle riviste in vista della pubblicazione, dove la redazione si presenta molto vicina se non totalmente sovrapponibile al testo edito. Per esempio, un autografo come quello di *O notte* conservato nelle carte di Enrico Falqui²⁰ permette, nonostante la complessità degli interventi su

¹⁹ M. Luzi, *La presenza, l'attualità di Giuseppe Ungaretti*, in *Giuseppe Ungaretti. Atti del Convegno*, cit., pp. 307-14: 309.

²⁰ Fondo Enrico Falqui, Archivio del Novecento, Roma, Università «La Sapienza»; autografo a penna con correzioni; in calce un'avvertenza per la tipografia. Corrispondente

una prima stesura in bella, non solo di situare cronologicamente le carta, ma anche di riferire le varianti a un progetto di correzione relativamente coerente e riferibile all'insieme delle carte inviate per quella determinata pubblicazione²¹.

Nelle carte afferenti a *Il Dolore*, invece, la scrittura in divenire non permette di individuare un progetto di partenza, che in ultimo sembra generarsi direttamente sulla carte. Tra le conseguenze, la più macroscopica è il frequente prevalere delle digressioni rispetto alla progressione lineare del testo: a ogni ostacolo, Ungaretti si sofferma ad approfondire le possibilità di quel medesimo luogo, generando un'impressionante quantità di quelli che sembrano quasi prove di penna e che invadono i margini della carte. Questo approfondimento e discesa nel *sepolto della parola* si materializza in numerosissime riscritture e abbozzi, e non semplicemente cancellature e/o sostituzioni; tra questi, la modalità più frequente è quella della ripresa del medesimo verso, che viene riscritto in combinazioni sempre diverse, sperimentando possibilità di variazione che includono relazioni di affinità, contiguità e opposizione su tutti i livelli di analisi (semantico, metrico, fonico).

Di fronte a testi molto lunghi, è spesso più fruttuoso concentrarsi su di una singola immagine o motivo, seguendone le metamorfosi lungo le carte. Si veda per esempio l’“araucaria”, elemento vegetale di quel paesaggio brasiliiano sfondo, o meglio protagonista, della parte del libro dedicata alla morte del figlio Antonietto, e che troviamo nei vv. 8-10 della poesia *Tu ti spezzasti*:

E la recline, che s’apriva all’unico
Raccogliersi dell’ombra nella valle,
araucaria, anelando ingigantita.

Il testo trova origine da un’espansione de *Il tempo è muto*, così come testimoniano le cc. 65 e 67²², dove al verso – a quest’altezza in forma interrogativa – che nell’edizione del 1947 chiuderà il testo eponimo della sezione («ogni voce terrena fa naufragio?», e poi, nell’edizione, «Ogni terrena voce fa naufragio»), segue una ripresa incentrata sul tema del “sasso”/ “macigno” matrice di ciò che, alla fine del percorso variantistico, costituirà l’incipit di *Tu ti spezzasti* («I molti, immani, sparsi, grigi sassi»). Dopo due momenti di stabilizzazione del corpo testuale rappre-

al f. 29 nella numerazione seguita dalle curatrici dell’edizione, l’autografo è riprodotto in Ungaretti, *Sentimento del Tempo*, ed. critica cit.

²¹ In questo caso l’antologia *Scrittori nuovi*, a cura di E. Falqui e E. Vittorini, Carabba, Lanciano 1930.

²² ACGV GU II 13 C.

sentati dalle cc. 68 e 59²³, il testo comincia a presentare una forma stabile e autonoma nelle cc. 61, 60, 63, 62²⁴, dove appare come secondo e poi terzo momento di quel progetto che, con il nome di *Diario*, è pubblicato nel dicembre del 1942 sul "Tempo. Settimanale di attualità"²⁵. È nella c. 62²⁶ che il testo, configurandosi come definitivamente autonomo, si apre a maggiori digressioni paesaggistiche. Nel margine alto della carta troviamo infatti un frammento, appuntato come promemoria, che costituisce il nucleo generativo della successiva "araucaria": «e l'euforbia di pietra colossale»: dopo una prima stesura del testo (α), il verso è inserito nel corpo testuale nella seconda redazione (β) ospitata dalla medesima carta:

- | | |
|------------------|--|
| c. 62 α, vv. 6-8 | Con infinita grazia sotto il peso
Dell'equilibrio immane
La bocca piena di farfalle e d'erbe |
| c. 62 β, vv. 5-8 | Con infinita grazia sotto il peso
Nell'equilibrio folle
La bocca piena di farfalle e d'erbe
Dell'euforbia di pietra colossale |

L'elaborazione prosegue nella c. 56²⁷, vv. 5-9:

Con terribile grazia
Quell'euforbia di sasso,
Fresca la bocca di farfalla e d'erbe
In dorso di tallone alta poggiava,
rammenti?

Nella c. 53²⁸, la struttura del testo è nuovamente modificata cosicché ora l'"euforbia" si trova ad aprire una strofa autonoma; a questo punto inizia l'ulteriore scomponimento dell'immagine, con un lavoro insistito di correzioni mosse da ricerche ritmico-sonore; delle tre stesure presenti sulla carta, le prime due testimoniano il ritorno quasi tautologico del testo alla prima soluzione, prova dell'insoddisfazione dell'autore per il materiale verbale che ha sotto mano.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Per il progetto del *Diario*, cfr. C. Ossola, G. Radin, *Commento a Il Dolore*, in Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., pp. 983-1001, in particolare alle pp. 987 ss.

²⁶ ACGV GU II 11.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

SCRITTURE, SCARTAFACCI, FRAMMENTI

- c. 53 α, v. 5 Altissima euforbia di sasso
corr. in Era un'altissima euforbia di sublime sasso
- c. 53 β, v. 5 Era un'euforbia di sublime sasso
corr. in Altissima euforbia di sasso

La soluzione appare invariata nella c. 63²⁹, mentre nella successiva c. 54³⁰ sono diverse le varianti che ancora scompongono l'immagine, lavorando in particolar modo sull'aggettivazione e spostando ancora il centro dell'immagine dalla *dismisura* all'impossibile coesistenza dell'elemento vegetale con il motivo della “pietrificazione”, archetipo figurale di tutto il libro; trascrivo le varianti l'una sotto l'altra senza indicare il tipo di correzione (cancellatura, inserzione ecc.).

- c. 54, v. 9 Spropositata euforbia di macigno
Più stravagante euforbia di macigno
Euforbia più inverosimile di sasso
Euforbia più inverosimile essendo sasso
Euforbia più infernale essendo sasso

Al margine, inoltre, troviamo l'appunto «Più stravagante euforbia essendo sasso»; infine, sul lato sinistro della carta, troviamo:

Euforbia stranissima essendo sasso
corr. in Più delirante euforbia essendo sasso

È ancora la necessità di definire la mostruosità della pianta a muovere le varianti della c. 59³¹, v. 9, dove l’“euforbia” subisce un processo di ulteriore animazione, a fronte dell'insistita “petrosità” che ne caratterizzava i tratti nelle precedenti carte:

Euforbia strana senza più mammelle
corr. in Euforbia stranita senza più mammelle

Ma proprio in questa stessa carta, due frammenti appuntati a margine rivelano il momento in cui il cespuglio spinoso dell’“euforbia” si trasforma nel rigido albero dell’“araucaria”; i due appunti appaiono l'uno sotto l'altro:

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

Araucaria aiutando ingigantita
Euforbia delirante gigantesca
nel remoto abito di sassi, enorme

Nonostante la successione del secondo frammento sembra fare dell’araucaria una deviazione momentanea, sarà poi questa l’immagine che dal margine verrà a costituire il centro dei versi, così come testimonia il dattilo-scritto che occupa le cc. 161-185 e 184-162³² dove, oltre al verso ormai già stabile «Araucaria, anelando ingigantita», troviamo uno schizzo a penna nero dello stesso «abete dei paesi tropicali», così come lo definisce una nota autografa nelle medesime carte.

Altre volte queste espansioni sono così ampie che è molto difficile collocarle anche rispetto alle stesure per così dire integrali dei testi che magari si trovano sulle medesime carte. Inoltre, all’interno di queste stesure complete avvengono spesso delle evoluzioni tali da costringere l’autore a ricominciare nuovamente il testo, così che difficile è individuare delle vere e proprie fasi, come distinguere le diverse campagne di correzioni. Un caso emblematico è quello di *Nelle vene*, testo relativamente breve il cui percorso variantistico è però così elaborato, direi labirintico, da rendere quasi impossibile una razionalizzazione dei processi correttori, e imporre una riflessione sulle scelte di rappresentazione critica che consideri la fattibilità del metodo a fronte del materiale disponibile.

Ben undici carte tracciano il percorso del testo; oltre a essere mescolate, nel senso di non ordinate, queste carte sono variamente intrecciate tra loro: la documentazione intricata e la diversa natura delle correzioni rende dunque molto complesso il passaggio successivo alla riconoscizione, cioè la seriazione cronologica delle testimonianze. Il primo passo per ricostruire la stratigrafia in questi casi deve essere quello di individuare una successione di fasi redazionali³³, dove le modifiche abbiano cioè una rilevanza strutturale: in questo caso, il passaggio da una fase redazionale all’altra è scandito dalle modifiche della disposizione strofica della lirica:

³² *Ibid.*

³³ Lo stesso De Robertis, *Per l’edizione critica del Dolore*, cit., p. 321, aveva in realtà già suggerito questo tipo di impostazione per la rappresentazione critica: «Il fatto è che nell’evoluzione di un testo si danno sempre momenti di raccoglimento e di riposo, o scatti della tensione compositiva, o svolte che in qualche modo periodizzano, per quanto irregolarmente, il processo. È in tali periodi o fasi che può a sua volta scandirsi la rappresentazione critica».

- I: c. 127, c. 131 ↔ c. 96³⁴;
- I/II: c. 104;
- II: c. 128, c. 129;
- II/III: c. 132;
- III: cc. 109, 108, 130, 133

Le prime due fasi sono le più complesse, poiché le correzioni agiscono attraverso successive espansioni, mentre la terza fase è invece collazionabile con il testo edito nell'edizione del 1947, poiché le correzioni agiscono sull'asse della sostituzione, e dunque sono facilmente rappresentabili all'interno di un apparato genetico o evolutivo. Gli elementi su cui si costruisce questa scansione sono dunque puramente interni al testo, e non tengono conto della qualità della stesura, come ad esempio le riscritture in pulito che, se sembrano costituire delle cesure nel lavoro del poeta, sono molto spesso piuttosto dei momenti di sospensione e di ricapitolazione del risultato.

Oltre a costituire un elemento per risalire alla successione, l'individuazione di fasi redazionali permette anche di risolvere in sede di rappresentazione critica la questione del rapporto con il testo base, elemento costitutivo di un'edizione critica con apparati evolutivi. Infatti in casi come questi è difficile mantenere un unico testo base per collazionare e individuare le varianti; ma d'altra parte, se si volesse tentare di costruire un apparato interamente genetico, in queste carte tale è la distanza dal testo dell'edizione definitiva che sarebbe impossibile considerare l'edizione ultima come griglia su cui misurare gli avvicinamenti della scrittura. In ultima analisi, la soluzione di una rappresentazione variantistica differenziata e scandita per fasi mi sembra l'unica capace di ovviare a casistiche così complesse³⁵. Suddividere la rappresentazione prendendo per ogni fase come testo base la redazione capofila della serie, oltre a garantire una maggiore leggibilità degli apparati, permette di porre in rilievo gli snodi più significativi, consentendo un confronto più agevole tra le redazioni, che viene supportato inoltre dalla presenza di apparati di conguaglio tra

³⁴ La freccia a doppia punta indica in questo caso una situazione di “contaminazione” tra le carte, vale a dire non una successione lineare ma uno sviluppo parallelo e non razionalizzabile delle redazioni.

³⁵ Si veda ad esempio la soluzione adottata da Maurizio Fiorilla per rappresentare la vicenda di *Addio* di Elsa Morante, scandita in apparati parziali che fotografano diverse fasi di correzione, costruiti in vista di un determinato percorso critico-interpretativo, cfr. M. Fiorilla, *Tra le carte del «Mondo salvato dai ragazzini» di Elsa Morante: per la genesi di «Addio»*, in *La filologia dei testi d'autore. Atti del Seminario di studi* (Università degli Studi Roma Tre, 3-4 ottobre 2007), a cura di S. Brambilla, M. Fiorilla, Cesati, Firenze 2009, pp. 243-68.

un’edizione e l’altra³⁶. Flessibile deve dunque anche essere la scelta della tipologia dell’apparato: evolutivo, fino a quando la struttura si mantiene chiaramente distante dal testo definitivo; genetico, dal momento in cui si entra in una fase di redazione direttamente collazionabile con l’edizione *ne varietur*.

Le espansioni che contraddistinguono la genesi variantistica de *Il Dolore* comportano un ulteriore problema: questa scrittura dinamica, *in itinere*, fa sì che l’autore non abbia un metodo ordinato su cui organizzare le sue prove di scrittura, ma anzi: se nella scrittura di un verso non è soddisfatto, e ha, semplicemente, bisogno di spazio per continuare le sue prove, non esita a scrivere su un’altra carta, magari vicina, dove sono invece presenti stesure precedenti. Da qui, la presenza su quella carta di una fase precedente, magari poi ripresa e corretta senza che sia rintracciabile un ordine cronologico. Una scrivania disordinata dunque, che impedisce di considerare l’archivio come somma di serie cronologicamente distinte.

Di questa mobilità interna è testimonianza la c. 54, sulla quale già Domenico De Robertis aveva richiamato l’attenzione: la carta, conservata nella sezione afferente a *Il Dolore* del Fondo Ungaretti³⁷, riporta due stesure dei testi allegreschi di *In galleria dopo mezzanotte* e *Balastrata* (rispettivamente *In galleria* e *Stasera*), affiancate dalla data Sabato / luglio 25 / XX (1942), cui seguono entro riquadri abbozzi di *Tutto ho perduto* e rifacimenti di *Auguri per il proprio compleanno*, quest’ultimo datato domenica 26 / XX – materiale appartenente rispettivamente al *Dolore* e al *Sentimento* –, e infine due frammenti riferibili a *Giorno per giorno*. Su uno stesso foglio, dunque, troviamo cinque gruppi di versi, dal differente grado di elaborazione. L’elemento interessante non è tanto la compresenza di più testi su di una medesima carta, situazione che in realtà caratterizza questa parte del Fondo Ungaretti, quanto l’appartenenza di questi a differenti nuclei poetici che coprono un arco che va dal periodo di esordio poetico (il 1915 di *In Galleria*) fino all’attualità de *Il Dolore*, ma riferiti tutti a un singolo momento compositivo dall’elemento unificante della datazione, scelta – questa di situare cronologicamente i propri abbozzi – inconsueta per Ungaretti. La data è inoltre di per sé significativa: quello stesso 25 luglio 1942 Ungaretti così scriveva a Giuseppe De Robertis, discutendo

³⁶ Cfr. Italia, Raboni, *Che cos’è la filologia d’autore*, cit., p. 39: «Quando le stesure divergono profondamente si può decidere di dare un testo per ogni stato redazionale, con le proprie varianti interne, creando un apparato di “conguaglio” ovvero di legame fra l’ultimo stadio cui era arrivata l’elaborazione precedente e quella successiva».

³⁷ ACGV GU II 1 3 C; l’autografo è riprodotto in De Robertis, *Per l’edizione critica del «Dolore» di Giuseppe Ungaretti*, cit.

della struttura dell'edizione di *Vita d'un uomo*: «Per le varianti ti aiuterei. Varianti manoscritte non ne ho più: le ho sempre distrutte»³⁸.

Di fronte a questa testimonianza composita inserita in un momento centrale del ripensamento dell'autore sul proprio percorso, vale a dire l'allestimento dell'edizione mondadoriana della *Vita d'un uomo* comprendente, com'è noto, il volume delle *Poesie Disperse* con l'apparato delle varianti a stampa, è necessario domandarsi in che modo i testi entrino in relazione l'uno con l'altro. Per esempio, la compresenza su questa carta delle varianti «benedizione ghiacciata» e «diaccia benedizione» del v. 3 di *In galleria dopo mezzanotte* con la ripetizione della strofa di *Tutto ho perduto* contenente la «roccia di gridi» (v. 14) rientra a pieno in quel sistema “endogeno” dei significanti che spesso permette di inseguire all'interno delle varianti ungarettiane veri e proprio *leitmotiv* fonici più che semantici.

Rendere graficamente questo sovrapporsi di fasi, evidente in alcune carte, ipotizzabile per altre, è quasi impossibile. La strada sembra senza uscita: analizzare singolarmente le carte, considerandole come insiemi chiusi, è riduttivo nell'ottica dell'insieme dei materiali su cui lavora, non essendo le carte monadi autonome. Selezionare e disporre cronologicamente i singoli frammenti, astraendoli dalla loro appartenenza al materiale, la carta appunto, sarebbe comunque una forzatura, venendosi a cancellare la possibilità di valutare i rapporti tra i vari materiali depositati nelle singole carte³⁹. Rispetto alla tripartizione di Barthes, l'elemento prepondérante negli autografi de *Il Dolore* si troverebbe all'incrocio tra la commutazione e l'espansione, dunque tra piano sintagmatico e paradigmatico del linguaggio. Effettivamente, la dimensione paradigmatica risulta utile per orientarci in queste carte, se con essa intendiamo però l'apertura alle possibilità del linguaggio, possibilità che includono relazioni di affinità non solo dal punto di vista semantico (sinonimi, contrari, perifrasi), ma altresì dal punto di vista di quantità di materiale verbale (dunque unità metrica)

³⁸ G. Ungaretti, G. De Robertis, *Carteggio. 1931-1962. Con un'Appendice di redazioni inedite di poesie di Ungaretti*, introduzione e testi a cura di D. De Robertis, il Saggiatore, Milano 1984, p. 18.

³⁹ Inoltre, entrambe questi approcci farebbero riferimento ad una postura critica che per le carte ungarettiane, ma in realtà per la variantistica in generale, deve sempre essere guardata con sospetto: la dispersione delle carte, la possibilità di sempre nuovi ritrovamenti in fondi o mercatini d'antiquariato, di cui esempio relativamente recente è il caso delle 17 cartoline dal fronte inviate da Ungaretti a Gherardo Marone tra il 14 agosto 1916 e il 19 maggio 1917, ritrovate nel 1999 al mercato romano di Porta Portese (cfr. F. Bernardini Napoletano, *Lettere déracinées*, in “Bollettino di italianistica”, I, 2, 2004, pp. 185-99), sono sempre lì a ricordarci che una parola definitiva è impossibile, anzi, non auspicabile, e che un singolo frammento ritrovato può scombinare pericolosamente le carte, le nostre questa volta.

e di qualità e tessitura fonetica (dunque il livello dei significanti). Le carte del *Dolore* sembrano rispondere a questa dimensione della possibilità: il testo subisce delle incessanti aperture, deviando continuamente dalla sua progressione lineare e fermandosi, ogni qual volta il pensiero dello scrittore incontra un ostacolo, per approfondire ed esplorare le possibilità di quel medesimo punto, scrivendo e ricombinando il materiale, e scegliendo poi la possibilità – in questo senso, *variante* – migliore.

Volendo però tentare una schematica divisione delle correzioni ungarettiane in queste carte, credo si possa precisare questa paradigmaticità individuando due direzioni specifiche, che potremmo definire anche noi come due assi di correzione. Il primo è quello propriamente della sostituzione: su di un'asse verticale possiamo vedere disporsi le alternative, all'interno di uno spazio retto da equivalenze non solo sinonimiche, alternative che conducono a quella “approssimazione al valore”⁴⁰ che permette poi al filologo di costruire un apparato evolutivo. Il secondo asse è invece costituito dall'espansione, dimensione nella quale Ungaretti, in queste carte, sembra avvicinarsi a modalità correttive in un certo senso affini alla prosa: qui il testo si espande, ma è un'apertura che non accoglie materiale altro, ma bensì genera da sé del nuovo. In quest'ultimo caso, dunque, non si tratta di aggiunte, ma di espansioni di versi o gruppi di versi, dove l'iniziale gesto di correzione comporta un'amplificazione del medesimo materiale verbale. Se per il primo asse di correzione mi sembrerebbe coerente mantenere definizione di “paradigmatico”, in quanto scelta all'interno di un sistema virtuale e potenziale, non mi sentirei di usare “sintagmatico” per definire quest'altro genere di variazione, in quanto non è appunto la successione a essere scombinata, ma assistiamo alla genesi per germinazione, variazione, rimodulazione degli stessi versi.

Quest'ultima modalità scrittoria comporta a volte una dilatazione tale del corpo testuale da generare testi autonomi: oltre al caso di *Tu ti spezzasti*, è possibile richiamare la genesi di un testo del *Sentimento* quale *Primo Amore*, i cui versi risalgono a un'espansione di una strofa de *Il Capitano*. L'elaborazione di questi versi, definibile come sviluppo combinatorio del materiale verbale, è tra i luoghi più intricati del libro. L'inserzione di questa evocazione fantasmatica appartiene al terzo manoscritto Falqui nella stratigrafia varianistica del *Capitano*⁴¹: «Entro l'aria sulfurea e viola / il garofano <marcio> frollo dell'ascella / Era una vela <di malia>»; da cui numerose riscrittture⁴²:

⁴⁰ Secondo la nota espressione di Gianfranco Contini (cfr. G. Contini, *Come lavorava l'Ariosto*, in Id., *Altri esercizi*, Einaudi, Torino 1972, pp. 232-41).

⁴¹ Cfr. Ungaretti, *Sentimento del Tempo*, ed. critica cit., p. 185. Nella rappresentazione delle varianti, segnalo entro parentesi uncinate parole, sillabe o segni diacritici cancellati.

⁴² Cfr. ivi, pp. 188-9.

- α Nella luce sulfurea e viola azzurra / era una notte cittadina e afosa, / improvviso imitando evocate oàsi / il fiore frollo dell'ascella vidi // (Sotto la tenda nella mano / veniva a bere la trepida gazzella);
- β Nella luce sulfurea e rosea, vidi, / era una notte urbana e afosa, / improvvisa imitando evocate oàsi / la viola frolla dell'ascella, ansiosa. // (Sotto la tenda nella mano / veniva a bere la trepida gazzella);
- γ Nella luce sulfurea e rosea, / era una notte urbana e afosa, / e d'improvviso vidi, / mentre imitava evocate oàsi, / e nella sorta tenda accoccolato, / beveva nella mano / la trepida gazzella.

L'esito finale di questa fase elaborativa appartiene al quinto manoscritto Falqui⁴³: «Nella luce sulfurea e rosea, / era una notte urbana e afosa, / quando improvvisa vidi, / mentre imitava evocate oàsi, / la viola frolla dell'ascella, ansiosa, / e nella sorta tenda accoccolato, / veniva a bere nella mano, / la pensosa, la trepida gazzella», riscritto come segue: «Di poco ero più vecchio, / nella luce sulfurea e rosa, / era una notte urbana e afosa, / quando improvvisi vidi nell'ascella, / mentre una pace oscura simulava, / e, nella sorta tenda riposavo, / veniva a bere nella mano / la pensierosa e trepida gazzella, / ansiose zanne viola». Un ulteriore passaggio nella successiva carta⁴⁴: «Era una notte urbana, afosa e strana, / nella luce sulfurea e rosa, / quando improvvisi vidi / <bramose> inquiete zanne viola, nell'ascella<,>, / mentre una pace oscura simulava / e, nella sorta tenda riposavo, / la pensierosa e trepida gazzella, / nella mano veniva a bere». Una serie di varianti che segue, nella rincorsa dei significanti, il prodursi quasi magico della visione erotica attraverso la manipolazione di sillabe e gruppi di sillabe da parte di quel «poeta-mago [...], evocatore di irridenti fantasmi», nella definizione di Glauco Cambon⁴⁵. Pubblicato come vv. 6-13 de *Il Capitano* su “L'Italia Letteraria” il 19 maggio del 1929, il testo sarà reso finalmente autonomo solo nell’edizione del *Sentimento* del 1933, con poche varianti rispetto all’edizione *ne varietur* del 1936.

Giunti a questo punto, ci rendiamo conto di essere ancora all'inizio del nostro percorso, avendo appena accennato a quelle premesse che avevamo definito ineludibili per un approccio non ingenuamente positivista agli scartafacci. Tracciata un’immagine dell’*usus* correttorio ungarettiano così come appare in queste carte, sarebbe questo il momento in cui alla descrizione affiancare l’interpretazione. Se di fatto, come scrive Paola Italia, il principale merito della critica delle varianti è quello di aver «permesso di riconoscere e di valorizzare l’identità culturale delle varie stazioni del percorso, che volta a volta hanno rappresentato l’idea di letteratura

⁴³ Cfr. ivi, p. 191.

⁴⁴ Cfr. ivi, pp. 191-2.

⁴⁵ G. Cambon, *La poesia di Ungaretti*, Einaudi, Torino 1976, p. 125.

espressa dal loro autore»⁴⁶, il metodo di ricerca deve essere ulteriormente messo alla prova, verificando se la cognizione nelle carte costituisca un elemento dirimente per comprendere la posizione dell'autore verso la sua stessa poesia. Riassumendo in una domanda il nodo a cui siamo giunti: è possibile mettere in relazione questa scrittura con la poetica sottesa alla raccolta de *Il Dolore*?⁴⁷

Non è questa la sede per discutere il significato del terzo libro ungarettiano all'interno della *Vita d'un uomo*; tra le diverse prospettive di lettura, vorrei però rimandare a qualche elemento che mi sembra particolarmente significativo per il nostro breve percorso. Innanzitutto un dato “esterno”, vale a dire la nascita del libro all'insegna dello *scarto* rispetto alla continua progettualità dell'opera ungarettiana: *Il Dolore* è il libro “imprevisto”, è la poesia che interrompe l'elaborazione della *Terra Promessa*, è l'irrompere della tragedia personale della morte del fratello e del figlio Antonietto, e storica della guerra, nella «serie ripetibile delle parole»⁴⁸. *Il Dolore* è la poesia di una parola colta nel momento di massima crisi: in alternativa al silenzio assordante che la situazione storica sembra imporre, Ungaretti «fa del destino delle forme o della memoria il contenuto stesso della sua poesia»⁴⁹. Qui il «grido di pietra»⁵⁰ è costretto alla tautologia, alla ripetizione, la parola echeggia su se stessa nel labirinto degli artifici retorici⁵¹, in una continua variazione di un dolore che pur restando indicibile trova sede in una poetica della memoria che afferma la durata non più della storia, ma della letteratura⁵².

Eppure, *Il Dolore* segna anche il ritorno del poeta alla scrittura dopo il grande progetto di ricapitolazione poetica e biografica costituito dalla *Vita d'un uomo*. Definendo il volume mondadoriano di *Tutte le poesie* una «edizione postuma in vita»⁵³, Gianfranco Contini già tracciava le li-

⁴⁶ Italia, *Editing Novecento*, cit., p. 38.

⁴⁷ «Noi variantisti, quando abbiamo elaborato una qualche idea unitaria circa i mutamenti redazionali di un testo importante, ci chiediamo spesso in quale rapporto essa stia con la definizione che di quel testo la critica tradizionale o di tipo psicologico ha in precedenza fornito», Contini, I «Promessi Sposi» nelle loro correzioni, cit., p. 129.

⁴⁸ C. Ossola, *Giuseppe Ungaretti*, Mursia, Milano 1975, p. 383.

⁴⁹ Guglielmi, *Interpretazione di Ungaretti*, cit., p. 80.

⁵⁰ «Ora che nelle fosse / Con fantasia ritorta / E mani spudorate / Dalle fattezze umane l'uomo lacera / L'immagine divina / E pietà in grido si contrae in pietra», *Mio fiume anche tu*, vv. 36-41.

⁵¹ Quali «proliferazione di ripetizioni, ricorrenze allitterative, anafore, epifore, antitesi semantiche, inversioni sintattiche, iperbati anastrofi, ellissi», A. Saccone, *Ungaretti*, Salerno Editrice, Roma 2012, p. 218.

⁵² Come afferma Ossola (*Giuseppe Ungaretti*, cit., p. 404), la poetica del *Dolore* raggiunge la «certezza che non alla storia ma alla parola, alla letteratura appartenga il ricordo».

⁵³ G. Contini, *Filologia* (1977), in Id., *Frammenti di filologia romanza. Scritti di ecologia*

nee per una proposta interpretativa che andasse al di là della rilevanza quantitativa delle varianti per coinvolgere la poetica dell'autore e l'idea stessa del testo⁵⁴: l'operazione filologica ed editoriale del volume, infatti, è la «restituzione fisica del testo alla sua condizione di caleidoscopica variabilità», e risulta – secondo la lettura continiana – indissolubilmente legata all'«ultimo dei poeti simbolisti»⁵⁵. Chiave di accesso ineludibile per l'avvicinamento all'opera ungarettiana sembra dunque comprendere in cosa consista quella «estrema significatività» che, come scriveva Zanzotto, soggiace a questo gesto unico nel «panorama europeo» di pubblicare in vita le varianti insieme al testo⁵⁶. Così prosegue Zanzotto:

che un autore consenziente partecipi quasi a operazioni di analisi sul proprio variantismo, esibisca anzi un testo tutto caricato di riflessi, di “doppi”, di sentieri laterali, credo che costituisca un caso unico⁵⁷.

Per esaurire il valore di questa «significatività» è necessario dunque interrogarsi sul dato che ne fa, come già ribadito, davvero un “caso”, ovvero il loro «non-nascondimento»⁵⁸. Dalla scelta di pubblicarle e divenire così filologo di se stesso emerge una forte quanto ambigua consapevolezza del gesto scrittoriale e del farsi dell'opera che è al centro delle tensioni che definiscono il modernismo del primo Novecento. Se Gérard Genot ha parlato di «un aspect métalinguistique assez évident: travail comme exhibition du

e linguistica (1932-1989), a cura di G. Breschi, SISMEL-Editioni del Galluzzo, Firenze 2007, pp. 3-62: II.

⁵⁴ Ricordiamo che per Contini la filologia «riapre questo testo chiuso e statico, lo fa aperto e dinamico, lo ripropone nel tempo», ivi, p. 9.

⁵⁵ Ivi, p. II. Scrive sempre il filologo: «la scuola poetica uscita da Mallarmé, e che ha in Valéry il proprio teorico, considerando la poesia nel suo fare, l'interpreta come un lavoro perennemente mobile e non finibile, di cui il poema storico rappresenta una sezione possibile, a rigore gratuito, non necessariamente l'ultima», Id., *Saggio di un commento alle correzioni del Petrarca volgare (1943)*, in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1969)*, Einaudi, Torino 1970, pp. 5-31: 5. Da qui deriva, specularmente, per una sorta di mimetismo tra critico e autore, una tipologia di filologo ‘simbolista’: «una considerazione dell'atto poetico lo porterà a spostare dinamicamente le sue formule, a reperire direzioni, piuttosto che contorni fissi, dell'energia poetica. Una direttiva, e non un confine, descrivono le correzioni degli autori», *ibid.*

⁵⁶ A. Zanzotto, *Testimonianza*, in *Giuseppe Ungaretti. Atti del Convegno*, cit., pp. 733-43: 735.

⁵⁷ *Ibid.*; Domenico De Robertis parlerà di «uno specimen e quasi un fermento di auto-edizione critica» a proposito delle «rielaborazioni di uno stesso momento poetico» di *Lido e Lago luna alba notte*, pubblicate «alla pari», D. De Robertis, *Nascita di una poesia (1946)*, in Id., *Carte d'identità*, il Saggiatore, Milano 1974, pp. 375-90: 375.

⁵⁸ Zanzotto, *Testimonianza*, cit., p. 740.

travail»⁵⁹ e che ancora reintroduce il problema del manierismo ungarettiano, gli spunti più fecondi giungono da quelli sguardi che si allargano al panorama europeo, e, in particolare, più che alla ricerca del *Livre* mallarmeano, alla linea che discende da Poe e Valéry. Ha scritto Mario Petrucciani:

la presenza di una consapevolezza, sia nell'atto in cui il fantasma poetico si apre la strada della sua espressione, sia quando il poeta avvedendosi che quella espressione è provvisoria e quasi grezza, si sforza di trovarne altre più vive e più consone a quel fantasma (anzì le sole che egli crede si identifichino proprio con il fantasma), è quella che si suole definire come “coscienza critica o riflessa”⁶⁰.

Un «fantasma» che disegna i limiti e il fascino dell'inquieto platonismo del Nostro, quella «drammatica tensione ontologica» che «non si risolve», alla quale Emerico e Noemi Giachery riconducono proprio quella tendenza all'«astrazione» spesso evidenziata dalla critica ungarettiana, sottraendola così all'interpretazione «vanificante»⁶¹ di letture nichiliste. Questi elementi si mantengono infatti sempre in tensione, non sembrano cioè mai arrivare a concludere, e nonostante l'ansia di trarre «dalla matrice tenebrosa la forma compiuta»⁶², le edizioni dei libri ungarettiani continuano a proporre interrogativi. La lettura di Andrea Zanzotto resta a mio giudizio illuminante: innanzitutto, le varianti si costituiscono come

la minaccia-seduzione dell'“altro luogo”, per la meraviglia-riverenza di fronte alle spinte proliferatrici (di varianti sempre più perfette) che vi nascono, s'impone l'allarme di fronte *al meglio* non raggiunto ma forse anche raggiunto e non riconosciuto; si affaccia l'interscambiabilità o la compresenza dei risultati.

Al contempo,

le varianti si presentano come non cancellabile anamnesi, connessione *à rebours* con l'elemento selvaggio, con l'elemento ustionale, col nucleo vivente che persino negli “errori formali” rivela la sua indecifrabilità ultima, eppure spalancata come origine stessa di tutto il procedimento del verbalizzare del significare del rendere comune⁶³.

La conclusione cui giunge Zanzotto coglie magistralmente quella mobilità inquieta della scrittura che abbiamo tentato di descrivere nel nostro percorso:

⁵⁹ G. Genot, *Poétique environ Ungaretti*, in “Revue des études italiennes”, XXXV, 1-4, 1989, *Ungaretti à Paris*, pp. 70-86: 75.

⁶⁰ M. Petrucciani, *La poetica dell'ermetismo italiano*, Loescher, Torino 1955, p. 127.

⁶¹ E. Giachery, N. Giachery, *Ungaretti “verticale”*, Bulzoni, Roma 2000, p. 91.

⁶² Petrucciani, *La poetica dell'ermetismo italiano*, cit., p. 128.

⁶³ Zanzotto, *Testimonianza*, cit., p. 741.

Si ha così da Ungaretti non un'opera aperta, in progresso, ma piuttosto un'opera che si pone come tendenzialmente definitiva in ogni suo momento, pur alludendo contemporaneamente al progresso e al ritorno. In ogni punto di variante c'è una freccia verso il progresso e un'altra verso il ritorno: una verso la mancanza assoluta di controllo, nel vuoto, l'altra verso il ricontrollo totale della corrispondenza al *primum movens* che stava all'inizio del fatto del dire⁶⁴.

«Alludendo contemporaneamente al progresso e al ritorno»: su queste ripetizioni e variazioni «dei "luoghi"»⁶⁵ ha particolarmente insistito Carlo Ossola, il quale, a partire dalle connessioni tra poesia e prosa, ha parlato di «un sommarsi di scrittura che cresce su se stessa, citandosi, emblematizzandosi»⁶⁶. La scrittura, dunque, si fa «memoria» in quanto «eco»⁶⁷, appunto «non cancellabile anamnesi», riprendendo le parole di Zanzotto. Ancora Platone e – forse – l'apparire di un punto di tangenza tra poetica e testo, intendendo quest'ultimo nella sua aderenza all'individuale come nella sua profondità storica. Come scrive Guido Guglielmi infatti, in Ungaretti

si sono coniugati e incrociati i problemi dell'avanguardia e quelli di una riflessione sulla durata, e innanzi tutto delle parole. [...] Ungaretti si è posto presto la domanda sul tempo della propria parola. E l'interrogazione lo ha condotto a incontrare i poeti del passato⁶⁸.

Voce dell'io e «maniera», esperienza singola ed «eco» della memoria. Il cerchio sembra chiudersi, in un sistema che apparentemente si regge su una perfetta corrispondenza tra stile e intenti. Ma più che tentare una perfetta circolarità tra aspirazioni dell'opera e forma del testo mi preme qui sottolineare l'emergere di un'idea di scrittura come «gesto polare» tra stile e maniera⁶⁹, inscritta cioè in una tensione che – come spesso affermato – marca sin dagli esordi il percorso ungarettiano.

«Risillabare le parole ingenuo»⁷⁰ è il sigillo sotto cui Ungaretti intraprende il suo terzo viaggio: e vorrà dire ripercorrere per *echi* la storia

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Ossola, *Giuseppe Ungaretti*, cit., p. 26.

⁶⁶ Ivi, p. 19.

⁶⁷ Ivi, p. 270.

⁶⁸ G. Guglielmi, *Ungaretti e l'invenzione del frammento*, in «Il Verri», 13-14, 2000 (= *Su Ungaretti*), pp. 5-6: 5.

⁶⁹ L'espressione è di Giorgio Agamben; il filosofo individua nelle differenze e nella dialettica tra stile («appropriazione disappropriante») e maniera («disappropriazione appropriante») quell'oscillazione che caratterizza la scrittura: «da una parte appropriazione a abito, dall'altra espropriazione e non-identità», G. Agamben, *Disappropriata maniera* (1991), in Id., *Categorie italiane. Studi di poetica*, Marsilio, Venezia 1996, pp. 89-103: 100.

⁷⁰ Cfr. *Nelle vene*, v. 17.

d'una parola, all'interno di una poetica dell'assenza, dove l'assenza è l'accumulo del più, del molteplice non accaduto, rispetto all'evento accaduto, o meglio, l'accoglimento dello scarto assieme a ciò che invece si è concluso e formalizzato. Per *Il Dolore* è quindi necessario uno spostamento di prospettiva: a quell'idea di sviluppo del testo, nel senso di percorso che ha un punto di partenza ed una direzione, come è, seppur con complesse implicazioni, raffigurabile per *L'Allegria* e per il *Sentimento*, è necessario sostituire un diverso paradigma, che faccia riferimento anche alla materialità costitutiva in cui accade il testo.

Non si vuole qui ricadere nella tentazione di appoggiarci a categorie rigide, alla Barthes; siamo però convinti che in una poetica dove, almeno dagli anni Venti, l'interrogarsi sul valore e sul potere salvifico della parola nella poesia è determinante, sia necessario tentare di proporre un paradigma interpretativo che includa nella dimensione del testo lo spazio delle varianti, che sia inoltre «un modello interpretativo dei procedimenti mentali e dei comportamenti scrittori»⁷¹ dell'autore. Inoltre, senza cercare al di fuori uno strumento concettuale che ci guidi nella definizione, credo sia preferibile attingere dallo stesso mondo di Ungaretti, individuando nella *durata* il senso di questa ricerca della parola. «Durata» che da una parte mantiene una chiara eco bergsoniana⁷², ma che attrae su di sé entrambi i poli della riflessione ungarettiana: l'innocenza e la memoria, e dunque l'oblio. La ricerca all'interno della ripetizione trova la differenza nell'esecuzione, ma è sempre più riluttante a fermare, a immobilizzare la forma in un punto nel tempo, sulla pagina.

La «durata» è quindi compresenza del peso storico della parola, di una storia tutta interna al testo, tentativo di ritrovare nella parola l'immagine del tempo, di sottrarre la poesia alla reificazione del già-detto senza costringersi all'afasia, né alle parole in libertà, né agli esperimenti surrealisti di realtà altra. Anche nella scrittura, nella materialità del segno sulle carte veline dell'Archivio, Ungaretti continuerebbe a interrogarsi sugli stessi centri profondi della sua ricerca poetica: innocenza e memoria.

Giunti alla conclusione delle nostre riflessioni, la percezione è quella di essere caduti nel cerchio tautologico di cui prima, in cui alla fine *tout se*

⁷¹ Avvertenza, in Manzoni, *Fermo e Lucia*, cit.

⁷² Sull'influenza di Henry Bergson si vedano almeno: C. Ossola, *L'assenza memorabile. La lezione di Bergson*, in Id., *Giuseppe Ungaretti*, cit., pp. 109-31; P. Montefoschi, *Ungaretti. Le eclissi della memoria*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1989; F. Curi, *Pensiero analogico e durata reale: due modelli per l'Ungaretti dell'«Allegria»*, in Id., *Il possibile verbale. Tecniche del mutamento e modernità letteraria*, Pendragon, Bologna 1995, pp. 221-65; R. Gennaro, *Ancora su Bergson nel primo Ungaretti*, in «Studi italiani», VIII, 15, 1, 1996, pp. 35-65; E. Presenti Rossi, *Poesia e filosofia (a proposito del bergsonismo di Ungaretti)*, in «Rivista di studi italiani», XXX, 2, 2012, pp. 17-33.

SCRITTURE, SCARTAFACCI, FRAMMENTI

tien. Probabilmente è così, ma se appunto dal circolo non si può uscire, si può sempre cercare di «starvi dentro nella maniera giusta». In questo senso, se si sceglie di mantenere al centro la carta, partendo da essa e a essa tornando, la coincidenza tra poetica e scrittura non potrebbe in ultimo essere ciò che sigla come validi – nel senso non di veritieri ma di fecondi per nuovi percorsi ermeneutici – i nostri risultati?

