

NELLA VASTA OPERA CRITICA DI GIUSEPPE UNGARETTI LA *DIVINA COMEDIA* E DANTE OCCUPANO UN POSTO ESTREMAMENTE IMPORTANTE.

Medioevo e modernità europea di Ungaretti

ESZTER RÓNÁKY

UNA PARTICOLARITÀ TUTTA SINGOLARE DEL METODO CRITICO UNGARETTIANO È CHE IN ESSO TROVIAMO MESCOLATI METODI CRITICI DI DIVERSI TIPI: ELEMENTI DEL METODO STORICISTICO E FILOLOGICO CONFLUISCONO IN QUELLI, ANTESIGNANI, DEL METODO STRUTTURALISTA, FORMALISTA O DEL METODO SEMIOTICO. TALE PARTICOLARITÀ VIENE QUASI SEMPRE ACCOMPAGNATA DA UN TONO PERSONALE E DA UNA VOCE A VOLTE «INTIMA» DEL CRITICO. SCRIVE Luciano Rebay, a questo proposito:

Ungaretti non è né un filologo né un critico nel senso «professionale» del termine: è un poeta, e un'opera letteraria gli interessa per la possibilità di riconoscerne i rapporti, delle affinità, con la propria poesia e la propria persona.¹

Laureata in lingua e letteratura italiana presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università degli Studi di Pécs. È ricercatrice presso lo stesso Dipartimento. Ha condotto una ricerca sulla critica petrarchesca di Ungaretti, si è occupata di traduzioni e ha pubblicato alcuni saggi sulla poesia contemporanea e sulla metafora secentesca.

Il tono personale, la scelta stessa degli argomenti da analizzare nascono quindi, in gran parte, dall'esperienza poetica di Ungaretti, cioè dall'essere professore universitario di letteratura. (Dal 1936 Ungaretti insegna lingua e letteratura italiana all'Università di San Paolo in Brasile; dopo il 1942, l'anno del suo ritorno in Italia, il poeta viene nominato professore «per chiara fama» di letteratura italiana moderna e contemporanea, nella Facoltà di Lettere dell'Università di Roma.) Nel ciclo delle lezioni brasiliane, così come in quelle romane, Ungaretti dedica massima attenzione all'analisi testuale della *Divina Commedia*, e cerca di

collocarla nella storia letteraria italiana, in modo da poter stabilire i criteri dei vari legami fra l'opera di Dante e la tradizione poetica.

Sia nel testo delle lezioni universitarie che nel testo degli interventi ungarettiani in varie occasioni, la *Divina Commedia* viene analizzata da vari punti di vista che noi, in questa sede, cercheremo di organizzare attorno a tre aspetti principali: 1.) quale è il rapporto che lega l'autore della *Divina Commedia* a Virgilio?; 2.) quali sono gli elementi della *Divina Commedia* proposti da Ungaretti, in modo da sottoporli ad un'attentissima analisi testuale e, infine, 3.) in che cosa consiste quell'enorme cambiamento che avviene nell'arco di pochissimo tempo, pochi decenni, per cui l'opera petrarchesca, rispetto a quella di Dante, segnerà la fine del Medioevo e l'inizio di qualcosa di nuovo?

Il rapporto che si stabilisce fra Dante e il suo maestro Virgilio, che gli farà da guida nel suo viaggio poetico, viene rintracciato da Ungaretti nelle rispettive posizioni teoriche, espresse sia nell'*Eneide* che nella *Commedia*. Dice Ungaretti:

Virgilio ha scritto l'*Eneide*, a glorificazione d'una stirpe imperiale, mostrandocene la continuità, e in questa sua continuità, l'unità. Dante ha scritto la *Commedia* per mostrarci che il fine dell'uomo è la giustizia, e che l'uomo vi tende come persona, e che vi tende come società umana, e che vi tende come genere umano in tutto il suo percorso storico.²

Nell'interpretazione ungarettiana, per Dante la giustizia si compie con la morte, in quanto con (o meglio) dopo la morte avviene un passaggio all'immortalità. Per Virgilio invece, e qui Ungaretti si riferisce innanzitutto al sesto libro dell'*Eneide* in cui Enea riprende il suo viaggio nel regno della morte, l'immortalità si riesce ad ottenere nel corso del tempo, in una certa continuità, in quanto Enea vede nel regno dei morti che «*l'avvenire è esemplificato nel passato*» e viceversa, il passato viene legato all'avvenire, cioè «*all'unità e alla grandezza di Roma*».³ È, appunto, attraverso la narrazione degli atti eroici dei personaggi dell'*Eneide* che per la gente della stirpe di Augusto e Roma diventa possibile rendere e mantenere l'immortalità della continuità degli stessi atti eroici, in quanto solo così si riesce a conservare e ad assicurare «*il costante rinnovarsi delle virtù caratteristiche d'una stirpe*».⁴ Da ciò deriva un altro punto divergente nelle diverse idee teoriche di Dante e Virgilio.

Mentre per Dante il corpo umano incarna un'anima personale ed immortale, e il singolo diventa immortale non nella storia, bensì nell'eterno, per Virgilio invece lo stesso corpo umano incarna un'anima che rende immortale il tempo, attraverso la continuità e l'unità nella storia di un'impresa terrena, cioè temporale.

Analizzando il concetto del tempo di Dante, Ungaretti trova che nel poeta trecentesco all'idea del tempo sia strettamente legata l'idea della pena, in quanto nel tempo si manifesta il segno della colpa e del peccato originale, cioè della disubbidienza dell'uomo al decreto divino che aveva rivelato la caducità dell'anima e della materia. Tali ipotesi teoriche sul concetto del tempo e dell'immortalità in Dante e in Virgilio vengono rintracciate da Ungaretti nei diversi esempi di alcuni brani dell'*Eneide* e della *Commedia*. Mettendo a confronto le due opere, ad esempio dal punto di vista dell'ordinamento del regno dell'oltretomba, vediamo che Enea,

all'entrata dell'Inferno, incontra «*i mostri che producono la morte oppure la simulano: la guerra, la discordia, i sogni, il pianto, l'angoscia, i morti, gli affanni, la fame, la povertà, il sonno, le ossessioni*» e che questi sono i mostri «*contro i quali ogni essere vivente dovrà combattere*». ⁵ In più nel regno dei morti, dove vengono punite le persone che hanno commesso i delitti più orrendi, si avrà, da parte di Virgilio, osserva Ungaretti, non più di una semplice enumerazione di nomi e delitti. Nella descrizione del viaggio nell'oltretomba i defunti per Virgilio rappresentano il culto dei morti tenuti o legati insieme in una specie di fusione spirituale, oppure rappresentano la gloria degli eroi in cui vengono tramandate, di padre in figlio, per le successive generazioni, le virtù caratteristiche della stirpe, fra cui per esempio l'idea di saggezza che non è ancora separata dalla lotta e dalla forza. ⁶ Dunque la morte fisica dei singoli «*è la condizione dell'immortalità fisica della stirpe [...]*». ⁷ Nella



In altro a destra: Ungaretti con il figlio Antonietto: foto scattata in Brasile poco prima della morte del bambino.

Commedia al contrario nell'ordinamento dell'oltretomba, la maggior preoccupazione di Dante riguarderà il problema della giustizia e dell'immortalità nell'eterno. Tutto l'oltretomba viene organizzato e ordinato secondo i rigorosi criteri di una «*precisione logica strettissima*». ⁸ Infatti, giustamente Ungaretti dimostra che i primi dannati nell'*Inferno* sono gli ignavi, appunto perché la loro colpa è quella di non aver agito, quindi nel momento della giustizia non si sottopongono al giudizio. Dante, afferma Ungaretti analizzando la *Commedia*, opera in molti luoghi con delle immagini riprese da Virgilio, ad esempio l'immagine del sonno, l'immagine della terra promessa e del navigante o quella della selva, ma adoperandole, contemporaneamente, attribuisce loro un forte valore allegorico. Opera con quelle immagini considerandole corpi, corpi con cui incarnare le anime delle sue idee.

La figura di Virgilio avrà una funzione «*molteplice*» subito all'inizio della *Commedia*, nel *Canto I* dell'*Inferno*.

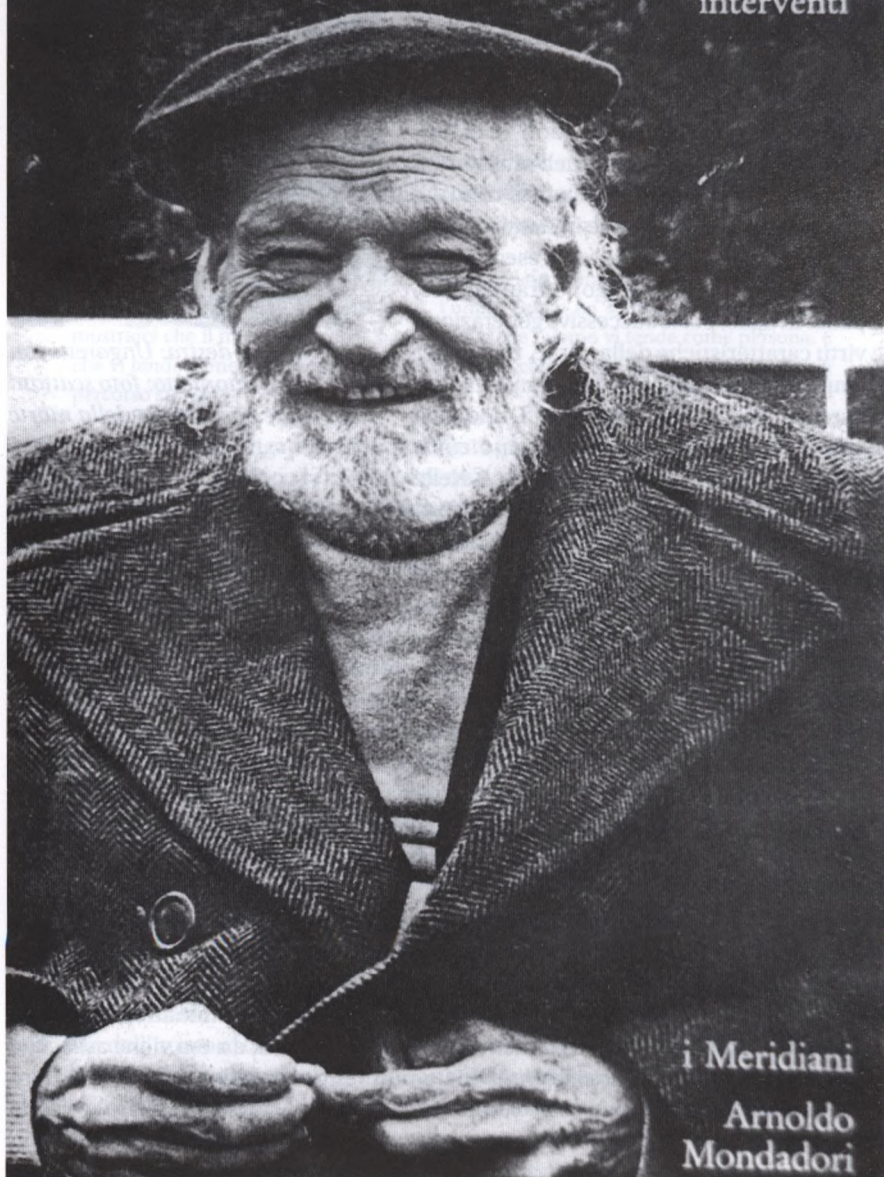
E torniamo ora alla nostra seconda domanda iniziale: quali sono gli elementi della *Commedia* che attirano di più l'attenzione di Ungaretti? Molti di questi elementi li troviamo nel saggio in cui Ungaretti ci parla del *Canto I* dell'*Inferno*. La parola *giustizia* diventa anche in questo suo scritto il nucleo fondamentale attorno al quale viene sintetizzato tutto il ragionamento critico di Ungaretti, e a cui viene associata un'altra parola chiave: l'*inesorabilità*. Gli uomini vengono misurati secondo le loro attività morali dal sommo intelletto, e in tutte le loro attività morali si rispecchia la loro costante speranza di giustizia. In questo riconoscimento dell'esistenza di un supremo riferimento e dell'affermazione e accettazione dell'universale destino,

[ESZTER RÓNAKY]

UNGARETTI

Vita d'un
uomo

Saggi e
interventi



i Meridiani
Arnoldo
Mondadori

NC
12.2000

28

«l'uomo è appalesato a sé dalla sua natura» e dalla sua «estrema nudità».⁹ Nello stesso momento l'uomo riconosce che tale sua natura è, con le parole di Dante, riprese da Ungaretti, «sensibile e corruttibile» (*Inferno*, II, 13–15.).¹⁰ Se ne deduce che per l'uomo la prima cosa che sarà presente, quando vuole chiarire a sé la sua esistenza, sarà il tempo e i limiti temporali della durata della sua vita. Ma per aver coscienza del tempo, l'uomo deve possedere la misura umana dello spazio. Infatti, nel *Canto I* dell'*Inferno*, seguendo le indicazioni ungarettiane, siamo i testimoni del seguente processo: con l'immagine del sole che sorge vediamo come l'uomo faccia i primi passi verso l'acquisizione della misura dello spazio e, contemporaneamente, della «bella armonia del creato»¹¹. È quindi la luce spaziale che suscita o sollecita «il primo moto umano: la speranza dell'altezza»¹² e che porterà con sé nell'uomo «il primo slancio poetico»¹³, il primo «moto di poesia».¹⁴ Ungaretti si sofferma a lungo sull'analisi di questa prima esperienza spaziale dell'uomo, in cui «umanità» e «animalità» si mescolano ancora. L'uomo diventa uomo, dice Ungaretti leggendo Dante, quando, da una parte, riesce a superare in sé «l'inconscio della bestia», dall'altra parte, quando diventa «responsabile dei propri atti.»¹⁵ Dalla curatissima analisi testuale di Ungaretti emerge che il clima di una forte paura con cui si apre il *Canto I* dell'*Inferno*, e per cui Dante perde «la speranza de l'altezza» (*Inferno*, I, 54), è ancora segno di questo stato ambiguo fra gli «appetiti fisici» (rappresentati dalle fiere) della sua animalità e, dall'altra parte, la sua umanità. Infatti, la parola «paura» viene tre volte ripetuta, prima per la selva, poi all'apparizione del leone e quindi della lupa. Tutta la scena del *Canto I* dell'*Inferno*: il paesaggio descritto in diverse fasi progressive (dalla selva che si è mutata in valle, poi il colle che si distacca dall'immagine della valle), la diversa intensità di luce e gli effetti ottici della luce, per esempio sulle macchie della pelle della lonza, e il fatto che Dante s'impegni sempre, in tutta la *Commedia*, a circoscrivere i tre aspetti, le tre dimensioni dello spazio, tutti questi elementi dimostrano, secondo Ungaretti, che per Dante e per il suo secolo

L'Eterno [...] si manifesta non solo nell'inconoscibile, attraverso la rivelazione della Grazia e l'autorità della Scrittura, ma altresì nell'esperienza naturale della stessa creatura, nell'esperienza poetica, o politica, o filosofica.¹⁶

L'apparizione di Virgilio nella scena comporta la presenza della «luce temporale»¹⁷ (insieme quindi alla «luce spaziale», a cui abbiamo già accennato poco fa, del paesaggio). Il fatto che le tre bestie sono apparse nella «piaggia deserta» (*Inferno*, I, 29) allude al vuoto del mondo. Virgilio appare per Dante in un «gran diserto» (*Inferno*, I, 64) – questo «diserto» però ci porta in un'altra direzione interpretativa. Il «gran diserto» da cui arriva la voce «fioca» di Virgilio si riferisce alla distanza temporale che separa Dante da Virgilio e alla grande solitudine di Virgilio che dura più di un millennio nella storia. La scelta dell'aggettivo «fioco» nel testo non è casuale («Dante non fa mai nulla a caso»¹⁸ – ricorda Ungaretti). Il termine «fioco» diventa il primo elemento del canto che implica l'udire e rompe il silenzio. Per quello che riguarda la vista la figura di Virgilio, anzi, l'ombra della sua figura, appare in una «debole luce».¹⁹ La luce che accompagna la sua figura è ancora debole in quanto è una luce lontana,

lontana nello spazio e nel tempo, è infatti la luce della storia, «*luce della memoria*»,²⁰ «*Tutto è nelle prerogative della luce*»²¹ – dice Ungaretti caratterizzando il costante gioco fra luce – buio, chiaro – scuro di questo canto. Il concetto della solitudine, connesso con l'apparizione della figura di Virgilio sarà presente in tutta la *Commedia*: Dante sa benissimo che ogni «*persona umana è in solitudine in presenza del proprio destino*»,²²

Un gioco simile con gli effetti ottici della luce, studiati sempre in rapporto allo spazio e intesi come generatori di prospettiva, si trova, ci ricorda Ungaretti, nel *Canto II* del *Purgatorio*. Mentre la luce e lo splendore dell'aurora nel *Canto I* dell'*Inferno* suggeriscono «*l'innocenza del mondo*», nel *Canto II* del *Purgatorio* invece la stessa immagine dell'aurora «*sarà colpita dalla morte*»,²³ Sempre nel *Canto II* del *Purgatorio* Dante, per rendere visibile l'angelo che conduce la barca affollata di anime, ricorre «*a un'illusione, alla velocità, ad una relazione fra spazio e tempo*»,²⁴ L'io dantesco vede per primo una luminosità accecante sull'acqua, poi pian piano gli si delineano i contorni delle ali dell'angelo. Ma poi, appena Dante toglie, per un secondo, il suo sguardo per la forte luminosità dalla figura dell'angelo, che con la barca sta attraversando l'acqua, quasi nello stesso momento la barca è già arrivata sulla riva.²⁵

Un'altra parte estremamente interessante della critica dantesca di Ungaretti riguarda, come abbiamo già accennato all'inizio, il confronto fra l'opera di Dante e quella petrarchesca. Secondo Ungaretti Dante può essere considerato un uomo «*medievale*» in quanto

Per Dante, la persona umana è un assoluto chiuso nell'individuo, colle infinite possibilità di bene e di male, colla volontà, la libertà e la responsabilità che danno valore religioso all'opera del singolo, e, senza rimedio, modellano ciascuno secondo le sue opere.²⁶

Dante quindi, nell'interpretazione ungarettiana, è ancora inserito in un mondo morale medievale. La caratteristica principale di questo mondo morale del Medioevo è quella di percepire il mondo come il posto dove ogni essere umano deve necessariamente «*edificare [...] il regno di Dio*». ²⁷ L'autore della *Divina Commedia* è valutato dunque, essendo Dante figlio della sua epoca, come uomo medievale, cioè «*un uomo aggressivo ed edificatore*»,²⁸ che deve costruire il mondo di Dio e in questo suo lavoro «*il suo strumento è la spada*». ²⁹ Per questa ragione il concetto d'universale in Dante e dell'uomo medievale può essere caratterizzato, sostiene Ungaretti, con gli aggettivi «*attuale ed eterno*». ³⁰ L'uomo medievale contempla l'eterno, aspira al tempo eterno del Paradiso di Dio e guarda sotto questa ottica la realtà terrestre e i limiti temporali dell'individuo e della società. Essendo per Dante «*il divino [...] la suprema legge, [...] il segreto delle cause*»,³¹ nella sua visione del mondo «*c'è una scala da salire che va dagli abissi alla purezza*» e per cui «*l'uomo è in se stesso e per se stesso una gerarchia*». ³² All'apice di questa gerarchia sta la donna amata e in lei troviamo personificata l'idea della purezza. La presenza della donna amata indica dunque la presenza dei valori puri, sacri del mondo di Dio. Beatrice nell'opera dantesca è colei che conduce l'uomo nella vita terrena a salire gradualmente la scala

morale (che parte dagli abissi) e che giunge alla fine di questo viaggio acquistando sempre maggior virtù. Come sappiamo, la figura della donna amata viene rappresentata attraverso un'immagine angelica. Donna-angelo, insomma, in Dante, che diventa quindi messaggera d'eterno, che salva l'uomo e che, contemporaneamente, è anche «un'idea di un'altezza di coscienza che l'uomo può raggiungere per intendere il divino».³³ Dunque, per Dante, l'uomo riesce a uscire dai limiti temporali in cui l'individuo è chiuso dalla sua nascita fino alla morte, solo se si stabilisce un rapporto con il divino. Similmente, l'idea della purezza e quella del bene, del bello e del buono appartengono al mondo eterno di Dio a cui l'uomo aspira. Il grosso cambiamento che avviene con Petrarca consiste nel fatto che nell'opera petrarchesca, osserva Ungaretti:

[...] per uscire dai propri limiti temporali l'uomo non dispone più del rapporto col divino. L'idea di perfezionamento morale, cede il posto all'idea della memoria.³⁴

Per Petrarca l'uomo si conosce «non in seguito alle sue aspirazioni morali, ma per intervento della memoria»³⁵, e la memoria diventa fonte di conoscenza del mondo. Tale cambiamento trova il suo motivo, secondo Ungaretti, nel fatto che per Petrarca l'Eden e l'idea dello stato di perfezione, il concetto puro che sta alla base di tutto, appartengono, definitivamente, al passato. Similmente, il bene, il bello e il buono sono assenti nel tempo presente. L'immagine di Roma antica, universale, città una volta prestigiosa e gloriosa, la figura di Laura diventano, nell'opera petrarchesca, oggetti assenti, sprofondati «nelle tenebre dei tempi».³⁶ Per l'uomo, per far risorgere gli oggetti assenti – assenti in quanto appartenenti al passato – l'unico mezzo non è più quello di stabilire un rapporto col divino, ma egli deve necessariamente ricorrere all'uso della memoria e della fantasia. Memoria e fantasia sono dunque i due luoghi in cui gli oggetti assenti, rappresentanti di uno stato di perfezione, risorgono come fantasmi. La differenza fondamentale, per cui nella critica ungarettiana Petrarca viene definito un poeta moderno e Dante un uomo medievale, sta nella diversa interpretazione del valore e della funzione della realtà e del tempo. Dante come uomo medievale si sente «in esilio dal cielo»; con l'opera petrarchesca invece l'uomo si sente «in esilio dal passato.»³⁷

N O T E

1 Rebay, L., *Le origini della poesia di Giuseppe Ungaretti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1962, p. 154.

2 Ungaretti, G., *Dante e Virgilio*, in *Invenzione della poesia moderna. Lezioni brasiliane di letteratura*, Napoli, Ed. Scientifiche Italiane, 1984, p. 153.

3 Ungaretti, G., *op. cit.*, p. 154.

4 *Ibidem*.

5 *Op. cit.*, p. 156.

6 *Ibidem*.

7 *Op. cit.*, p. 159.

- 8 *Op. cit.*, p. 161.
- 9 Ungaretti, G., *Commento al Canto Primo dell'Inferno*, in *Saggi e interventi*, Milano, Ed. i Meridiani, 1982, p. 368.
- 10 *Ibidem*.
- 11 *Op. cit.*, p. 369.
- 12 *Op. cit.*, p. 373.
- 13 *Op. cit.*, p. 370.
- 14 *Ivi*, p. 373.
- 15 *Ibidem*.
- 16 *Op. cit.*, p. 377.
- 17 *Ivi*, p. 384.
- 18 *Ibidem*.
- 19 *Ibidem*.
- 20 *Ibidem*.
- 21 *Ibidem*.
- 22 *Ibidem*.
- 23 Ungaretti, G., *Il poeta dell'oblio*, in *Saggi e interventi*, *op. cit.*, p. 418.
- 24 *Ibidem*.
- 25 *Op. cit.*, p. 417.
- 26 Ungaretti, G., *Prima invenzione della poesia moderna*, in *Invenzione della poesia moderna*, *op. cit.*, p. 177.
- 27 *Op. cit.*, p. 178.
- 28 *Ibidem*.
- 29 *Ibidem*.
- 30 *Ibidem*.
- 31 Ungaretti, G., *Idea del tempo e valore della memoria in Petrarca*, in *Invenzione della poesia moderna*, *op. cit.*, p. 107.
- 32 *Ibidem*.
- 33 *Ibidem*.
- 34 *Ibidem*.
- 35 *Ibidem*.
- 36 Ungaretti, G., *Il poeta dell'oblio*, *op. cit.*, p. 408.
- 37 Ungaretti, G., *Sui sonetti del Petrarca...*, in *Invenzione della poesia moderna*, *op. cit.*, p. 114.