

Tutti i diritti riservati.

© 1983 *Rivista di Studi Italiani*

ISSN 1916-5412 *Rivista di Studi Italiani*

(Toronto, Canada: in versione cartacea fino al 2004, online dal 2005)

PRESENZE DANTESCHE

DANTE NEL CANONE DI UNGARETTI TRA CRITICA E RISPECCHIAMENTO

DANIELA BARONCINI

Alma Mater Studiorum

Università di Bologna

“E ci accorgeremo che il divino poeta ha esplorato
strati d’un inferno più profondo di quelli
ove scesero un Dostoevski o un Proust”
(G. Ungaretti, *Punto di mira*, 1924)

S spesso trascurata o persino obliata per il suo carattere anticonvenzionale rispetto ai percorsi della critica ortodossa, l’interpretazione dantesca di Ungaretti è stata perlopiù considerata marginale dai dantisti, ma anche dagli studiosi ungarettiani, soprattutto per il suo carattere di rispecchiamento e introiezione, con l’eccezione di alcuni critici particolarmente illuminati come Mario Petrucciani e Antonio Saccone¹. Eppure è proprio questo esercizio di

¹ Sul rapporto tra Ungaretti e Dante cfr. L. Scorrano, *Modi ed esempi di dantismo novecentesco*, Lecce: Adriatica Editrice Salentina, 1976; P. Giannantonio, “Dante e Ungaretti”, in *Critica Letteraria*, 1978, n. 18 (poi con il titolo *Ungaretti e Dante* in *Contemporanea*, Napoli: Loffredo, 1981); M. Petrucciani, “Due paragrafi per Dante e il Novecento”, in *Dante nella letteratura italiana del Novecento. Atti del Convegno di Studi*, Casa di Dante, Roma, 6-7 maggio 1977, a cura di S. Zennaro, Roma: Bonacci, 1979 e *Id., Il condizionale di Didone. Studi su Ungaretti*, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1985; A. Vallone, *Profili e problemi del dantismo otto-novecentesco*, Napoli: Liguori, 1985; M. Verdenelli, “Alcune note su Ungaretti e Dante”, in

assimilazione e vivificazione del classico che rende degno di ulteriori sondaggi il particolare dantismo di Ungaretti, certamente dominato da motivi di poetica personale, ma capace nel contempo di proporre un'immagine rinnovata della *Commedia*, studiata con l'acribia del professore e reinterpretata alla luce dell'intero canone della letteratura occidentale secondo un personale itinerario poetico e conoscitivo².

Si tratta di un connubio del tutto singolare che fonde in un crogiuolo senza precedenti il sapere accademico con la trasfigurazione poetica e il riconoscimento in Dante come "maggiore" e "antenato", attraverso un'operazione critica che racchiude il particolare significato del nuovo classicismo ungarettiano, ovvero la volontà di "sentirsi in armonia". Ora la celebrazione del settimo centenario della morte di Dante Alighieri offre l'occasione per una rilettura dei saggi e delle lezioni universitarie dai quali emerge un aspetto poco approfondito eppure centrale nell'esperienza ungarettiana, vale a dire la riflessione su Dante che intreccia costantemente la scrittura di Ungaretti professore e saggista, innestandosi su analisi di altri poeti del canone, da Petrarca a Leopardi, oppure elaborando analisi specifiche su aspetti e parti dell'opera dantesca, ad esempio il *Commento al Canto I dell' "Inferno"* (1952) o la lezione di taglio più comparativo su *Dante e Virgilio*

Ungaretti e i classici, a cura di M. Bruscia, R. Ceccarini, M. Petrucciani, S. Scnocchia, M. Verdenelli, Roma: Edizioni Studium, 1993, pp. 159-183; E. Rónaki, "Ungaretti lettore di Dante", in *Verbum Analecta Neolatina*, 2001/1, pp. 143-149; A. Saccone, "L' "attuale" e l' "eterno". Ungaretti lettore di Dante", in *Revue des études italiennes*, 2003, n. 1-2, gennaio-giugno, poi con il titolo "L' "attuale" e l' "eterno"", in *Id.*, "Qui vive / sepolto / un poeta". *Pirandello Palazzeschi Ungaretti Marinetti e altri*, Napoli: Liguori, 2008, pp. 109-125, e in *Id.*, *Ungaretti*, Roma, Salerno, 2012, cap. VI: "Ungaretti professore", paragrafo 4: "Basteranno pochi lustri [...]: Petrarca vs Dante", pp. 184-189; G. Lonardi, *Con Dante tra i moderni. Dall' Alfieri a Pasolini (seminari e lezioni)*, Verona: Aemme, 2009; P. Cataldi, "Dante in Ungaretti e in Montale", 2015, in <https://www.academia.edu>

² A tale proposito cfr. A. Saccone, il capitolo su "Ungaretti professore", par. 2: "I modi dell'operatività didattica", in *Ungaretti*, cit., p. 173: "Tuttavia le sue lezioni, vere e proprie analisi critiche di testi della classicità italiana, sono istituite sul senso e sulle scelte espressive sino a quel tempo messi a punto dalla sua produzione poetica e nel contempo orientano consapevolmente la futura ispirazione. Investigando i classici del passato, il poeta critico mira a porsi come erede di una linea genealogica, da innestare sulla modernità, candidandosi, a sua volta, punto di arrivo e insieme di inedito prologo di una tradizione del moderno, di una novità predisposta a divenire modernamente classica".

(1938-1942), che si soffermano sui grandi temi del sacro, della giustizia, della luce, dell'eterno in rapporto all'effimero, del tempo tra antico e moderno.

L'analisi delle lezioni e dei saggi elaborati tra l'inizio degli anni Trenta e gli anni Quaranta rivela la centralità di Dante nell'interpretazione della letteratura europea e al tempo stesso nella riflessione di Ungaretti sulle ricerche di linguaggio e il senso della parola poetica, come si evince dai frequenti riferimenti danteschi anche in pagine dedicate a Leopardi e Mallarmé. Ripercorrendo in tale prospettiva gli studi danteschi di Ungaretti professore e critico si può ridefinire la genealogia personale del poeta in cui Dante diviene "antenato" di riferimento nella tradizione del moderno, e non solo come termine di confronto con altri autori come Petrarca e Leopardi. Si tratta infatti di un incontro decisivo negli anni della svolta verso il nuovo classicismo e il neobarocco, nel percorso a ritroso in cui Ungaretti, partendo dai contemporanei e passando attraverso Petrarca, ritrova le origini della poesia occidentale in Virgilio e Dante.

I saggi su Dante pubblicati negli anni Quaranta e Cinquanta nascono dalle lezioni universitarie, tuttavia la suggestione dantesca affiora già all'inizio degli anni Trenta, ad esempio in *Naufragio senza fine* (1931), *Cause dell'attuale crisi* (1931)³, *Poesia e pittura* (1933), e si collega a temi fondamentali come il naufragio, la crisi del linguaggio, il rapporto tra poesia e pittura, con un accenno tutto da notare alla dialettica ossimorica tra sogno e rigore: "Se un grano di disordine alza la buona poesia e l'anima di mistero, non è forse perché — Dante,

³ G. Ungaretti, "Cause dell'attuale crisi (1931)", in *Id., Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Milano: Mondadori, 1974, pp. 258-259, dove anticipa il confronto tra Dante e Petrarca definito attraverso i binomi eterno-effimero, atemporale-temporale, durata-caducità, poi sviluppato in *Il poeta dell'oblio* (1943): "In Dante, uomo aggressivo ed edificatore, un'armonia umana va imposta sulla terra, a immagine della soprannaturale. Il poeta non ignora che l'individuo, e così la società, è assolutamente libero con un infinito di bene e un infinito di male vivi nella sua coscienza; e come l'individuo è responsabile della sua salvezza, così non è immaginabile, per un vero cattolico come Dante, una società irresponsabile o provvisoria. Per Dante l'universo è attuale e eterno; in quanto è attuale, deve sgombrare il terreno per la contemplazione dell'eterno, o, meglio, per l'Amore, come dicevano ai suoi tempi; in quanto è attuale, in quanto deve edificare sulla terra il regno di Dio, è operante e appartiene alla spada. Come è già diversa, poco dopo, l'idea del Petrarca; parla di posterì e di antichi, d'un regno temporale dell'uomo, ma è idea già nauseata del presente, già lamentosa del passato e del futuro come di due paradisi perduti".

o Virgilio, o Leopardi — quella poesia emula, in un certo senso, la pittura? Senza peraltro che dimentichi, anzi cercando di stabilire i limiti del poetare. Emula — attenti — non imita. È quel raggio di sogno, e direi quasi di predizione, che si spezza nelle parole proprio quando il loro rigore è meglio architettato, più cristallino”⁴.

Sovente l’interpretazione di Dante risuona di echi e reminiscenze di incontri letterari fondamentali nella costituzione della genealogia ungarettiana. In questo caso il connubio tra sogno e rigore richiama inevitabilmente Paul Valéry, letto negli anni Venti come paradigma di precisione, ritorno al mestiere e alla costruzione, temi sviluppati in *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci* (1894), *Monsieur Teste* (1894), *Eupalino o l’architetto* (1921). In effetti il dissidio tra miracolo e mestiere sublimato nel gesto dell’*homo faber* che vince il caos originario con la forza della costruzione e della tecnica creatrice sembra riecheggiare anche nelle pagine dantesche di Ungaretti. Ad esempio in questo passo si commenta l’opera di Valéry, eppure le stesse parole potrebbero essere riferite a Dante costruttore dell’armonia e artefice dell’eterno: “Ma, per altro, chi costruisce o crea, considerando come il resto del mondo e il fluire della natura tendano in perpetuo a dissolvere, a corrompere o a capovolgere quant’egli fa, deve riconoscere un terzo principio e cercare di comunicarlo alle sue opere. Esso esprime la resistenza con cui l’uomo vuole che le opere si oppongano al destino che le fa periture, e però ricerca la *solidità* e la *durata*”⁵.

Nei saggi degli anni Trenta Dante viene letto attraverso la dialettica degli opposti tipicamente ungarettiana, ovvero eterno-effimero, ordine-disordine, costruzione-sogno, durata-labilità, tutte variazioni sul grande binomio di memoria e innocenza. Nella discesa verso le origini della parola letteraria Dante diventa la figura centrale dell’arte nuova classica e dell’esigenza di ricostruzione che domina la poetica ungarettiana dopo le macerie reali e metaforiche della Prima Guerra mondiale, l’apocalisse europea che imponeva un’evoluzione verso l’ordine dopo la stagione delle avanguardie.

I saggi danteschi e gli appunti delle lezioni universitarie rivelano tre procedimenti fondamentali della scrittura critica di Ungaretti, perfettamente illustrati da Mario Diacono: “a) una lettura al microscopio dei testi poetici, per scoprirne le vibrazioni di espressività verbale sottese al significato; b) identificazione in essi d’una linea storica, petrarchesca, della poesia [...]; c)

⁴ G. Ungaretti, *Poesia e pittura* (1933), in *Id., Vita d’un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 271.

⁵ Qui Ungaretti commenta P. Valéry, *Eupalino o l’architetto*, Pordenone: Edizioni Biblioteca dell’Immagine, 1991, trad. di R. Contu, per il quale si rimanda a D. Baroncini, *Ungaretti*, cap. 2: *Un nuovo classicismo*, Bologna: il Mulino, 2010, p. 34.

interpretazione mimetica dei testi stessi, che emanano dal loro interno le strutture della poetica ungarettiana⁶). Non per caso “sentimento del tempo” e “memoria” sono le prime funzioni che Dante personaggio inventa nel canto I dell’*Inferno*, dove l’arrivo di Virgilio manifesta la saldatura dell’antico mito al nuovo, evidenziando l’analogia tra *Eneide* e *Commedia* come viaggi verso la “terra promessa”.

In verità dalle pagine dantesche di Ungaretti sorge un’immagine complessa e innovativa di Dante, interpretato secondo una feconda e dinamica molteplicità di temi, che lo definiscono come classico fondamentale del canone occidentale e al tempo stesso contemporaneo, snodo culturale e poetico tra antico e moderno, poeta dell’eterno con il senso dell’effimero in anticipo sulla modernità, paradigma del senso del sacro e della giustizia, nonché esploratore degli abissi dell’animo umano — la selva, la discesa nell’oscurità infera — prima dei grandi romanzieri dell’Ottocento. Si delinea così la figura del massimo Artefice dell’ordine divino contro il caos terreno, già capace di distillare l’innocenza attraverso la memoria, precedendo di secoli le moderne ricerche sul linguaggio poetico a partire da Leopardi e Mallarmé.

Per tali ragioni il Dante ungarettiano si rivela estremamente originale e spesso controcorrente rispetto ai percorsi convenzionali della critica tra fine Ottocento e gli anni Trenta, che peraltro Ungaretti conosceva in modo approfondito, come dimostra la bibliografia degli studi danteschi consultati per le lezioni universitarie, di cui si riporta qui una scelta di testi danteschi estrapolata dai fogli autografi ritrovati tra le carte brasiliane del poeta, a testimoniare uno studio scientifico e accurato dei critici più autorevoli, e di conseguenza l’innesto della trasfigurazione personale su una precisa e solida conoscenza del panorama dal dantismo coevo.

Dalle carte preparatorie e dalla bibliografia degli studi danteschi si evince un metodo del tutto personale di interpretazione dei testi, contraddistinto dall’ibridazione tra analisi filologica e mimesi critica, con rispecchiamento dei temi fondamentali della propria poetica. Di certo Ungaretti si documentava con cura consultando tutta la bibliografia disponibile, con particolare predilezione per l’aspetto storico-filologico, indispensabile per leggere correttamente l’autore con affondi specifici nel suo linguaggio e nella parola, al fine di coglierne l’essenza originaria. A questa operazione filologica si congiunge un processo di riconoscimento che caratterizza l’interpretazione ungarettiana dei classici, e specificatamente di Dante. Dall’indagine tra le fonti bibliografiche del poeta professore risulta che lo studio di Dante seguiva un metodo si

⁶ M. Diacono, *Introduzione: Ungaretti e la parola critica*, G. Ungaretti, *Vita d’un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. LXXIII.

potrebbe dire eclettico, polimorfo e inclusivo, congiungendo diverse prospettive esegetiche, tra letteratura, filologia, storia, filosofia, estetica, politica:

- Carlo Calcaterra, *Sant'Agostino nelle opere di Dante e del Petrarca*, Milano: 1931
S. Scandurra, *L'estetica di Dante, Petrarca e Boccaccio*, Acireale, 1928
Boccaccio, *Vita di Dante*, a cura di Francesco Macri, Leone, Firenze: 1888
Boccaccio, *Vita di Dante*, a cura di E. Rostagno, Bologna: 1899
A. Solmi, *Il pensiero politico di Dante*, Firenze: 1922
B. Nardi, *Saggi di filosofia dantesca*, Milano: 1930
A. Solerti, *Le vite di Dante, Petrarca, Boccaccio scritte fino al sec. XVI*, Milano: 1904
L. Valli, *Il linguaggio segreto di Dante e dei Fedeli d'Amore*, Roma: 1928
Dante Alighieri, *Opere testo critico*, S.tà Dantesca ital., Firenze: 1921
Dante Alighieri, *Il Fiore e il Detto d'Amore*, Firenze: 1922
Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di Mario Casella, Bologna: 1923
Dante Alighieri, *La Divina Commedia* comm. Tommaso Casini, Firenze
Dante Alighieri, *La Divina Commedia* comm. Torraca, Roma-Milano-Bologna
Dante Alighieri, *La Divina Commedia* comm. Scartazzini-Vandelli, Milano
Dante Alighieri, *La Divina Commedia* comm. Isidoro Del Lungo, Firenze
Dante Alighieri, *La Divina Commedia (Inferno)* comm. Vittorio Rossi, Genova
Dante Alighieri, *La Vita Nuova* comm. Francesco Flamini, Livorno
Dante Alighieri, *La Vita Nuova* comm. Natalio Sapegno, Firenze
Dante Alighieri, *Il Canzoniere* comm. Giuseppe Zonta, Torino
Dante Alighieri, *Convivio* comm. Valentino Piccoli, Torino
Isidoro Del Lungo, *Dal secolo e dal poema di Dante*, Bologna: 1898
Francesco Ercole, *Il pensiero politico di Dante*, Milano: 1927-28
E.G. Parodi, *Poesia e storia nella Div. Com.*, Napoli: 1921
Benedetto Croce, *La poesia di Dante*, Napoli: 1921
Tommaso Gallarati Scotti, *Vita di Dante*, Milano: 1929
G. Pascoli, *Minerva oscura*, Livorno: 1898
G. Pascoli, *Sotto il velame*, Messina: 1900
G. Pascoli, *La mirabile visione*, Messina: 1901

M. Barbi, *Dante. Vita, opere e fortuna*, Firenze: 1933⁷.

Si sottolineano in questa bibliografia molteplici edizioni commentate della *Commedia*, che attestano uno studio estremamente documentato e approfondito a partire dal testo dantesco, e la conoscenza dei principali studi accademici e non solo, come dimostra il riferimento a Luigi Valli, *Il linguaggio segreto di Dante e dei "Fedeli d'Amore"*, interpretazione del linguaggio oscuro ed esoterico che ebbe una travagliata fortuna presso il dantismo ufficiale. La prospettiva anticonvenzionale di questo studio si riconosce a partire dalla dedica: "Dedico questo libro / alla gloriosa memoria di / Ugo Foscolo, Gabriele Rossetti, Giovanni Pascoli / i tre poeti d'Italia che infransero i primi suggelli / della misteriosa opera di Dante", a delineare una ricerca nei meandri meno esplorati del dantismo cosiddetto esoterico che certamente aveva colpito Ungaretti, il quale non per caso inserisce nel proprio elenco anche le opere dantesche di Pascoli.

E in effetti nella bibliografia dantesca di Ungaretti professore colpiscono per originalità e anticonformismo, oltre che per l'approfondita conoscenza letteraria, le citazioni delle opere pascoliane *Minerva oscura*, *Sotto il velame*, *La mirabile visione*, notoriamente respinte e incomprese dai dantisti di inizio Novecento. In questo caso la presenza di un critico eccentrico come Pascoli tra le fonti bibliografiche consultate da Ungaretti per le lezioni universitarie appare estremamente significativa perché rivela l'interesse per un dantismo tutt'altro che convenzionale, eppure straordinariamente denso di suggestioni essenziali per illuminare la *Commedia*, che sarà oggetto di rivalutazione in occasione di questo centenario⁸.

Né può sfuggire che il sorgere dell'interesse particolare per Dante coincide con il passaggio dalla stagione dell'avventura all'arte nuova classica degli anni Venti, per ritornare in modo per così dire più ufficiale nel periodo della

⁷ Si riportano qui i testi danteschi rispettando l'ordine degli appunti di Ungaretti nelle carte brasiliane, con riferimento all'elenco fedelmente riprodotto nell'appendice di G. Ungaretti, *Invenzione della poesia moderna. Lezioni brasiliane di letteratura* (1937-1942), a cura di P. Montefoschi, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 255-261.

⁸ A questo proposito segnalo il Convegno internazionale di studi su "Pascoli e Dante" dell'Accademia Pascoliana che si svolgerà a San Mauro Pascoli, Villa Torlonia il 16 e 17 ottobre 2021 nell'ambito del VII centenario della morte di Dante Alighieri.

composizione del *Dolore* e degli *Ultimi cori per la Terra Promessa*⁹. Si tratta di un itinerario complesso che si inaugura ufficialmente con la lezione brasiliana su *Dante e Virgilio* del 1938, ma che in realtà si annuncia già dagli anni Venti, come rivelano i primi riferimenti a Dante in *Punto di mira* (1924), mostrando una visione estremamente originale del rapporto tra antichi e moderni per quanto concerne il sentimento della “noia” e di quello che l’Ottocento chiamava il “male del secolo”. Qui Dante viene definito esempio di “geometria incorruttibile”, con un sorprendente paragone con Dostoevskij e Proust: “E parole che, facendo loro calcare la realtà, innestarsi alla realtà, scorticare la realtà, assumeranno piena efficacia di significato, troveremo in Dante tutte le volte che farà osservazioni psicologiche. E ci accorgeremo che il divino poeta ha esplorato strati d’un inferno più profondo di quelli ove scesero un Dostoevski o un Proust. [...] Quanto all’architettura c’è Dante. Il *Paradiso* è il *Paradiso*! Vi han ritrovo tutte le seduzioni della geometria incorruttibile”¹⁰.

Poi Ungaretti inizia a leggere e interpretare Dante in maniera assidua e ricorrente a partire dagli anni Trenta, quando la sua poesia compie una progressiva discesa nei “classici” concepiti come antenati e specchio, compiendo un percorso a ritroso dalla contemporaneità all’antico. Si definisce in questo periodo un nuovo sentimento del classico inteso come ritorno alle origini attraverso la memoria, non come operazione regressiva e restauratrice di *rappel à l’ordre*, bensì itinerario tutto personale per riattingere l’innocenza e il sogno¹¹. Il significato della poesia dantesca nell’ambito del suo particolare ritorno all’ordine dopo la Prima Guerra mondiale si manifesta con evidenza in *Riflessioni sulla letteratura* (1935), in cui Ungaretti rievoca gli anni del primo dopoguerra, annoverando Dante nel canone dei poeti del canto e della memoria con i quali desiderava sentirsi “in armonia”:

Le mie preoccupazioni in quei primi anni del dopoguerra — e non mancavano circostanze esterne a farmi premura — erano tutte tese a

⁹ Un contributo fondamentale alla storia del dantismo ungarettiano si trova nell’opera di M. Petrucciani, con particolare attenzione al rapporto tra Dante, Virgilio e la genesi della “*Terra Promessa*: Ungaretti e Dante: la memoria, Virgilio, ‘il perenne Enea’”, in *Otto/Novecento*, gennaio-febbraio 1979; *Ungaretti e Virgilio*, in *Atti del Convegno internazionale su Giuseppe Ungaretti*, Urbino, 3-6 ottobre 1979, Urbino: 4Venti, 1981, pp. 597-637, poi in *Il condizionale di Didone. Studi su Ungaretti*, cit.

¹⁰ G. Ungaretti, “Punto di mira (1924)”, in *Vita d’un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 293.

¹¹ Sull’arte nuova classica mi sia concesso rinviare a D. Baroncini, *Ungaretti e il sentimento del classico*, Bologna: il Mulino, 1999.

ritrovare un ordine, un ordine anche, essendo il mio mestiere quello della poesia, nel campo dove, per vocazione, mi trovo più direttamente compromesso. [...] La memoria a me pareva, invece, un'ancora di salvezza: io rileggevo umilmente i poeti, i poeti che cantano. Non cercavo il verso di Iacopone, o quello di Dante, o quello del Petrarca, o quello di Guittone, o quello del Tasso, o quello del Cavalcanti, o quello di Leopardi: cercavo in loro il canto. Non era l'endecasillabo del tale, non il novenario, non il settenario del talaltro che cercavo: era l'endecasillabo, il novenario, il settenario, era il canto italiano, era il canto della lingua italiana che cercavo nella sua costanza attraverso i secoli, attraverso voci così numerose e così diverse di timbro e così gelose della propria novità e singolari ciascuna nell'esprimere pensieri e sentimenti: era il battito del mio cuore che volevo sentire in armonia con il battito del cuore dei miei maggiori di questa terra disperatamente amata”.

Il ritorno a Dante appare perfettamente coerente con questa visione della tradizione come continuità, armonia con gli antenati, un classicismo tutto personale concepito come dialogo vivo con e fecondo con gli scrittori del passato, ricerca di una sintonia umana oltre che formale, confidenza intima che rifugge dall'imitazione accademica per privilegiare invece una concezione autenticamente umana dei classici e della letteratura, come si evince dall'espressione “battito del cuore”. Non imitazione dunque, bensì affinità con i “maggiori” della letteratura italiana, a delineare un canone che nel contempo è anche una sorta di genealogia della poesia ungarettiana.

Dagli anni Trenta Dante diventa una presenza costante nei saggi e nelle lezioni universitarie come autore fondamentale del passaggio dai classici alla modernità, tema centrale dell'interpretazione ungarettiana. In tale prospettiva Ungaretti rilegge l'intera tradizione occidentale a partire da Dante, termine di confronto necessario nell'interpretazione di Virgilio, ma anche di Petrarca inventore del moderno e del sentimento della labilità. E in effetti tale rilettura si distingue per un metodo comparativo che da una parte illumina Dante all'interno della tradizione del moderno, dall'altra lo intreccia ad altri autori, innalzandolo a termine di confronto, attraversamento necessario della letteratura occidentale e insieme della propria esperienza poetica, come si vede nelle lezioni su “Dante e Virgilio (1938-1942)” e “Temi leopardiani: la solitudine umana (1942-1943)”. Tra le intuizioni più originali di Ungaretti colpisce l'idea di Dante come poeta del tragico e del mistero, ad esempio in *Poesia e civiltà* (1933-1936), in cui si esalta l'importanza della *Commedia* in quanto svolta tra l'antico e il nuovo, oltre che espressione del “tragico umano”

e del rapporto tra effimero ed eterno, che annuncia “i primi sintomi d’un tempo nuovo”:

Nessun’opera, penso, meglio della *Divina Commedia*, risponde all’idea che ho esposto del tragico umano: questa opera segna il culmine d’un tempo ed insieme il declinare di questo tempo ed insieme i primi sintomi d’un tempo nuovo. Nessun’opera potrà mai rispondere meglio allo spirito mediterraneo; essa è tutta percorsa dal senso del diritto, è dunque universale perché il senso sociale non le è estraneo; essa ha un chiarissimo senso del rapporto fra effimero e eterno; ha un acutissimo senso della natura poiché ha un senso così attivo del tempo; essa infine ha un senso costante del mistero poiché il senso della natura e dell’eterno sono in lei così tragicamente legati¹².

L’interesse per Dante diventa lavoro assiduo nel periodo brasiliano dei corsi universitari, poi sviluppati nelle lezioni romane. Simili a veri e propri saggi, gli appunti mostrano l’accuratezza e l’originalità di questa rilettura della tradizione, inevitabilmente influenzata dalle esigenze poetiche, in un connubio indissolubile di analisi critica e sperimentazione individuale, in perfetta coerenza con il programma dell’arte nuova classica annunciato all’inizio degli anni Venti. E così il poeta della vecchia Europa in crisi poteva ritornare alle sorgenti della civiltà e del linguaggio, ritrovando i valori della tradizione letteraria in cui riconosceva le origini della propria poesia.

In questo orizzonte la rilettura dei classici, e di Dante in particolare, leniva la solitudine della distanza, diventando una sorta di terapia dell’anima, come si legge in una lettera a Enrico Falqui del 19 giugno 1938, dalla quale emerge la straordinaria passione ungarettiana per la letteratura, vissuta “anima e corpo”:

“La lontananza comincia a pesarmi. Continuo a commentare il Petrarca e quest’anno anche un po’ Dante. Forse per l’arricchimento del mio spirito non sarà un lavoro inutile. Quello che ho fatto, l’ho fatto sempre con amore, e mi ci sono messo sempre anima e corpo, e questo mio modo m’aiuta, non a ridurre, purtroppo la lontananza, ma a sopportarla senza lamentarmi”¹³.

¹² G. Ungaretti, *Poesia e civiltà* (1933-1936), in *Vita d’un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 310-311.

¹³ Questa lettera inedita dall’Archivio di Casa Falqui si legge nell’*Introduzione* di P. Montefoschi in G. Ungaretti, *Invenzione della poesia moderna. Lezioni brasiliane di letteratura* (1937-1942), cit., p. 16, accompagnata da questo commento: “Ad uomini privati delle radici, turbati da ‘squilibri’ del linguaggio di cui conosce per esperienza la ‘pena’, Ungaretti piombato nel caos disgregante e nella dismisura brasiliana, avendo appena riconquistato una sua dimensione

L'esercizio critico si converte in autolettura, come spiegava Mario Diacono, sottolineando l'individuazione di una linea storica maggiore nella poesia europea, che comprende Petrarca, Michelangelo, Góngora, Racine, Shakespeare, Leopardi, Mallarmé, sino a Ungaretti stesso. A questi autori occorre aggiungere Virgilio e Dante, ai quali approda tardivamente, in una sorta di percorso a ritroso che dall'avventura lo riporta al classico e alla religione, con una sensibilità critica tutta speciale nell'illuminare e vivificare i testi creando un mirabile equilibrio tra lettura e autolettura, perché la "introiezione" non diventa mai "forzatura":

L'importante è comunque che non si è mai trattato per lui di uno sforzare o "allucinare" il testo per fargli dire ciò che gli potesse far comodo dicesse, ma quella sua introiezione, o introiezione, era un corollario necessario del suo postulato che ogni vero poeta, Virgilio o Mallarmé, gli era un poeta contemporaneo, e questa contemporaneità non poteva non emergere a una loro lettura radiosopica. Non è perciò se non un'altra prova dell'autenticità e della coerenza che si rivelano nella qualità della sua "lettura", il fatto che nel corso dell'approfondita meditazione sui classici cui l'insegnamento lo porta, Ungaretti veda costantemente riprodursi nella storia, archetipicamente, la verità della propria tensione, morale *in quanto* vissuta nel linguaggio¹⁴.

Il tratto dominante delle letture dantesche di Ungaretti è certamente il rispecchiamento. Prevale infatti nei saggi e nelle lezioni un'interpretazione per così dire mimetica della *Commedia*, in cui Ungaretti ritrova temi e strutture portanti della propria poetica. In tale prospettiva l'esercizio esegetico diventa autolettura, anzi riconoscimento, in un gioco di specchi in cui il poeta critico scopre aspetti inattesi di Dante e nel contempo di se stesso. In questo modo il ritorno a Dante diviene discesa alle origini, esplorazione dell'abisso della selva per ritrovare la luce e tentare di contrastare l'angoscia dell'effimero con la speranza dell'eterno negli anni tormentati del *Dolore* e della *Terra Promessa*. Tale rispecchiamento si manifesta soprattutto nel tema della luce che domina il *Commento al canto I dell' "Inferno"*, in cui gli echi del *Porto Sepolto* si congiungono con le immagini del deserto, di Roma africana, delle rovine

tradizionale ma sempre dibattuto tra ordine e avventura, parlerà dei suoi 'maggiori' e della fertile continuità della lingua e della letteratura italiana".

¹⁴ M. Diacono, *Introduzione: Ungaretti e la parola critica*, in G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. LXVI.

barocche, sino al tramonto e al sentimento della decadenza di Didone negli *Ultimi cori per la Terra Promessa*.

Nell'itinerario dantesco di Ungaretti colpisce il riferimento a Dante nella prosa la *Rosa di Pesto* del 1932, in cui la terzina dantesca viene sorprendentemente menzionata come emblema dell'ordine contro la percezione del nulla, a rivelare una rilettura tutta personale del poema dantesco. In effetti la meditazione ungarettiana su Dante sembra inaugurarsi con questo racconto di viaggio che colpisce per l'associazione inattesa, quasi vertiginosa e senza fili, tra il tempio di Poseidone, immagine di decadenza che richiama il sentimento della dissoluzione e del nulla, e l'improvvisa fulminea evocazione della terzina dantesca come geometria della durata e dell'eterno:

Non ve lo starò a descrivere. Dirò solo che, davanti, il timpano e le colonne doriche ci mostrano un travertino come un vetro infiammato: nel cuore della pietra brucia la luce che non consuma, e traspare la sua indifferenza sacra. Ai lati c'è invece il senso tragico del deperire: colonne vuotate dai lunghi anni con i labirinti della carie; e hanno un aspetto di funghi rugginosi, e anche di mummie tolte dalle fasce. Ed allora girandogli intorno l'uomo raggiunge l'ultimo limite dell'idea del suo nulla, al cospetto d'un'arte che colla sua giusta misura lo schiaccia. [...] E siccome dell'essenza, nostra aspirazione di purezza irraggiungibile, solo l'astrazione può darci qualche vano simulacro, l'esistenza dei mortali è sempre stata un furore nel fuoco per arrivare in qualche modo a un ordine. Non so, ma tutte le cose che ci toccano l'anima, tutti i nostri atti purificati, sono come una terzina di Dante, una musica slanciata e imprigionata in una geometria. È la nostra gloria, è la nostra dannazione doverci servire di forme convenzionali per rendere meno caduche, superiori alla sorte individuale, le cose umane¹⁵.

Si tratta di un'analogia fugace, immersa in una sorta di flusso di coscienza e quasi impercettibile, eppure densamente significativa, perché rivela un Dante riletto come poeta dell'eterno, della costruzione contro la dissoluzione e l'insidia della labilità, che invece contraddistingue all'opposto Petrarca poeta dell'oblio. Il riferimento dantesco si intreccia qui in maniera apparentemente speciosa al tema della caducità barocca, perché di fatto la visione del travertino infiammato richiama a sua volta le pagine su Roma barocca, i monumenti in rovina, la luce che divora e corrode. In questa pagina, annidate tra le pieghe del

¹⁵ G. Ungaretti, *La rosa di Pesto* (1932), in "Prose di viaggio: Il deserto e dopo. Mezzogiorno", in *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, a cura di P. Montefoschi, Milano: Mondadori, 2000, pp. 156-157.

testo, sono già contenuti i motivi più originali dell'interpretazione di Dante che si manifesteranno pienamente nelle lezioni universitarie e nei saggi degli anni Quaranta, in particolare l'accostamento con Michelangelo, il barocco, il tema della luce, il contrasto tra innocenza e memoria, effimero ed eterno. E non per caso si concentrano qui in un accumulo straordinario parole chiave che diventano centrali nella poetica ungarettiana a partire dal *Sentimento del Tempo*, quali luce, sacra, tragico, deperire, nulla, misura, purezza, furore, ordine, dannazione, caduche. Ripercorrendo le pagine dantesche si scoprono altri temi originali e inattesi, ad esempio il realismo e la "terrestrità", ovvero la capacità di dare forma e corpo alle ombre, secondo un'opera di vivificazione che per Ungaretti coincide con il passaggio dalla memoria all'innocenza, come si legge nella lezione brasiliana *Dante e Virgilio* (1938-1942):

L'homo optimus era nato. Aveva riconquistato la memoria, aveva ritrovato il sapere, non doveva mancare la possibilità a quella memoria d'intensificarsi, di abolirsi, di soffrire e di sublimarsi nell'innocenza e nell'assoluto d'un'immagine. L'arte di Dante consiste nel trasformare un sistema d'idee in una moltitudine di figure impastate con un realismo così potente da portarne eterna ossessione. L'arte di Dante consiste nel prendere delle idee e nel materializzarle, di dare a ciascuna d'esse un corpo, sangue, connotati, furore, soavità, tormentandole con tanta spasimante ostinazione fino al punto che quei corpi arrivino ad esprimere con assoluta precisione la loro anima: l'idea ch'essi devono rappresentare. Ecco ciò che va inteso per allegoria. Un uomo come Dante, s'è detto, non può immaginare un'anima senza corpo. È la *terrestrità* di Dante. Dante materializza le idee rendendole più evidenti, profonde, persuasive, rendendole immediate, toccabili con mano, alle prese colla fugacità drammatica del tempo, e malinconica¹⁶.

Sulla capacità pittorica di Dante di dare corpo alle ombre infernali viene in mente la riflessione coeva di Eliot in *Dante II*, che ne esaltava l'"immaginazione visiva" in termini singolarmente affini alle annotazioni ungarettiane: "Quella di Dante è un'immaginazione visiva. Lo è in un senso diverso da quello riferibile a un pittore contemporaneo di pitture morte: è visiva in quanto egli visse in un'epoca in cui la gente aveva ancora delle visioni¹⁷". Al

¹⁶ G. Ungaretti, "*Dante e Virgilio*", in *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 658.

¹⁷ T.S. Eliot, *Dante II* (1929), in *Opere 1904-1939*, a cura di R. Sanesi, Milano: Bompiani, 1992, p. 832, e p. 855 in cui enuncia i tre principi portanti della

tempo stesso occorre sottolineare qui l'emergere dell'idea del furore, dello spasimo e della drammaticità della creazione che domina la visione ungarettiana di Michelangelo e del barocco. Anche in questo caso emergono i segnali lessicali della sintonia e del rispecchiamento, tutti concentrati in poche righe, in particolare “memoria”, “innocenza”, “abolirsi” — reminiscenza di Mallarmé —, “furore”, “tormentandole”, “spasimante”, “fugacità”, “drammatica”, “tempo”.

Colpisce soprattutto l'associazione tra Dante e Michelangelo a partire da *Poesia e civiltà* (1933-1936), con un riferimento rivelatore alla contesa tra luce e buio, tema ricorrente nella poetica ungarettiana: “In Michelangelo — anche in Michelangelo poeta — appare netto l'urto fra l'idea della bellezza (identica a bene, identica a bontà) colta dalla proiezione platonica nel divino delle umane proporzioni, e la notte, l'ombra che dà vita al viso e che parte dagli occhi, la notte che ci viene dalla debolezza, dalla malinconia della carne, dal sentimento che tutto il creato è corrotto dalla morte, che principiando a vivere si principia a morire”¹⁸. In seguito l'accostamento tra Dante e Michelangelo si manifesta nella conferenza brasiliana *Le origini del Romanticismo italiano* (1941), in particolare nella sezione *Pietà di Michelangelo*, in cui si definisce il passaggio dal classicismo al barocco come arte della dismisura e delle regole infrante, con il senso intimamente dantesco del sacro e della pietà per l'umano dolore:

A Michelangelo le proporzioni idealizzate, la mirabile grazia, la leggiadria, la serenità irradiante, la compostezza animosa, la freschezza, la naturalezza vivace, eccetera, tutto quanto pareva l'insegnamento antico, non basta più: è di quel mondo, è con Ficino, è col Petrarca, ma è anche col Savonarola, è anche con Dante. [...] Sono problemi che, in pieno Rinascimento, non potevano portare se non ad un impazzimento del mestiere. Nelle muscolature che si tendono o si torcono, nei corpi che si divincolano ciclopici, è entrato uno spasimo dell'animo: pietà! È sempre mestiere, prodezza del mestiere, e, di più, ora: sentimento

propria interpretazione della *Commedia*: “Primo tra i quali è che la poesia di Dante rappresenta l'unica scuola universale di stile poetico valida per qualsiasi lingua. [...] Come secondo punto ho affermato che il metodo ‘allegorico’ di Dante offre grandi vantaggi per scrivere poesia: semplifica lo stile, rendendo le immagini chiare e precise. [...] E il terzo punto è che la *Divina Commedia* è una gamma completa di altezze e di abissi delle emozioni umane, che il *Purgatorio* e il *Paradiso* si devono leggere come estensioni delle possibilità umane, di norma assai limitate”.

¹⁸ G. Ungaretti, *Poesia e civiltà*, cit., p. 311.

dell'inermità del mestiere... C'è sempre la voce degli altri mescolata alla sua... Come farebbe a non esserci? E riprende la mazzuola... E ripicchia il suo sasso... Era entrato un gran dramma nella vita: il mondo s'era accorto di non sapere più che cosa fosse: se Cristiano, se Antico, se campato nel mestiere, se abbandonato da Dio...¹⁹.

Anche la riflessione sull'endecasillabo offre a Ungaretti l'occasione per un passaggio all'arte barocca, che infrange con violenza la costruzione dantesca, trasformando l'armonia classica in arte della dismisura, spezzando la continuità e l'ordine in frammenti. Si passa così in maniera repentina, con associazione vertiginosa, dall'endecasillabo come unità espressiva alla deflagrazione delle regole portata dal barocco in tutte le arti:

Dante dava tanta importanza all'endecasillabo perché considerava che questo mezzo ritmico possedesse in italiano, quell'ampiezza di respiro e quella compiutezza di sviluppo necessarie a dare unità espressiva alle più diverse ispirazioni dell'anima e dello spirito. [...] Verso la fine del Cinquecento sta difatti per prodursi il Barocco: la linea che regola per continuità d'un solo tratto, il disegno delle forme, sta per spezzarsi violentemente, e sta per nascere uno stile che troverà unità non più nella continuità della linea, ma nella combinazione di frammenti di linee spezzate²⁰.

Né si può trascurare il riferimento a Michelangelo nella lezione brasiliana *Definizione dell'umanesimo* (1937), che sottende un paragone implicito con la qualità pittorica della poesia dantesca, sovente ribadita da Ungaretti: "La pietà s'era tutta rifugiata nel cuore di Michelangelo, dove Dante e Petrarca si battevano, e il Savonarola con il Ficino. [...] Luci e ombre non vagheranno più; ma verranno fermate in un loro momento, come emanazione stessa, e per sempre, della figura modellata"²¹. Ritorna l'idea di Dante pittore capace di rappresentare in modo concreto le figure evanescenti che incontra lungo il viaggio di redenzione attraverso particolari effetti di luce. Appare qui il grande

¹⁹ G. Ungaretti, "Pietà di Michelangelo", in *Le origini del Romanticismo italiano* (1941), in *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. 765-766.

²⁰ G. Ungaretti, "Introduzione alla metrica (1937)", in *Id., Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. 544-545.

²¹ G. Ungaretti, "Definizione dell'umanesimo (1937)", *Lezioni brasiliane*, in *Id., Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. 481-482.

tema luminoso che percorre la meditazione ungarettiana su Dante, riletto come poeta della luce soprattutto nella lezione brasiliana su *Dante e Virgilio* (1938-1942) e in seguito nel *Commento al canto primo dell'“Inferno”* (1952). In tale prospettiva occorre dunque riprendere *Dante e Virgilio*, dove il tema luminoso, fondamentale nella poetica ungarettiana, viene declinato nella variante del contrasto tra luce e oscurità, armonia e caos, ordine e disordine, redenzione e peccato, con riferimento specifico al I canto dell'*Inferno*:

Ed allora vediamo che cosa fa Dante con tutte queste immagini, di sonno, di luce, di bosco, di spazio che a poco a poco si svela: di dimensioni che a poco a poco sorgono in altezza, si estendono in profondità, e mettono l'uomo al centro del creato e di se stesso. Dante vuole dare questo senso della grazia che irrompe nel caos, che vi dirada la confusione, che vi precisa l'ordine. Dante ci rende tutto questo attraverso quei giuochi graduati di ombre e luci fino a darci tutta l'immensità abbracciata e resa armoniosa dalla luce. Certo Dante parte dalla vita: sa benissimo come si fa giorno sulla terra, è uno spettacolo che ha visto, di cui ha notato i momenti più suggestivi. Sentiamo che la verità del farsi giorno nessuno potrà dirla meglio, ma sentiamo dal tono che quel farsi giorno non è evocato per metterci davanti agli occhi il passaggio dalla notte oscurissima alla mattina spiegata, ma per renderci sensibili certe sue idee intorno alla storia e all'uomo²².

Ed ecco affiorare il tema dell'oscurità come abisso, in un passaggio rivelatore in cui si fondono molteplici reminiscenze, in una congiunzione vertiginosa tra la discesa nell'abisso per ritrovare la luce e la sabbia del deserto egiziano, simbolo del tempo sospeso tra angoscia del nulla e tensione all'eterno, nell'attraversamento del proprio inferno personale tra grido e dolore:

L'arte di Dante non ha a questo punto se non la preoccupazione di farci sentire che siamo entrati in un abisso. È soltanto il vestibolo. L'oscurità piena, coll'aguzzare disperato degli occhi l'avremo solo nel canto seguente quando dall'orlo del primo cerchio sprofonderà tutto il baratro. In questo canto è un'atmosfera di monotonia che dovrà ossessionarci e dare corpo all'idea del poeta. Un colore grigio, torbido; ma sempre quello; un colore indefinibile: un'aria *senza tempo tinta*, e *senza stelle*: un grido che sale in quell'aria, che è di dolore e di rabbia; ma che è un

²² G. Ungaretti, "Dante e Virgilio", in *Id., Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. 669-670.

grido enorme proprio in quanto si sente ch'è soffocato, fioco, e che viene come da un turbine di sabbia, e si confonde con un ronzio di mosconi infuriati a irritare e a fare soffrire, finalmente in qualche mondo, chi fu incapace a irritarsi e a soffrire da uomo. Quel ronzio, e quella sabbia che gira: voi sentite la monotonia, il *sanza tempo*. Non è soltanto la pena che vuol farci sentire esattamente attagliata agli ignavi, monotona come fu la loro vita; ma l'idea di monotonia che in primo luogo gli s'affaccia pensando all'eternità dell'inferno²³.

Tutta da notare è la parola “baratro”, che richiama le vertigini dinanzi al vuoto peculiari dell'esperienza barocca ed esistenziale del nulla, qui accentuata dal deserto e dalla sabbia, immagini della dissoluzione tra luce abbagliante e cecità. E viene in mente a questo proposito la prosa di viaggio *Egitto di sera* (1934-1940), descrizione allucinata che rimanda alla percezione del *nihil*, tra realtà e trasfigurazione metafisica: “Oggi ancora dopo tante peripezie posso svegliandomi vedere la piana, la gente avvolta in un nuvolo secco, i rari attendamenti sfaldarsi dal riflesso della sabbia e restare sospesi nella luce addensata. Più il cielo vorrebbe toccare la terra e la terra galleggiare verso il cielo, più irrimediabile sembra il distacco e la creatura più abbandonata a sé”²⁴. Ma ancora più sorprendente è l'affinità tra la descrizione dell'entrata nell'abisso in *Dante e Virgilio* e la prosa egiziana *La risata dello Dginn Rull* (1931), accomunati dalla visione del deserto come immagine del nulla e da effetti di luce sorprendentemente simili nell’“ora cieca”, paesaggio metafisico che conferma la sovrapposizione con la discesa dantesca agli inferi:

Il sole già cade a piombo; tutto ora è sospeso e turbato; ogni moto è coperto, ogni rumore soffocato. Non è un'ora d'ombra, né un'ora di luce. È l'ora della monotonia estrema. Questa è l'ora cieca; questa è l'ora di notte del deserto. Non si distinguono più le rocce tarlate, tigna biancastra fra la sabbia. Le fini ondulazioni della sabbia anch'esse sono naufragate nella fitta trama dei raggi che battono uguali da tutte le parti. Non c'è più né cielo né terra. Tutto ha un rovente ed eguale colore giallo grigio, nel quale vi muovete a stento, ma come dentro a una nube. Ah! se non fosse quella frustata che dalla pianta dei piedi vi scioglie il sangue in una

²³ G. Ungaretti, *Dante e Virgilio*, cit., pp. 671-672.

²⁴ G. Ungaretti, *Egitto di sera* (1934-1940), in *Id.*, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 18. Per un approfondimento sul tema solare mi sia concesso rinviare a D. Baroncini, “Ungaretti e la poesia della luce”, in *Rivista di Studi Italiani*, Anno XXX, n. 2, dicembre 2012, pp. 34-52.

canzone, rauca, malinconica, maledetta, direste che questo è il nulla. Essa entra nel sangue come l'esperienza di questa luce assoluta che si logora sull'aridità²⁵.

Per quanto riguarda il motivo luminoso si può riprendere anche la pagina sull'oscurità della selva, il sonno e la luce come rinascita nella conferenza brasiliana *Commemorando Gabriele d'Annunzio* (1938), dedicata al tema poetico del sonno come "allegoria di vita sospesa", imitazione della morte che contiene "l'immagine della resurrezione":

Quando Dante si ritrova nella selva della notte, non sa ridire come vi sia entrato tanto era allora pieno di sonno. Qui il sonno è figura morale, come tutto il poema è somma sapienza morale posta in azione. Voi sapete come avviene il risveglio dell'uomo morale di cui Dante intraprende e compie il rinvenimento e la costruzione: avviene per rivelazione: è tutta un'opera della luce. Avviene precisamente come il più ordinario dei fenomeni naturali: così nella natura si fa giorno. Già l'accorgersi della notte, l'accorgersi della selva oscura, era buon segno, era il segno che la grazia aveva rotto il sogno dell'essere, era la promessa dell'alba²⁶.

Nell'interpretazione di Ungaretti la selva oscura assume un valore non solo morale, ma esistenziale, non-luogo universale dell'*horror vacui*, immagine della discesa agli inferi e della condizione tragica dell'uomo sempre sospeso tra annullamento e speranza dell'altezza, in un gioco drammatico — si potrebbe dire barocco - di chiaroscuri, contesa tra accecamento e visione, da attraversare per superare la condizione mortale dell' "impietramento del sonno", fino a ritrovare "il primo giorno della primavera del mondo", ovvero l'innocenza:

Dove c'era il nulla, il caos del sonno, c'è ora quella minima luce che pure ha in sé la notte, e l'occhio che poco prima era chiuso e cieco, può vedervi un groviglio oscuro di cose, una selva di cose indistinte; poi le cose prendono forma e ondeggiando fra l'ombra e la luce, fra l'indistinto della selva oscura e l'affermazione della loro forma, poi s'apre l'alba e la luce è sparsa sulle spalle del colle e si possono alzare gli occhi e può

²⁵ G. Ungaretti, "La risata dello Dginn Rull", in *Il deserto e dopo. Quaderno egiziano*, in *Id., Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 84.

²⁶ G. Ungaretti, *Commemorando Gabriele d'Annunzio* (1938), in *Id., Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 705.

nascere la speranza dell'altezza. Ecco il grido di Dante a quella rivelazione: è il primo giorno del mondo: è il primo giorno della primavera del mondo²⁷.

Una variazione tutta particolare sul tema della luce si trova poi nella conferenza brasiliana *Le origini del Romanticismo italiano* (1941), specificatamente nel paragrafo *Umanesimo di Dante*, in cui i grandi classici del canto quarto dell'*Inferno* vengono interpretati come "castello di luce" che illumina l'oscurità: "Essi, con i loro soli mezzi umani, si sono fatti così grandi che la loro luce abbatte da sé le tenebre infernali. Nella notte dell'inferno, essi hanno inserito un castello di luce che è tutto opera umana. Per un nulla, sarebbe stata mandata all'aria anche la sottile crosta, il guscio di buio rimasto, e con i soli propri mezzi, la loro luce avrebbe toccato quella della verità della fede e con essa si sarebbe fusa²⁸". Qui Ungaretti intravede le caratteristiche di un Dante già proteso verso l'umanesimo, in quanto ha reso terreno l'eterno ricongiungendo le anime ai corpi e alla materia, ma liberata dal tempo: "L'Umanesimo in Dante, come Umanesimo, non mi sembra lasci molto a desiderare: legato al rapporto coll'eterno, non solo; razionalmente perfetto, non solo; ma immedesimato così misticamente nell'eterno che, per le immagini che gli sono tanto necessarie, è l'eterno reso terreno²⁹".

Il motivo della luce si ripropone nel saggio dedicato a Petrarca *Il poeta dell'oblio* (1943), che esordisce con un riferimento al primo canto dell'*Inferno* interpretato attraverso la dialettica di effimero ed eterno, aggiungendo l'immagine della lonza simbolo di concupiscenza³⁰:

Nel primo canto dell'*Inferno*, volendoci palesare che si ha, per rivelazione dei sensi, sentimento della distanza fra temporalità e eterno e della presenza dell'eterno nella temporalità, Dante colla sua arte attenta scioglie a poco a poco le cose dalla notte, insegue il prodigio della luce solare che le trattiene per opera dell'ora, perplesse nell'ombra

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ G. Ungaretti, "Umanesimo di Dante", in *Le origini del Romanticismo italiano*, cit., p. 761.

²⁹ Ivi, p. 762.

³⁰ Questa riflessione si ripete con poche variazioni nella lezione "Temi leopardiani: la solitudine umana (1942-1943)", in G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. 802-803.

fugace, che le solleva ad un possesso graduale dello spazio, formandole e variandole, dando a ciascuna un nome, convitandole a parlare. Agli appetiti dell'animalità operanti in ogni essere mortale, rappresentati dalla presta lonza, per correggerli umanamente, un'intuizione della primitiva nostra bellezza celeste, insorgendo dagli stessi nostri sensi oppone il nascente piacere dell'armonia universale del creato³¹.

In queste pagine si esalta ancora una volta la capacità dantesca di dare forma alla memoria e all'ombra, come nel caso dell'angelo nel secondo canto del *Purgatorio*, descritto con effetti pittorici e da "cineasta", presenza viva e carnale in modo analogo alla Beatrice del *Paradiso*: "Beatrice è una filosofica certezza che Dante fa carnalmente viva non dovendo impedire che verso di lei possa sentirsi anche carnalmente attratto l'uomo corruttibile e sensibile di questo mondo. Per Dante non ci può essere poesia se prima non è arrivato a impossessarsi della creta, a impastarla, a mortificarla, a darle fattezze e passioni, a misurarla, a darle nobiltà; se non dopo essere arrivato a farci sentire la materia"³².

In questo modo Dante acquista un posto di primo rilievo nel canone ungarettiano, perché nella sua poesia, autentico paradigma della dialettica tra effimero ed eterno, si congiungono e si sublimano gli opposti dell'armonia incorruttibile e della labilità della materia, del divino e dell'umano. Si definisce così l'immagine di un poeta intimamente moderno per la capacità di sondare la psicologia degli uomini, mostrando le contraddizioni dell'esistere pur nella cristallina certezza dell'Assoluto, ma anche per la percezione della "pasta mortale" degli uomini e il sentimento della "traccia labile" che sembra anticipare il barocco e la modernità:

³¹ G. Ungaretti, *Il poeta dell'oblio* (1943), in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 398-399. Una riflessione analoga si trova nella conferenza brasiliana sulle *Origini del Romanticismo italiano*, precisamente nella sezione *Dante e gli spirituali*, in *op. cit.*, pp. 759-760: "In quel primo canto dell'*Inferno* dove il poeta ha saputo con arte così commovente sciogliere a poco a poco le cose della notte e farci sentire il prodigio della luce sensibile per opera ineffabile dell'ora, le trattiene perplesse nell'ombra fugace, le muta, le nomina e dà loro profondità, le figure araldiche della selva — del disordine già rotto — e delle tre fiere — della bestialità nelle tre fasi del suo giro compiuto — stanno ad indicarci che il punto di partenza drammatico dell'umano sforzo è sempre nella condizione di concupiscenza e di morte che per eterna sentenza degrada la nostra natura".

³² G. Ungaretti, *Il poeta dell'oblio*, cit., p. 417.

Più volte di seguito il poeta ha abbracciato il vuoto credendo di stringersi in petto un immortale anelito, finché ancora la morte, il ricordo d'un amico morto da poco, l'intervento musicale della memoria non venga a dare, con il canto di Casella, realtà umana al divino. Così va il mondo, e Dante ne era persuaso sino da quando ne aveva avuto certezza passandosi la mano sul pensoso viso, che di tutto non s'acquista, non rimane, non esiste per un uomo se non la traccia labile che modifica la sua pasta mortale³³.

Sul motivo di Beatrice come incarnazione viva dell'idea dell'eterno viene in mente anche la lezione brasiliana *Idea del tempo e valore della memoria in Petrarca* (1937): "Per Dante — si è detto giovedì scorso e altre volte — Beatrice da donna terrena, diverrà quell'idea per la quale il divino è concepibile, per la quale l'eterno è concepibile, per la quale la società terrena troverà riscatto nel tempo, dal peccato, per diventare la società eterna degli uomini giusti: il regno dell'uomo, nel senso che il regno di Dio dovrà avverarsi nel regno dell'uomo³⁴". In altre parole, Dante è il poeta che dà forma all'eterno, lo incarna in figure vive, trasformando le ombre in corpi, mentre dall'altra parte Petrarca compie un passaggio inverso dalla dimensione cristallizzata e immobile dell'eterno alla percezione tutta moderna di un tempo terreno e umano come sentimento della labilità.

Tra l'altro questa lezione è degna di nota proprio per il confronto tra il tempo cristallizzato di Dante e la temporalità dissolta, fluida, si potrebbe dire gassosa, di Petrarca, qui definita con termini sorprendentemente attuali che sembrano anticipare le teorie sociologiche sull'evoluzione della civiltà occidentale tra fine Novecento e inizio Duemila, in particolare la modernità liquida di Zygmunt Bauman: "Per Dante l'ascesi verso l'eterno, non è solo una graduale trasformazione di spirito; ma il modificarsi spirituale è anche un modificarsi formale. [...] Per Petrarca il tempo cristallizzato ch'era l'eterno, si sgela, è un

³³ Ivi, pp. 418-419: "In altre parole, Dante non solo si sforza di elevare costantemente la realtà ad un sistema ideologico, all'essenziale forma; ma di ricondurla dall'universo delle pure idee alla fase dei corpi immateriali, delle apparizioni del sogno e della memoria, che nel riflettere la realtà, le conservano più o meno i limiti formali di tempo e di spazio. Da tale ultima condizione spettrale di tutte le vicende anche se entrate nel passato da un attimo solo, lo sforzo supremo di Dante sarà di costringere la realtà a ritrovare lo stato drammatico di materia vivente, di corpi reintegrati nella loro materia".

³⁴ G. Ungaretti, *Idea del tempo e valore della memoria in Petrarca* (1937), in *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 553.

cristallo che si sgela, che fluisce, che torna ad essere tempo, che fluisce come nella realtà fluisce, non come acqua, ma meno ponderabile d'un fumo"³⁵.

A questo punto occorre soffermarsi con particolare attenzione sul *Commento al canto I dell'Inferno* (1952), indubbiamente uno degli scritti più rappresentativi della visione dantesca di Ungaretti che si può rileggere come una sorta di manifesto e di *summa* dei principali motivi della sua esegesi, costruita anche in questo caso attraverso un complesso intreccio di specchi tra testo dantesco, autori classici, moderni e poetica personale. Si tratta innanzitutto di una meditazione straordinaria sul tema della natura "sensibile" e "corruttibile", nozioni fondamentali per la conoscenza dell'animo umano. Il commento parte da *Inferno*, II, vv. 13-15 ("Tu dici che di Silvio il parente / Corruttibile ancora, ad immortale / Secolo andò, e fu sensibilmente"), per passare poi al grande tema della luce e al sentimento del perire:

Ma ne resta tra noi l'ombra: l'ombra del corpo quale esso fu vivente, il clamore d'oltretomba delle anime impazienti di ricongiungersi ai loro corpi, corpi finalmente, consumatisi i secoli, liberi di materia, e si ha, per tramite timido di ombre superstiti in mezzo a noi, consapevolezza della magia della parola che lega dal primo all'ultimo giorno del mondo tutta la umana fatica: si ha, ecco, memoria, e ecco che di nuovo spunta il giorno, che di nuovo i macigni si ergono, e acquistano spigoli, durezza, quantunque le velature del passato abbiano da principio — e direi che la luce non riesca mai a dissolverla molto — tanta sconcertante ambiguità³⁶.

Nelle dense pagine del *Commento al canto I dell'“Inferno”* Ungaretti compone un intreccio senza precedenti tra i temi del naufragio e della parola in rapporto al vuoto, per di più ripetendo l'originale accostamento tra Dante e il barocco:

Ma che avrebbe detto Dante se avesse previsto che ci sarebbe stato il barocco, e secoli di disperazione anche più nera, e che un giorno, dal groviglio di contraddizioni, sarebbe sorto il convincimento che i nomi non sono se non 'meri accidenti'. La parola, che avrà sommamente per Dante il valore di segno ascendente dell'intelletto e di duro strumento della passione morale, gli giunge, per iniziarlo a umanità e a poesia,

³⁵ Ivi, p. 554.

³⁶ G. Ungaretti, "Commento al canto primo dell'*Inferno* (1952)", in *Id., Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 368-369 (apparso in *Paragone*, n. 36, dicembre 1952, pp. 5-21).

anteriore all'uomo stesso, sacra, radicata nel mistero della natura, sostanza stessa della coscienza, anche se essa non sarà profferita dall'uomo e non sarà da esso udibile se non quale umano strumento della storia.

... *'l sol tace:*

sensi e coscienza accostati bruscamente, quasi senza lasciare tempo alla durata; e tanta immediatezza affermata proprio nel momento in cui sta per affacciarsi alla mente la storia³⁷.

Nel sole che tace riecheggiano i motivi della poesia del *Sentimento del Tempo* e del *Dolore*, l'ora senza storia, senza memoria, del buio fondo, l'ora cieca in cui si svelano il vuoto e l'abisso, nel momento mistico dell'*excessus mentis* e del demonio meridiano. In questa pagina colpisce l'espressione "popolandola di nomi": "Più tardi, e non molti lustri dopo Dante, sapremo che la natura vuota, l'aveva riempita l'uomo umanizzandola, popolandola di nomi quasi avesse creato il mondo lui"³⁸. E viene in mente *La Pietà* (1928): "Ho popolato di nomi il silenzio. / Ho fatto a pezzi cuore e mente / Per cadere in servitù di parole? / Regno sopra fantasmi".

In queste pagine il processo di rispecchiamento nel testo dantesco raggiunge l'apice dell'intensità approdando alla riflessione forse più intensa e personale di tutta l'esegesi di Ungaretti, sino a questo passo che si potrebbe dire drammatico, intriso di temi e vocaboli essenziali della sua poetica, in particolare "divorando", "abolendo", "addensata", "pietrificata", "orrore", che richiamano le poesie del *Dolore*: "Tale la parola per Dante: arriva, sebbene saggia, d'impeto al primo piano, divorando, abolendo quanto nel suo intervenire non sia il proprio rivelare; e così, subitanea, irrevocabile, essa si era poco fa addensata e pietrificata con la malia e con l'orrore irrotti insieme alle tre araldiche bestie

³⁷ G. Ungaretti, "Commento al canto primo dell'*Inferno* (1952)", in *Id., Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 371-372. Sul tema del naufragio nel canto I dell'*Inferno* cfr. M. Diacono, *Introduzione*, in G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. LXXVIII: "Ecco dunque che il verso 23 del I Canto dell'*Inferno*, 'uscito fuor del pelago alla riva', ha insinuato in Ungaretti una linea mitica del Naufragio che da Virgilio e Dante, attraverso il *naufregar* dell'*Infinito* e il *naufrage* del *Coup de dés*, svela un senso ideologico all'*Allegria di Naufragi*. Il Naufragio è un segno di tensione all'innocenza attraverso la memoria, è la forma linguistica dell'esistenza in marcia nel labirinto della coscienza, è il segno della parola religiosa".

³⁸ G. Ungaretti, "Commento al canto primo dell'*Inferno*", cit., p. 371.

mentre esse egli indovinava”³⁹. Il segnale della contaminazione tra l’*Inferno* dantesco e *Il Dolore* si riconosce nel riferimento a Michelangelo, illuminazione improvvisa e rivelatrice della natura intimamente dantesca della tensione all’Eterno del pittore della Cappella Sistina, in perenne titanico contrasto contro le tentazioni dell’effimero: “Il Cristo terribile ce lo farà vedere due secoli dopo nel *Giudizio Universale*, il migliore interprete di Dante, Michelangelo”⁴⁰.

Nel 1965 Ungaretti partecipò alle celebrazioni del settimo centenario della nascita di Dante, in particolare con “*Tra feltro e feltro*”: *povertà, sapere, poesia* (1965), discorso tenuto nel settembre del 1965 ad Assisi su invito della Pro Civitate Christiana, particolarmente significativo per l’idea della luce e degli “effetti ottici”:

Nella prima parte della mia chiacchierata, e anche nella seconda, avete udito come Dante studiasse gli effetti ottici della luce, come li studiasse in rapporto allo spazio, come generatori di prospettiva, come li studiasse in rapporto alla velocità, fino a rendersi conto che la velocità avrebbe reso insensibile all’osservatore il rapporto temporale, e che, oltre la sfera terrestre, cessata l’attrazione della terra, i corpi non avrebbero avuto più peso, sarebbero stati lievissimi volumi. [...] Chi arriverà mai così a fondo d’abissi per trovarle e portarle su al cospetto degli uomini e di Dio, le autentiche fattezze d’una persona umana? E che non sa dire, come filologo, nell’istituire un linguaggio nuovo⁴¹?

Tenne poi un’altra commemorazione dantesca a Bruxelles il 18 dicembre 1965 nel corso di una seduta pubblica dell’Académie Royale de Langue et de Littérature Française, pubblicata con il titolo *Dante le Juste* nel *Bulletin de l’Académie*⁴². Ma il vero suggello dell’itinerario dantesco di Ungaretti si trova

³⁹ Ivi, p. 372.

⁴⁰ Ivi, p. 377.

⁴¹ G. Ungaretti, “*Tra feltro e feltro*”: *povertà, sapere e poesia* (1965), in *Id.*, *Vita d’un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 397.

⁴² G. Ungaretti, “Dante le Juste”, in *Bulletin de l’Académie*, Bruxelles: tome XLIII, n. 4, année 1965, pp. 302-317. Il titolo *Dante le Juste* venne poi adottato anche per la versione del *Commento*, incompleta, apparsa in G. Ungaretti, *Innocence et mémoire*, traduit de l’italien par Philippe Jaccottet, Paris: Gallimard, 1969, pp. 25-40. Cfr. il testo di *Dante le Juste* nelle note in G. Ungaretti, *Vita d’un uomo. Saggi e interventi*, pp. 942-946, parte iniziale del discorso all’Académie Royale del Belgio di cui si conserva tra le carte il manoscritto originale.

in un passaggio aggiunto al testo del “Commento al Canto I dell’*Inferno* (1952)” in cui il linguaggio della *Commedia* è definito ancora più “giovane” di quello di Leopardi e Mallarmé, considerati i rivoluzionari della parola poetica:

Che altro dire del libro? A tutt’oggi rimane il più moderno tra quanti dettati dall’umana ispirazione. I dannati, gli espianti, i santi vi sono ritratti ciascuno nel modo unico, inimitabile, che ha ogni persona umana, e, sebbene siano esistenze di tanti secoli fa e anche di secoli precedenti Dante, la verità dei loro connotati è tale che nessuno dei personaggi di Dostojevski, di Balzac, di Manzoni o di Kafka, a loro confronto è più profondamente identificato e insieme più simile alla gente che incontriamo per strada, con la quale conversiamo al caffè e potremmo stringere rapporti più complessi.

E che dire della poesia? Leopardi e Mallarmé sono poeti immensi, dei quali nessuno ancora ha superato negli ultimi duecent’anni la rivoluzione di linguaggio e l’arte di tentare l’inconoscibile. Ma ancora per noi è più giovane del loro il linguaggio di Dante e la sua metafisica d’un soffio è già nel cuore del mistero, il sacro, purtroppo quasi interamente inibito alle nostre monche esperienze, essendogli familiare, motivandogli nell’intimo dell’essere, la poesia⁴³.

La lunga e assidua meditazione di Ungaretti su Dante approda così al riconoscimento del poeta della *Commedia* come paradigma di poesia e umanità, modello di precisione cristallina contro l’insidia del caos, artefice dell’eterno per contrastare l’effimero, sospeso tra slancio mistico e tentazione carnale, nella consapevolezza della labilità terrena. Si potrebbe dire un modello di *coincidentia oppositorum*, visibile nell’immagine straordinaria del sol che tace, con il quale Ungaretti poeta dell’ossimoro, della luce nera, del grido muto intreccia un dialogo filologico e nel contempo intimo, rivolgendosi costantemente alla lezione dantesca non solo per ragioni letterarie, perché il viaggio di redenzione costituisce uno stimolo a creazioni poetiche, ma anche un conforto umano negli anni più bui. E così, lungo un percorso a ritroso dai contemporanei all’antico, dall’avanguardia ai classici, Ungaretti approda a Dante come modello di tensione morale vissuta ed espressa attraverso il linguaggio, riconoscendo nella sua opera la vitalità del classico, “antenato” e

⁴³ G. Ungaretti, *Presentazione della Divina Commedia* dei Fratelli Fabbri (1963), in *Saggi e scritti vari 1943-1970* a cura di Mario Diacono, in G. Ungaretti, *Vita d’un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 941.

insieme contemporaneo, sino a rispecchiarsi nella grande poesia del viaggio dall'abisso alla luce, per ritrovare l'innocenza originaria.
