

*Sonderdruck aus*

Angela Fabris / Willi Jung (Hg.)

## **Charakterbilder**

Zur Poetik des literarischen Porträts

Festschrift für Helmut Meter

V&R unipress

Bonn University Press

ISBN 978-3-89971-794-5



---

## Inhalt

Zum Geleit . . . . .	13
Schriftenverzeichnis Helmut Meter . . . . .	17
Angela Fabris / Willi Jung	
Einführende Worte zu Geschichte und Poetik des literarischen Porträts . . . . .	27

### Markante Beispiele mittelalterlicher Porträts

Mario Mancini (Bologna)	
<i>Mimesis</i> , V: Auerbach decostruisce la <i>Chanson de Roland</i> . . . . .	41
Cristina Noacco (Toulouse)	
Parure de femme, armure de guerrière, tombeau d'héroïne: le portrait de Camille en Amazone dans le <i>Roman d'Énéas</i> (vers 1160) . . . . .	55
Giosuè Lachin (Padova)	
La <i>descriptio personae</i> nei <i>Lais</i> di Marie de France . . . . .	75
Gianfelice Peron (Padova)	
Il ritratto doppio o ›incrociato‹ nel <i>Galeran de Bretagne</i> . . . . .	97
Furio Brugnolo (Padova)	
»Sovra la morta imagine avvenente«. Commento a due sonetti di Dante ( <i>Vita nuova</i> , VIII [3]) . . . . .	117
Roberto Antonelli (Roma)	
L'immagine femminile come funzione dell'Io maschile: <i>Chiare, fresche et dolci acque</i> . . . . .	137

## Vom 16. zum 18. Jahrhundert: das literaturbezogene Porträt und das Porträt historisch-sozialer Ausrichtung

- Cornelia Klettke (Potsdam)  
Marguerite de Valois – Freilegung eines durch Mythenbildung vernebelten und verschütteten Charakterbildes . . . . . 149
- Renzo Cremante (Pavia)  
Il primato di Sofonisba nella tragedia del Cinquecento. Appunti per un ritratto . . . . . 167
- Bernhard Huss (Erlangen)  
Wenn Dichter Dichter porträtieren. Die literarischen Vergilbilder von Luigi Groto und Giovan Battista Marino . . . . . 179
- Michael Bernsen (Bonn)  
Das Porträt des Königs. Zwei Körper, zwei Diskurse . . . . . 197
- Klaus-Dieter Ertler (Graz)  
Das Charakterbild in den Moralischen Wochenschriften – Justus Van Effens *Le Misanthrope* . . . . . 215
- Angela Fabris (Klagenfurt)  
Il ritratto veneziano del medio Settecento: Gasparo Gozzi . . . . . 231
- Arnaldo Bruni (Firenze)  
Da Voltaire a Monti: perdita d'aureola del personaggio nella *Pulcella d'Orléans* italiana . . . . . 247
- Franziska Meier (Göttingen)  
»Il faut être né physionomiste«. Louis Sébastien Mercier und die Kunst des Porträtierens nach der Französischen Revolution . . . . . 259
- ## Techniken des Porträtierens im 19. Jahrhundert: die Register von Individualisierung, Typisierung und variabler Selbstdarstellung
- Elvio Guagnini (Trieste)  
Automitografia, ritratti e autoritratti poetici del giovane Foscolo . . . . . 275

Marie-Catherine Huet-Brichard (Toulouse) Chateaubriand et le portrait de Napoléon: Peut-on tuer les légendes? . . .	285
Fabienne Bercegol (Toulouse) George Sand portraitiste dans <i>Le Meunier d'Angibault</i> (1845) . . . . .	295
Laurence Claude-Phalippou (Toulouse) D'un portrait l'autre: du personnage au conteur dans »Le Dessous de cartes d'une partie de whist« de Barbey d'Aurevilly . . . . .	309
Mario Richter (Padova) Locuteurs et voyageurs dans <i>Le Voyage</i> de Baudelaire . . . . .	319
Michela Landi (Firenze) Sul »portrait fatal«: il <i>Victor Hugo</i> di Baudelaire . . . . .	333
Yves Reboul (Toulouse) Portrait et autofiction dans <i>Un cœur sous une soutane</i> de Rimbaud . . . .	353
Marina Paladini Musitelli (Trieste) Il ritratto femminile nella narrativa verghiana d'ambientazione mondana	365
Rudolf Behrens (Bochum) Die Szene der Hysterikerin. Medizinisches Porträt und soziale Wahrnehmung eines Krankheitsbildes im naturalistischen Roman . . . .	383
<b>Um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert: das Porträt als Mittel der Kritik an Individuum, Gesellschaft und Kultur</b>	
Edgar Sallager (Klagenfurt) Von den Tücken der »Wahrheit des Augenblicks«: Émile Zola im <i>Journal</i> der Goncourt . . . . .	401
Roberta Capelli (Trento) Remy de Gourmont e le »maschere« del Simbolismo . . . . .	413
Pierre Glaudes (Paris) La vision »démonique« des personnages dans <i>Le Journal d'une femme de chambre</i> d'Octave Mirbeau . . . . .	427

Bernard Gallina (Udine) Anatole France. Les variations sur le portrait d'un jeune homme entraîné dans la Révolution . . . . .	441
Francesco Zambon (Trento) La figura di Circe nell'opera di Giovanni Pascoli . . . . .	457
<b>Das 20. Jahrhundert: Beispiele für das ambige, das verrätselte und das fragmentierte Porträt</b>	
Gino Tellini (Firenze) Remo nelle <i>Sorelle Materassi</i> : un ritratto ambiguo . . . . .	481
Patrizia Farinelli (Ljubljana) »Mettere in musica« il personaggio: il ritratto letterario nella narrativa di Savinio . . . . .	495
Winfried Wehle (Eichstätt) Identität <i>in absentia</i> . Über die Lyrik Salvatore Quasimodos . . . . .	511
Marzio Porro (Milano) Una figura sacrificale tra Ungaretti e Montale . . . . .	529
Patrick Marot (Toulouse) Le sexe de l'écriture: les portraits féminins de Monsieur Gracq . . . . .	543
Dagmar Reichardt (Groningen) Versionen und Visionen. Translatorische und figurenkonzeptuelle Textveränderungsprozesse aufgezeigt an zwei Theaterentwürfen von Paul Willems' <i>Off et la lune</i> . . . . .	557
Giampaolo Borghello (Udine) La tana, il libro, gli altri. Alle origini della narrativa di Carlo Sgorlon . . .	583
Michael Schwarze (Konstanz) »Un vero ritratto«? – Italo Calvino's Portrait des literarischen Portraits in <i>Se una notte d'inverno un viaggiatore</i> . . . . .	597

Didier Alexandre (Paris) Des noms, des physionomies singulières, ou une histoire littéraire du jazz en portraits par Jacques Réda . . . . .	619
Jean-Yves Laurichesse (Toulouse) Portrait en éclats. Le général L. S. M. dans <i>Les Géorgiques</i> de Claude Simon	635
Sylvie Vignes (Toulouse) Le portrait dans <i>Vie de Joseph Roulin</i> de Pierre Michon: l'Art et la manière	649
Peter V. Zima (Klagenfurt) Die Atrophie des Helden zwischen Realismus und Postmoderne . . . . .	661
<b>Ausblick auf das Porträt im frühen 21. Jahrhundert: die Koexistenz von traditionellen Mustern, ästhetischem Spiel und Auflösungserscheinungen</b>	
Friedrich Wolfzettel (Frankfurt am Main) »Rien que du blanc à songer«: die Leerstelle als Emblem des Anderen in den Porträts von Maxence Ferminé . . . . .	683
Andrea Grewe (Osnabrück) Eine moderne Heiligenlegende. Das Porträt der Khady Demba in Marie NDiayes <i>Trois femmes puissantes</i> . . . . .	697
Andreas Gipper (Mainz) Die Kunst des Porträts und das Porträt des Künstlers in Michel Houellebecq's Roman <i>La carte et le territoire</i> . . . . .	711
Gisela Schlüter (Erlangen) Literarisches Selbstporträt mit Möbiusschleife: Houellebecq, <i>La carte et le territoire</i> . . . . .	727
Gerhild Fuchs (Innsbruck) Gegenläufige Strategien der Figurendarstellung in Gianni Celatis <i>Costumi degli italiani</i> . . . . .	741
Die Autoren – Les Auteurs – Gli Autori . . . . .	755
Index nominum . . . . .	759



---

Marzio Porro (Milano)

## Una figura sacrificale tra Ungaretti e Montale

Legami misteriosi si possono rintracciare tra Ungaretti e Montale. La cosa potrebbe sorprendere se si tenesse troppo in conto la loro diversità in termini letterari e soprattutto le tracce evidenti della rivalità che, fatalmente si direbbe, li ha opposti, disegnando anche i confini di due opposte partigianerie al seguito, con inevitabili riflessi scolastici, dove al fascista e poi ›di sinistra‹ Ungaretti si contrapponeva il sempre antifascista e liberale Montale, così come al ›petrarchista‹ Ungaretti si contrapponeva il ›dantista‹ Montale e via sfogliando i molti composti del suffisso *-ista* reperibili sul mercato... Ma forse più significativa risulterebbe la differenza, diciamo così, antropologica. Da un lato Ungaretti ›figlio del popolo‹ emigrato, nato e cresciuto nell'Alessandria d'Egitto più cosmopolita e letteraria, passato poi nella ancor più cosmopolita Parigi di inizio secolo in mezzo alle avanguardie ed approdato infine in Italia, giusto alla vigilia della guerra, alla ricerca di una identità in qualche modo più ristretta ed angusta, una ›nominazione‹ più decisa e sicura fino appunto alla ›ingenuità‹ di aderire al fascismo: dunque un movimento avvolgente e centripeto il suo fino a certe assolute densità della sua prima lirica. Dall'altro Montale, borghese genovese di quella forte italianità ligure che aveva fatto da sola mezza ›gesta‹ risorgimentale, cresciuto in un ambiente di affari e di preti, e presto insofferente di entrambi e soprattutto dell'avvilente chiusura fascista e, su questa linea, sempre più affascinato dalla ›antitalianità‹ di ebraismo e protestantesimo, tutti e due in accezione femminile e mitica: dunque un movimento dispersivo, all'apparenza, e soprattutto centrifugo, prima in direzione transatlantica, americana e puritana, e poi (o insieme) mitteleuropea, fino a certe mirabili derive sermocinanti e secche della sua poesia di mezzo ed ultima.

Ne risulta un chiasmo forte, ma nell'ecumene della letteratura si danno sempre sorprese. Credo di aver scorto nelle penombre della intertestualità un personaggio, una figura sfuggente, appunto, tra il bordo di un testo e l'altro, tra l'opera dell'uno e dell'altro poeta, evocata con gesti improvvisi e liquidata con punte d'inquietudine e poi rievocata ancora come in un rapporto impossibile ma che non si può cancellare; personaggio ›inapparente‹ si potrebbe dire con Montale,

eppure tenacemente concreto ai due poeti: più che speculare infelicamente gemellare come si vedrà.

Ricostruirne i dati anagrafici non è un problema perché i due poeti ne riferiscono il nome, anzi i nomi: la poesia lirica si posa sulla terra ed indica persone concrete, vite vissute all'insegna di percorsi precisi, dati di biografia inoppugnabili. Si parla di un solo personaggio, ma le vite e i nomi sono nella storia due: un egiziano, Moammed Sceab per Ungaretti, e un italiano, Silvio Tanzi, fratello di Drusilla Tanzi, la ›Mosca‹ della poesia e della vita di Montale. Le persone sono due e ovviamente diverse l'una dall'altra, ma il personaggio, per alcuni tratti fondamentali e soprattutto *funzionali* dentro all'opera dei poeti è appunto unico: si tratta di figure isolate, dedite alla cultura e all'arte, legate agli autori da vincoli amicali o famigliari, scomparse in giovane età.<sup>1</sup> Ma è il caso di sorprenderne la presenza e le caratteristiche dentro ai testi.

Comincio (e in questo caso il verbo si carica di tutta la sua gravidanza) proprio dall'inizio in qualche modo assoluto, almeno in quanto libro, della poesia di Ungaretti, cioè dalla dedica della prima edizione de *Il Porto Sepolto* uscita ad Udine per i tipi dello Stabilimento tipografico friulano nel 1916.<sup>2</sup> Proprio poesia interamente di dedica – e non primo testo della raccoltina – che riporto nella versione del '16.

In memoria  
di  
Moammed Sceab  
discendente  
di emiri nomadi  
suicida  
perché non aveva più  
patria

Amò la Francia  
e mutò nome in  
Marcel  
ma non era francese  
e non sapeva più  
vivere  
nella tenda dei suoi  
dove si ascolta la cantilena  
del Corano  
gustando un caffè

1 Per il concetto di ›personaggio‹ faccio riferimento a M. CORTI, *Per una enciclopedia della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1997, (Studi Bompiani), 87–101.

2 Ripubblica l'esordio con commento Carlo Ossola: G. UNGARETTI, *Il Porto Sepolto*, a cura di C. Ossola, Milano, Il Saggiatore, 1981, 3–5, da cui riporto il testo. Anche altrove mi attengo, ovviamente, alla grafia ungarettiana di nome e cognome egiziani.

E non sapeva  
sciogliere  
il canto  
del suo abbandono

L'ho accompagnato  
insieme alla padrona dell'albergo  
dove abitavamo  
a Parigi  
al N. 5 della rue des Carmes  
appassito vicolo in discesa

Riposa  
nel camposanto d'Ivry  
sobborgo che pare  
continuamente  
in una giornata

di una decomposta fiera

E forse io solo  
so ancora  
che visse

Saprò  
fino al mio turno  
di morire

*Locvizza il 30 Settembre 1916*

Come si sa nella complicata storia delle prime raccolte di Ungaretti il testo, con il titolo di *In memoria*, sarà solo il primo della sezione de *Il Porto Sepolto*, infine inclusa ne *L'Allegria*, perdendo la funzione di dedica totale e soprattutto di chiave di tutto il libro, idealmente e simbolicamente di tutto il ›cominciamento‹ dell'attività poetica dell'autore, che è ancora qui testimoniata.<sup>3</sup> Proprio qualche considerazione su questa dedica a (e apparizione di) una figura sacrificale può gettare luce, spero, anche su questo aspetto. Dunque: credo di non dover aggiungere altre notizie su Moammed proprio per rispetto all'impegno di Ungaretti a incidere una lapide sublime e definitiva – tra cronaca precisa, ricordo fissato una volta per tutte, e analisi antropologica, tra topografia parigina e qualche squarcio esotico, tutt'altro che compiaciuto – che dia conto della tragedia consumata e dei perché e del come; aggiungo soltanto che in luoghi diversi Ungaretti ribadisce l'importanza dell'amico egiziano nella propria formazione

---

3 Cfr. ancora G. UNGARETTI, *Il Porto Sepolto* (nota 2), e soprattutto ID., *L'Allegria*. Edizione critica, a cura di C. Maggi Romano, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1981 (Testi, 6), 96 – 99.

umana e culturale.<sup>4</sup> Chiarissima la causa del suicidio: Moammed ha rifiutato la propria identità primaria per acquisirne una seconda, elettiva; l'operazione non è riuscita e il giovane si è ritrovato nei difficili interstizi tra le culture, isolato e senza prospettive. La parte centrale del testo presenta il povero funerale: solo la padrona dell'albergo e il poeta sono presenti e la desolazione di quel momento si riflette sulla desolazione del luogo del ›riposo‹, coeva e in qualche modo futura. La presenza di Ungaretti alle esequie non è ovviamente solo un atto di pietà; i due giovani stanno, stavano, percorrendo un cammino comune, difficile allora (e forse ancora di più oggi, nell'infame idolatria delle identità), da oriente al cuore dell'Europa, un cammino emblematico anche per l'emigrato lucchese che si approssima a una patria originaria, ma ancora tutta da conoscere nella realtà e da conquistare, e che soggiorna in quell'accogliente contenitore – quasi una camera di compensazione – di identità cosmopolite che Parigi, così come Vienna, riusciva ad essere tra Otto e Novecento.<sup>5</sup> L'uno non ce l'ha fatta, l'altro cerca ancora la sua strada e forse l'ha trovata.

Il dettato del testo, così sospeso, appunto, tra il genere non lirico della dedica e la lirica che poi diventerà nell'*Allegria*, è semplice, ›informativo‹, trasparente, tranne forse la strofa »E non sapeva/sciogliere/il canto del suo abbandono«. Questa diventa però chiarissima intendendone il significato in parte letterale e in parte metapoetico che, una volta colto, si estende naturalmente alle altre parti. Qui e anche nel testo che segue lungo tutta la storia della raccolta, *Il Porto Sepolto*, la parola chiave è ›canto‹, nella sua absolutezza leopardiana. O anche nel significato di lirica pura, così come inteso dalla grande stagione simbolista, soprattutto da Mallarmé: la poesia giusto al centro dell'esperienza del mondo eppure lontana, nascosta, anche oscura, siderale.<sup>6</sup> Potrebbe anche esserci qualche riferimento a eventuali canti della tradizione nomade propria di Sceab. La poesia che sola dà, può dare il senso della vita (e della morte) negandola, può appiccare il fuoco della tragedia o spegnerlo. La poesia soprattutto che può testimoniare e dare senso allo sradicamento, al vuoto di chi abbandona, o è abbandonato, o l'una cosa e l'altra. Ecco, Moammed si è sradicato, ma non ha saputo poi entrare nel mondo del ›canto‹, in quell'universo della poesia dove gli ›esuli per insofferenza del limite‹ trovano la loro vera patria abbandonandosi a tutte le libertà, anche a

4 Cfr. da ultimo G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di C. Ossola, Milano, Mondadori, 2009 (I Meridiani), 838, 840, 843–847 e passim.

5 Mi sembra giusto ricordare l'atmosfera parigina di quegli anni proprio con versi di Ungaretti che fanno parte della storia variantistica di *Ricordo d'Affrica* assenti nella redazione definitiva »Città costruita di volubilità/ dove nessuno è venuto per rimanerci molto/ né il beduino dalla tenda/ né l'italiano muratore/ né il tedesco cotoniere« in cui i due amici sono quanto meno allusi. Cfr. G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie* (nota 4), 593–594.

6 Vedi su tutta la questione, ancora, le bellissime pagine di S. AGOSTI, *Il Cigno di Mallarmé*, Milano, Silva, 1969.

quella della sofferenza. Per tradurre in termini un po' volgari, lui non avrebbe avuto il coraggio, o la capacità, di credere e di affidarsi all'azione terapeutica della scrittura poetica.

Chi invece proprio con la dedica all'amico suicida esordisce con il primo libretto, il primo germoglio di un frutto destinato a maturare negli anni e soprattutto ad imporre quasi da subito all'autore la chiara e precoce identità di poeta lirico, di ›canti‹, è Ungaretti. Tra le molte ragioni che hanno fatto di lui un poeta non ultima risulta quella che nella dedica si chiarisce: la doppia intuizione, da un lato della tragica precarietà di chi sperimenta la crisi e la dissoluzione dello statuto identitario, dall'altro della potenza salvifica della parola della poesia, della sua necessità proprio sull'orlo della morte, quando tutto il resto si è dissolto. La morte dell'amico è la lezione ultima, l'*exemplum* risolutore, quasi atteso da chi deve e può sopravvivere per l'ultimo possibile scatto verso la salvezza. In termini antropologici è il sacrificio dell'innocente che propizia la vita della comunità e dei suoi membri: la coppia, la cellula, partita da Alessandria è stata colpita dalla tragedia e la risoluzione deve salvare nella memoria – e nel libro – Sceab nel momento stesso in cui il sangue versato riempie di forza e di ›canti‹ il sopravvissuto. Si crea dunque al fianco del protagonista una figura fantasmatica, un doppio dichiarato con forza e determinazione che è all'origine della vocazione poetica e misteriosamente la alimenta. Nella dedica del '16 il peso della funzione antropologica è ancora pesante e determina le notazioni lenticolari, la liturgia meramente memoriale («E forse io solo/so ancora/che visse//Saprò/finò fino al mio turno/di morire») al limite della scrupolosa ridondanza. Poi dopo l'*Allegrìa* del '19 l'ultima strofa scompare, il testo si prosciuga e cambia di collocazione. La ›salvezza‹ di Moammed non è più legata solo alla sopravvivenza materiale di chi è rimasto in vita: ormai il canto si è sciolto e la salvezza è nella poesia stessa che è di per sé redentiva e patente a tutte le possibili salvezze.

Cinquant'anni separano *Il Porto Sepolto* del '16 dalla prima apparizione nel '66 degli *Xenia* di Montale, cioè delle discrete ›apparizioni‹ della Mosca nel doppio canzoniere in morte che il poeta dedica alla moglie: l'ultima grande epifania de ›l'altra metà del mondo‹ nella sua poesia.<sup>7</sup> Anche qui, come si sa, il tema, montaliano per eccellenza, è la presenza salvifica della figura femminile, ma rispetto alle *Occasioni* e alla *Buferà*, la salvezza di cui la Mosca si è fatta e si fa portatrice è al grado zero, di mera sopportazione della vita, di minima resistenza rispetto al magma insopportabile e pestilenziale della Storia. Naturalmente, quasi senza parere, il piccolo canzoniere è nutrito di affetti tanto profondi quanto contegnosi e un po' irsuti, di memorie minime e privatissime che, al semplice

---

7 D'ora in avanti tutti i testi di Montale sono citati da E. MONTALE, *L'opera in versi*. Edizione critica a cura di Gianfranco Contini e Rosanna Bettarini, Torino, Einaudi, 1980 (I Millenni).

apparire, subito si universalizzano, giusto per prendere sul serio le precisazioni ironiche e ›cubiste‹ del testo che apre gli *Xenia*, *I critici ripetono*.

Ma a ben vedere forse c'è qualcosa di più rispetto al grado zero garantito dalla protezione che la Mosca, in vita e in morte, ha elargito. La tredicesima offerta funebre, il penultimo di *Xenia I*, datato il 10-12- '65,<sup>8</sup> contiene qualche elemento positivo:

Tuo fratello morì giovane; tu eri  
la bimba scarruffata che mi guarda  
›in posa‹ nell'ovale di un ritratto.  
Scrisse musiche inedite, inaudite,  
oggi sepolte in un baule o andate  
al macero. Forse le inventa  
qualcuno inconsapevole, se ciò che è scritto è scritto.  
L'amavo senza averlo conosciuto.  
Fuori di te nessuno lo ricordava.  
Non ho fatto ricerche: ora è inutile.  
Dopo di te sono rimasto il solo  
per cui egli è esistito. Ma è possibile,  
lo sai, amare un'ombra, ombre noi stessi.

Anche di Silvio Tanzi, ovviamente fratello di Drusilla, la Mosca della vita e della poesia di Montale, basti quanto detto da lui (»Non ho fatto ricerche: ora è inutile«)... In singolare evidenza qui si manifestano tre elementi che cooperano a drenare lo scivolamento ineluttabile di uomini, cose, eventi verso l'insensatezza e il niente: 1) l'attività della memoria intesa in senso bio-antropologico, senza forzature letterarie o ideologiche; 2) l'amore come profondo legame affettivo. Ricordo che le occorrenze del sostantivo ›amore‹ e del verbo ›amare‹ in questa accezione primaria sono in Montale rarissime. Solo queste due in *Satura* e non molte di più nelle cose successive. Quanto all'appena più frequente ›amore‹ tra *Occasioni* e *Bufera*, di ovvio riferimento stilnovistico, si tratta di tutt'altra cosa. Negli *Xenia* comunque ›amare‹ è indirizzato esplicitamente a Silvio e non alla sorella che vi è inclusa in modo tanto intenso e totale quanto indiretto: ne sortisce un bellissimo rapporto amoroso a tre, fra ombre quasi;<sup>9</sup> 3) la poesia: il livello metapoetico del testo va colto, credo, in quella cautissima professione di fede (una dubitativa seguita da un periodo ipotetico) nella persistenza transindividuale della scrittura in cui il tono biblico si innesta in una sentenza, diciamo così, borgesiana: »[...] Forse le inventa / qualcuno inconsapevole, se ciò che è scritto è scritto«.

Che quella appena citata non sia soltanto una sentenza generale e ›sapienziale‹

8 Cfr. E. MONTALE, *L'opera in versi* (nota 7), 982.

9 Cfr. G. SAVOCA, *Vocabolario della poesia italiana del Novecento*, Bologna, Zanichelli, 1995, s. v.

e che qui Montale parli anche di sé e della propria poesia nel senso della sua possibile durata nel tempo mi sembra opinione avvalorata dal testo che segue e che conclude *Xenia I* con un famoso *incipit*, »Dicono che la mia / sia una poesia d'inappartenenza / Ma s'era tua era di qualcuno [...]«, in cui il poeta vuole: 1) ribadire il consueto legame tra poesia ed epifania femminile; 2) dedicare la poesia a qualcuno, farne un gesto all'interno di un rapporto di affetto e di amore; 3) introdurre il tema finale della *communio* biblica »Eppure non mi dà riposo / sapere che in uno o in due noi siamo una sola cosa« che, dopo il testo precedente, è inclusiva anche di Silvio.

Mi sembra assolutamente evidente il forte rapporto di intertestualità che avvince la dedica a Moammed e il ricordo di Silvio. Da sottolineare, in primo luogo, la similarità tematica (anche se di per sé non è in grado di dimostrare il ›lavoro‹ del testo di Ungaretti nella memoria di Montale): simile o similare infatti il personaggio, dotato in potenza o in atto di virtù intellettuali e creative, che muore ancora in giovane età in circostanze tali da non garantirne il ricordo, epperò, a contrasto, l'impegno del poeta a perpetuarne la memoria soprattutto attraverso la poesia. Ben altrimenti probatorie, per stabilire la partenza dei versi a Silvio da quelli a Moammed, le coincidenze semantiche e lessicali di »E forse io solo / so ancora / che visse« con »Dopo di te sono rimasto il solo / per cui egli è esistito [...]«. <sup>10</sup>

La differenza più significativa tra le due ›biografie‹ del personaggio consiste nella permanenza dopo la morte delle musiche di Silvio che riuscì forse, diremmo in termini ungarettiani, a ›sciogliere il canto‹, laddove di Moammed si dice che avesse bruciato prima del suicidio tutte le sue carte (perché in esse non riusciva a riconoscersi?). <sup>11</sup> È questa, se possibile, connotazione ancora più tragica per il silenzio che avvolgerà l'opera comunque compiuta, per l'assoluta casualità della permanenza del ricordo, legata a un semplice rapporto parentale. Ma, al di là di questo ed altri particolari, identica, mi sembra, è la funzione sacrificale che a livello antropologico la figura, una e bina, riveste: la presenza della loro ombra nel testo è presenza di un possibile destino negativo, di silenzio e di morte, una proiezione di sconfitta, che Ungaretti e Montale hanno evitato in virtù della potenza redentiva della poesia, salvando così sé stessi e anche la memoria dei sacrificati.

10 Sul valore probatorio degli elementi formali nei problemi di intertestualità cfr. M. CORTI, *Il binomio intertestualità e fonti: funzioni della storia nel sistema letterario*, in *La scrittura e la storia. Problemi di storiografia letteraria*, a cura di A. Asor Rosa, Firenze, La Nuova Italia, 1995, 115 – 130; EAD., *Per una enciclopedia della comunicazione letteraria* (nota 1), 15 – 32.

11 Delle carte di Sceab scritte »nel più puro francese« ci dice Ungaretti in una lettera a Papini del '17; sempre lui afferma in una lettera a Prezzolini del '14 che l'egiziano prima di morire »aveva distrutto tutte le sue carte«. Cfr. da ultimo per entrambe le testimonianze G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie* (nota 4), LIX.

Ma non è solo questo, forse, il punto in cui *Il Porto Sepolto* e *Xenia* si incontrano. A poco meno di un anno di distanza da quel 10-12-'65 che data il manoscritto che testimonia sia *Tuo fratello morì giovane; tu eri...* che *Dicono che la mia...* l'alluvione dell'Arno a Firenze sommerge la cantina della casa dove Montale e la Mosca avevano vissuto prima del trasferimento a Milano. A quell'evento Montale dedica un testo famoso *L'alluvione ha sommerso il pack dei mobili* (il ms. reca la data del 27-11-'66) che emblematicamente è posto a conclusione epigrafica e terribile degli *Xenia*:<sup>12</sup> potremmo dire a conclusione della Storia vera, quella del poeta e della moglie (e di Silvio), e sulla soglia di quella falsa, grande tema di *Satura*.

L'alluvione ha sommerso il pack dei mobili,  
 delle carte dei quadri che stipavano  
 un sotterraneo chiuso a doppio lucchetto.  
 Forse hanno ciecamente lottato i marocchini  
 rossi, le sterminate dediche di Du Bos,  
 il timbro a ceralacca con la barba di Ezra,  
 il Valéry di Alain, l'originale  
 dei Canti Orfici – e poi qualche pennello  
 da barba, mille cianfrusaglie e tutte  
 le musiche di tuo fratello Silvio.  
 Dieci, dodici giorni sotto un'atroce morsura  
 di nafta e sterco. Certo hanno sofferto  
 tanto prima di perdere la loro identità.  
 Anch'io sono incrostato fino al collo se il mio  
 stato civile fu dubbio fin dall'inizio.  
 Non torba m'ha assediato, ma gli eventi  
 di una realtà incredibile e mai creduta.  
 Di fronte ad essi il mio coraggio fu il primo  
 dei tuoi prestiti e forse non l'hai saputo.

La presenza, ancora, di Silvio e delle sue musiche mi stimola ad accennare a una ipotesi, suffragata da solidi indizi, che anche questo testo testimoni un rapporto di parentela con gli esordi ungarettiani. Dunque l'episodio traumatico è punto di partenza per una grande metafora acquorea – con un esplicito riferimento marino («il pack dei mobili»), il cui senso non risulta immediatamente evidente – sull'alluvione che sommerge i ricordi di una vita, anzi di tre vite e di un'intera epoca, chiusi nel sotterraneo che diventa una sorta di scrigno «chiuso a doppio lucchetto». La cantina contiene il *bric-à-brac*, tipico del secondo Montale, che da un lato costituisce il supporto al colloquio memoriale con la moglie e dall'altro introduce alla metafisica trita di *Satura*. Ma nel deposito ci sono anche le musiche «inedite» e «inaudite» che non sono andate al macero, come forse, per *ampli-*

12 Cfr. E. MONTALE, *L'opera in versi* (nota 7), 990-991.

*ficatio* e per la bellissima paraetimologia così tipica del secondo Montale, ancora si leggeva nel testo del '65, e soprattutto ci sono ›canti‹, l'originale degli *Orfici* di Campana e, mi si consenta, per sineddoche, anche i più famosi *Cantos* del secolo, quelli di Ezra Pound. Immediato almeno per me il collegamento con il testo eponimo de *Il Porto Sepolto* che in tutte le edizioni dell'opera, sino alla definitiva, segue immediatamente la dedica a Moammed e dunque *In memoria*:

Vi arriva il poeta  
e poi torna alla luce con i suoi canti  
e li disperde

Di questa poesia  
mi resta  
quel nulla  
d'inesauribile segreto.

Alessandria d'Egitto come Firenze? Il mitico porto sommerso, la biblioteca antica e quella moderna dei fratelli Thuile, secondo i ricordi che s'intricano nella memoria e nelle affermazioni dello stesso Ungaretti a costituire l'avantesto de *Il Porto Sepolto*, come i Lungarni, i palazzi antichi, i sotterranei pieni di cianfrusaglie, di mobili, di libri in *Xenia*?<sup>13</sup> Io ne sono convinto anche se, riconosco, siamo di fronte a forti indizi più che allo statuto di una prova. L'elemento più significativo è il tesoro di ›canti‹ cui i due testi si riferiscono (ma anche la singolare dimensione marina, altrimenti inspiegabile, che il termine ›pack‹ introduce). Per il primo il ›porto‹ è il deposito di memorie (fra le prime quella del ›discendente di nomadi‹) e di letterature universali cui il giovane poeta deve attingere per trovare ›il canto del suo abbandono‹, è il luogo dove, dopo il sacrificio dell'amico, ricomincia la vita e la poesia. Per il secondo il discorso è rovesciato: l'alluvione ha ricoperto di melma, in cantina, tutto ciò che ancora legava alle memorie della Mosca e di Silvio e, ancora di più, ha sommerso sotto acque impure il deposito di mille vicende culturali e poetiche. Ma l'alluvione è emblema di una catastrofe anche maggiore: »[...] gli eventi/di una realtà incredibile e non creduta« contro la quale si può opporre solo resistenza. La positività – se così si può dire – di *Tuo fratello morì giovane* in cui Montale almeno si era lasciato andare a parole per lui inconsuete, ad ammissioni generose, arretra di fronte alla ›atroce morsura‹. È possibile ormai solo chiudersi in una difesa minimale e finale: l'offerta ai morti si conclude nel disastro ›ghiacciato‹ di un intero mondo, con la vittoria finale di sopraffazione e menzogna.

Mi consento a questo punto qualche osservazione ulteriore sui rapporti tra i

13 Per *Il Porto Sepolto* si ricorda la celebre nota del poeta stesso – G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di L. Piccioni, Milano, Mondadori, 1969 (I Meridiani), 519 – che volentieri citiamo nella bellissima prima edizione dei Meridiani.

due poeti così come potrebbero risultare dagli elementi intertestuali indicati. Dunque, è luogo comune della critica montaliana sottolineare lo stacco di *Satura* dalle opere precedenti. Si tratta di differenze soprattutto di ordine formale per cui allo stile alto fino alla sublimità di *Ossi, Occasioni* e anche *Buferà* subentra uno stile medio-basso, a tratti colloquiale fino alla regressività. La trasformazione investe direttamente il livello linguistico più che altri livelli formali come quello metrico-ritmico che resta sempre teso e sostenuto.<sup>14</sup> In primo luogo, specie rispetto a *Occasioni* e *Buferà*, si impone una quasi assoluta chiarezza e trasparenza della lettera: tutto in *Satura* è comprensibile, fin troppo...

Insomma si potrebbe quasi dire che proprio con *Xenia* e *Satura* principia per Montale quella rivoluzione modernista, quel bisogno di far *tabula rasa* della tradizione che gli erano stati, come dire, un po' estranei da giovane. Non dovrebbe stupirci, allora, in quel momento di sperimentazione e condensazione del secondo Montale, la presenza di memorie del primo Ungaretti, tra ricordi avanguardistici e ricominciamento di un'esperienza lirica. Direi che Montale tra i Cinquanta e i Sessanta in qualche modo »attraversa« Ungaretti e lo attraversa lungo una direttrice importante: quella in cui Ungaretti incontra i propri morti (Moammed, la madre, il fratello, il figlio) e colloquia con loro: sulla strada che porta dalla deflagrazione giovanile a *Il Dolore*.<sup>15</sup> Certo è che anche in Ungaretti il regno dei morti è il regno della chiarezza grammaticale e della trasparenza dei significati dove ci si attiene rigorosamente al *sermo humilis*...

Dovrei ora almeno accennare a *Chiaroscuro*, altro testo importante per Moammed, che dovrebbe precedere per composizione il testo del '16 se è datato »Milano settembre dicembre 1914«. Non rilevante per ciò che riguarda i casi di intertestualità tra i due poeti, è un testo bellissimo, dove si fissa la memoria della tragedia e delle »riapparizioni« dell'amico con immagini e parole che poi tornano in *Memoria*.

[...]

Mi è venuto a ritrovare il mio compagno arabo  
che si è suicidato  
che quando mi incontrava negli occhi  
parlandomi con quelle sue frasi pure e frastagliate  
era un cupo navigare nel mansueto blu

14 Basti qui ricordare la bellissima recensione a caldo di P. V. MENGALDO, *Primi appunti su »Satura«,* ora in ID., *La tradizione del Novecento. Prima serie,* Torino, Bollati Boringhieri, 1996, 357–381.

15 Molto significativo che Montale nel '58 su »Letteratura«, in una breve nota, si riferisca proprio al *Porto sepolto* del '16 e che riprendendo la nota poco più di un decennio dopo insista proprio sulla natura, come dire, cangiante de *L'Allegria* e sull'estremo dinamismo variantistico che caratterizza la nascita della lirica ungarettiana, tanto che risulta più affascinante la fase delle metamorfosi che il testo *ne varietur*, cfr. E. MONTALE, *Sulla poesia,* a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1976, 306–307.

E' stato sotterrato a Ivry  
 con gli splendidi suoi sogni  
 e ne porto l'ombra  
 [...]

Dunque già nel '14, a un anno dal suicidio, Moammed ›riappare‹: la sua è una presenza intermittente, ma costante a segnare il ricominciamento della vita di Ungaretti. Anche qui è presente in ›navigare‹ e in ›blu‹ l'immagine marina, anzi del movimento sulle e nelle acque del mare. Gli ›splendidi‹ sogni sono legati in rapporto metonimico ai ›canti‹ e tutto giace in una profondità nascosta, qui il cimitero di Ivry, da cui come dal ›porto sepolto‹ qualcuno, o la memoria, li può salvare: o dove possono essere chiusi, sequestrati per sempre, da alluvioni ed eventi terribili come nella ripresa montaliana.<sup>16</sup>

Naturalmente, siccome niente più della lirica di Ungaretti ci dà il senso dell'acquoreo, mercuriale scorrere delle immagini primordiali, del dinamismo inafferrabile della poesia, quando voglia essere davvero redentiva, ne *L'Allegria*, diciamo così, vulgata, questi versi, dopo varie trasformazioni, appariranno cosa ben diversa: »Mi è venuto a ritrovare / il mio compagno arabo / che s'è ucciso l'altra sera«. Tutto qui: quella morte è ormai fuori dalla Storia e da ogni dramma, prosciugata e levigata a puro emblema: essa si dà, accade sempre, sera dopo sera, e sera dopo sera si rivive...

Qualcosa di simile a quest'ultima metamorfosi accade – e si direbbe fatalmente – anche in Montale, ovviamente secondo una fenomenologia affatto diversa e in assenza di qualsiasi legame intertestuale (perché il legame, fortissimo, è tutto di ordine antropologico!). Dunque l'ultima, esplicita, ›ufficiale‹ comparsa di Silvio è in un testo datato 7 – 4 – '71,<sup>17</sup> *Inascondigli*, che entra in *Diario del '71 e del '72*.

Quando non sono certo di essere vivo  
 la certezza è a due passi ma costa pena  
 ritrovarli gli oggetti, una pipa, il cagnuccio  
 di legno di mia moglie, un necrologio  
 del fratello di lei, tre o quattro occhiali  
 di lei ancora!, un tappo di bottiglia  
 che colpì la sua fronte in un lontano  
 cotillon di capodanno a Sils Maria  
 e altre carabattole. Mutano alloggio, entrano  
 nei buchi più nascosti, ad ogni ora  
 hanno rischiato il secchio della spazzatura.

16 Il testo uscito su »Lacerba« del 17 aprile 1915 è conforme a G. UNGARETTI, *L'Allegria*. Edizione critica (nota 3), 213 – 215.

17 Cfr. E. MONTALE, *L'opera in versi* (nota 7), 1057 – 1058.

Complottando tra loro si sono organizzati  
 per sostenermi, sanno più di me  
 il filo che li lega a chi vorrebbe  
 e non osa disfarsene. [...]

Sono passati ormai cinque anni dall'ultimo degli *Xenia*, ma alcuni elementi della ›forma del contenuto‹, diremmo con Maria Corti, permangono.<sup>18</sup> Già il titolo si ricollega al ›baule sepolto‹ e al ›sotterraneo chiuso a doppio lucchetto‹ di *Xenia* e, se è accettabile l'ipotesi che ho sostenuto, al *Porto sepolto*. Gli oggetti – come gli spiritelli di Cavalcanti crudelmente danzano (e per non trascurare riferimenti stilnovistici anche dove non ci si aspetterebbe) – qui »Mutano alloggio, entrano/nei buchi più nascosti« dove Montale deve ritrovarli così come Ungaretti ritrovava i suoi ›canti‹. Non è più tempo, naturalmente, né di epifanie, né di catastrofi: il ritrovarsi nella memoria della Mosca (e di Silvio) è ormai e sempre più rito minimale e quotidiano, ironicamente e letterariamente rallegrato dal gioco a nascondino degli oggetti. A questo proposito, confesso, mi piace pensare che Montale avesse in mente i versi, proprio agli antipodi, da *Folli i miei passi ne Il Dolore*,

[...]  
 Quantunque ne sia tenera la voce  
 Non uno dei presenti sparsi oggetti,  
 Invecchiato con me,  
 O a residui d'immagini legato  
 Di una qualche vicenda che mi occorre,  
 Può inatteso tornare a circondarmi  
 Sciogliendomi dal cuore le parole.  
 [...]

La situazione è così parallela e però rovesciata da conferire alla ›trita metafisica‹ montaliana degli oggetti persino un vago tono reattivo e dunque polemico. Aggiungo che il giovanile impulso alla lirica come redenzione, allo »sciogliere/il canto/del suo abbandono« di Ungaretti, poche volte ha trovato una glossa così precisa ed efficace come nella ›prosa‹ di »Sciogliendomi dal cuore le parole«.

Per tornare all'argomento principale, dicevo che le persone sono due, anagraficamente molto precise, ma il personaggio, per l'identica *funzione* che esercita nell'opera dei due autori, è unico, tragicamente speculare. Prova ne sia in Montale *Le revenant* che fin dal titolo richiama le intermittenze fantasmatiche,

---

18 Per forma del contenuto si intende qui »il rapporto dinamico che si instaura fra gli elementi contenutistici, la loro organizzazione unica, sovradeterminata simbolicamente e ideologicamente«, cfr. M. CORTI, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976 (Studi Bompiani), 138 – 142, 139.

ma determinatissime, del personaggio.<sup>19</sup> Testo dell'autunno del '68, è ancora una ›offerta‹ alla Mosca inserita in *Satira II*:<sup>20</sup> qui il ricordo è di un pittore »stroncato in boccio / ai primi del 900« che ha fatto la corte alla moglie a suo tempo tanto da aver suscitato qualche postuma curiosità e domanda (forse un po' gelosa) nel poeta. Poi un giorno Montale, ormai dimentico, scopre un suo quadro »orrendo« in una »rivista clandestina« (i dati del *feuilleton* ci sono tutti) e conclude

[...]

Sei stata forse la sua Clizia senza

saperlo. La notizia non mi rallegra.

Mi chiedo perché i fili di due rocchetti

si sono tanto imbrogliati; e se non sia quel fantasma

l'autentico smarrito e il suo facsimile io.

Dove la coscienza (e la vertigine conseguente) della specularità gemellare tra vincitore e vinto è ormai assoluta e assurda al respiro metafisico del Montale maggiore laddove si sfiorino i temi del rapporto simbiotico (e straniante) tra vita e memoria, della prigione dell'identità e della storia contrapposta alle aspirazioni icastiche, nette, a tutti gli universalismi possibili. Come che sia addirittura una terza biografia, sempre di artista o artisticoide, sempre morto giovane, e sempre legato alla Mosca, dunque al mondo degli affetti personali, rientra perfettamente nella tipologia del personaggio sacrificale incrementandone la portata antropologica. Che è comunque quella di allegare al proprio superamento dei limiti e delle avversità la coscienza parallela di una possibile disfatta, di indicare al proprio fianco un sé alternativo e nello stesso tempo complementare, votato alla morte.

Anche la parabola evolutiva che la vicenda segue nei due poeti è simile, giusto a ribadire la saldezza della sua significazione antropologica, la ›portanza‹ di questo episodio nel romanzo di formazione dei giovani artisti. Tesa e drammatica nelle prime ›epifanie‹, diretta in Ungaretti, indiretta in Montale (dove in effetti segue la morte della Mosca), a cadavere, diciamo così, ancor caldo – con la coscienza immediata e dolorosa di essere in qualche modo i beneficiari, volenti o nolenti, di quelle morti – col passare degli anni, ad esperienza assimilata, a corpo ormai ›mangiato‹ in questa sorta di eucaristia poetica, la riapparizione delle figure si ritualizza nella quotidianità, nei contesti di una ›poesia

19 È merito di Mengaldo l'aver per primo rilevato tali presenze fantasmatiche in Montale proprio collegandole a un tema fondamentale di *Satura*. »A queste dichiarazioni d'inesistenza fanno riscontro le invenzioni di improbabili personaggi-ombra la cui tenue traccia di passaggio per la vita è ormai solo affidata alla labile memoria dei pochi che li ricordino, e con essi si cancellerà definitivamente: il fratello Silvio di *Xenia* I, 13, il pittore del citato *Le revenant*«. Cfr. P.V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento* (nota 13), 359–360.

20 Cfr. E. MONTALE, *L'opera in versi* (nota 7), 1003.

degli interni, sommessi e rassegnati, ma non per questo, specie in Montale, meno drammaticamente lucidi.

E resterebbero da seguirne ancora, in filigrana, le tracce più nascoste e soprattutto la consistenza anche superiore in termini antropologici che la figura sacrificale assume quando si tratti del fratello di sangue (morto in guerra!) come accade, a non dire di altri, in due autori sommi del nostro Novecento: Carlo Emilio Gadda e Pier Paolo Pasolini. Ma è questa una storia fondamentale per la comprensione dei due autori e per l'antropologia letteraria che, stranamente, è ancora tutta da scrivere.