

# Chi è Pilar?

## Storia di una musa\* montaliana

di Alberto Fraccacreta

Il nome Pilar compare due volte nell'opera di Eugenio Montale: 1. nel racconto *Donna Juanita*<sup>1</sup> all'interno di *Farfalla di Dinard*; 2. nella lirica *La belle dame sans merci II*<sup>2</sup> appartenente alle *Poesie disperse*. Una presenza marginale dunque, anche se non marginale è il significato nascosto, la traccia remota che il *senhal* reca in sé. A proposito del primo riferimento, Scaffai commenta:

Apparso sul «Corriere della Sera» del 15 gennaio 1948, il racconto è entrato in raccolta fin dalla prima edizione, dove era il quarto della seconda sezione. [...] Riporta la narrazione nell'ambiente ligure in cui il protagonista ha trascorso infanzia e prima

\* Per una panoramica generale delle numerose muse montaliane: su Clizia: L. Rebay, *Montale, Clizia e l'America*, in *La poesia di Eugenio Montale*, Librex, Milano 1982, pp. 281-308; P. Desideri, *Clizia: salvezza e perdizione nella sintassi narrativa dei Mottetti montaliani*, in "L'Approdo Letterario", XXII, 1976, pp. 150-60; M. Forti, *Il nome di Clizia. Eugenio Montale: vita, opere, ispiratrici*, Scheiwiller, Milano 1985; P. De Caro, *Journey to Irma. Una approssimazione all'ispiratrice americana di Eugenio Montale. I. Irma, un "romanzo"*, De Meo, Foggia 1999; Id., *Irma politica. L'ispiratrice di Eugenio Montale dall'americanismo all'antifascismo*, Renzulli, Foggia 2001; M. Sonzogni, *La speranza di pure rivederti... Clizia, Montale e l'impossibilità di dirsi addio*, Archinto, Milano 2013; Id., «Il guindolo del Tempo». *Montale, Clizia e il pegno*, Archinto, Milano 2017. Su Gerti: *Gerti (1902-1989)*, Mostra documentaria, Biblioteca del Popolo, Trieste 8-21 maggio 1995, pp. non num. Il fascicolo comprende: E. Guagnini, *Per Gerti (1902-1989)*; M. Cecconi, *Un ricordo*; F. Fölkel, *Gerti*; G. Lopez, *Gerti e gli anni di guerra*; E. Masel, *Bobi-Gerti attraverso le lettere di Bobi*; P. Quazzolo, *Il diario di Gerti: la fotografia*; S. Cimarrosti, *Note in margine ad una redazione dattiloscritta del 'Carnevale di Gerti'*. Su Liuba e Dora Markus: D'A.S. Avalle, *A Liuba che parte*, in Id., *Tre saggi su Montale*, Einaudi, Torino 1970, pp. 91-9; D. Pianesani, *Liuba, il gatto e la culla*, in "Paragone", 422-24, aprile-giugno 1985, pp. 36-42; M. Forti, *Nella foto c'erano le gambe di Dora Markus*, in "Tuttolibri", 14 giugno 1980; L. Rebay, *Un cestello di Montale: le gambe di Dora Markus e una lettera di Roberto Bazlen*, in "Italica", LXI, 1984, 2, pp. 160-9; G. Nascimbeni, *Caro Eusebius, devi scrivere una poesia per Dora Markus*, in "Corriere della Sera", 15 febbraio 1984; P. Mauri, *Le gambe di Dora Markus*, in "la Repubblica", 15 ottobre 1985; *Le muse di Montale, galleria di occasioni femminili nella poesia montaliana*, a cura di G. Baldissoni, Interlinea, Novara 1996. Su Esterina e ancora Dora Markus: R. Gigliucci, *Realismo metafisico e Montale*, Editori Riuniti, Roma 2006, pp. 144-64.

1. E. Montale, *Prose narrative*, a cura di N. Scaffai, Mondadori, Milano 2008, pp. 28-30.

2. Id., *L'opera in versi*, a cura di R. Bettarini e G. Contini, Einaudi, Torino 1980, p. 788.

giovinezza e che era stato già introdotto dal primo brano della raccolta. Al centro della prosa è la figura di Juanita, una donna di circa quarant'anni tornata dall'Argentina alla natia Liguria<sup>3</sup>.

Pilar figura nel testo in un brevissimo squarcio narrativo (un riferimento incidentale tra lineette), come figlia di Juanita e sorella di Estrellita:

Giunta a terra, Juanita lasciava sgonfiare e sgocciolare il suo aerostato, si gettava addosso un secondo accappatoio prima che l'involucro potesse aderire a una forma umana e modellarla, e risaliva fra i ciottoli verso casa. Dietro di lei una servizievole *criada* richiudeva un cancello tinto di sangue di bue. Che età poteva avere allora Juanita? Forse meno di quarant'anni. Dall'alto di una pinetina che sovrastava il suo giardino la spiavo poi tra le due figlie – Pilar e Estrellita – affondata in una sedia a sdraio, intenta a sorbire il *matè* e a leggere “Caras y Carjetas” e la “Scena Illustrata”, le sole pubblicazioni che giungessero tra quelle mura<sup>4</sup>.

Nell'economia del testo Pilar sembra parte di un'endiadi che ha come valore narratologico il puro *flatus vocis*, la semplice informazione del nome senza che esso “agisca” nelle pieghe del racconto. È gettato nel discorso come una banale designazione di persona. Lo sfondo creativo di provenienza, per così dire l'inter-testo, è da ravvisarsi nelle re-invenzioni montaliane legate al ricordo di Genova, in particolare della comunità dei sudamericani nelle Cinque Terre<sup>5</sup>. «Temi e personaggi di *Donna Juanita* si trovano anche in *Dov'era il tennis*»<sup>6</sup>, precisa Scaffai, raccogliendo un'imbeccata dello stesso poeta a Guarnieri in una lettera del 29 novembre 1965<sup>7</sup>.

3. N. Scaffai, commento a *Donna Juanita*, in Montale, *Prose narrative*, cit., p. 23.

4. Montale, *Prose narrative*, cit., pp. 27-8.

5. Cfr. F. Contorbis, *Montale, Genova, il modernismo e altri saggi montaliani*, Pendragon, Bologna 1999. Ma anche P. Senna, *Rassegna montaliana 2005-2006. Aggiornamento*, in “Testo”, 54, 2007, p. 122: «Preciso al riguardo è il richiamo della Lavezzi alle due figlie di Donna Juanita nell'omonimo racconto (uscito nel 1948) della *Farfalla di Dinard*: Pilar e Estrellita. La prosa si lega a fatti autobiografici ben precisi. Gioannina – la *Juanita* del racconto – è una donna italiana sposata a Giovanni Pàstine, avvocato italiano che fece fortuna in Argentina, il quale aveva fatto costruire a Monterosso, nei pressi di casa Montale, la famosa villa detta “del Gigante” per l'enorme statua di Nettuno che si ergeva sugli scogli. Gioannina ebbe due figlie: Anita e Elvirita Pàstine. Veniamo a conoscenza di una “disgrazia” (non precisata ma intuibile nei suoi contorni) che colpì quest'ultima nell'estate del 1917 da una lettera di Marianna Montale, ora in *Lettere da casa Montale*, p. 374. Che forse dietro questo nome di Pilar possa celarsi (o quantomeno aver ricordato) una delle due ragazze, Anita in particolare? I Montale trascorrevano la villeggiatura con un gruppo di amicizie consuete, di cui la famiglia Pàstine faceva parte. Inoltre il nome di *Anita*, traduzione spagnola di *Annetta*, potrebbe aver generato nel poeta una dinamica di sovrapposizione e “con-fusione” delle immagini ispiranti (De Caro), che sappiamo giocare un ruolo tanto attivo nella produzione lirica montaliana».

6. Scaffai, commento a *Donna Juanita*, in Montale, *Prose narrative*, cit., p. 24.

7. Cfr. Montale, *L'opera in versi*, cit., p. 956: «*Dov'era...* Lo schiacciettrà [r. 7] (schiaccia e tira “spremi”) è il vino da dessert che si fa nelle Cinque Terre. Il parente maniaco [r. 19] era un mio cugino. Gli altri personaggi sono quelli di *Donna Juanita*».

Invero, nonostante l'estemporaneità fulminea dell'accento, in Montale il nome agisce sempre<sup>8</sup>. Il riferimento a Pilar potrebbe non essere così occasionale come appare a prima vista. E ora passiamo alla poesia.

Se l'uomo è fatto vivere dalla sua causa  
e l'atto dal motivo  
non si torna alle origini, si vive  
una retrocessione senza arresti.  
Di te, del tuo segreto ho cercato invano  
l'archetipo vivente o estinto, quale che fosse.  
Tra gli animali forse l'unicorno  
che vive nelle insegne araldiche e non oltre.  
Per me non c'era dubbio: io ero il tasso,  
quello che s'appallottola e piomba dalla cresta  
alla proda tentando di sfuggire  
al pennello da barba, il suo traguardo.  
Non per te questo scorno, Pilar, se  
il nome che porti ha ancora un senso<sup>9</sup>.

L'apparato critico dell'*Opera in versi* informa che la prima redazione della lirica risale al 26 ottobre 1968<sup>10</sup>. Il testo della composizione è il seguente:

Se l'uomo è fatto vivere dalla sua causa  
e se l'atto è spiegato dal motivo  
non si torna alle origini, si entra  
in una retrocessione senza pause.  
Ero certo di amarti, ma ti ricalcavo  
da un archetipo falso ricalcato su un altro.  
L'immagine testuale, in fondo al pozzo, bravo  
chi sapeva trovarla. Io ero il tasso  
che s'appallottola e piomba dalla cresta  
alla proda per mettersi al sicuro.  
Tu non eri il cacciatore, tu eri  
non l'ultimo o il penultimo di un fluido/filo  
di errori veri o immaginari, senza  
lampi né spari. Tu eri appena l'eco  
di un nulla, io molto meno e questo è tutto.

Il *senhal* Pilar è, dunque, successivo alla prima mano. I quattro versi iniziali delle due versioni sono abbastanza simili. Torna l'archetipo in entrambi i testi,

8. Cfr. Scaffai, nota a *Donna Juanita*, in Montale, *Prose narrative*, cit., p. 398: «Come di frequente, sia nella poesia che nella prosa (cfr. *Racconto d'uno sconosciuto*) di Montale, la percezione di un suono inatteso prodotto da veicoli, macchinari, strumenti, si lega a un evento mentale: un'improvvisa illuminazione o, come qui, il ricordo di un episodio del passato».

9. Montale, *L'opera in versi*, cit., p. 788.

10. R. Bettarini, G. Contini, *Varianti e autocommenti*, in Montale, *L'opera in versi*, cit., pp. 841-1183: 1172-3.

ma la redazione iniziale sembra più esplicita: «ero certo di amarti». È in questo solco che si inserisce l'interpretazione di Paolo De Caro, sicuro di scorgere in Pilar la dedicataria dei primi tre mottetti, Maria Rosa Solari, la «giovane pantera peruviana»<sup>11</sup> – come la definì il poeta in una lettera a Irma Brandeis –, con la quale Montale ebbe una fugace relazione nel primo lustro degli anni Trenta.

Se guardiamo al “romanzo nascosto” imbastito da Montale sul personaggio dei primi tre mottetti, di *Sotto la pioggia*, in parte di *Costa san Giorgio* e di *Accelerato*, peruviana è l'origine della donna, e peruviana e latino-americana è la sua cultura: lo spagnolo è la sua lingua di comunicazione preferita; insieme con la famiglia deve perciò aver vissuto per parecchi anni in Perù<sup>12</sup>.

Maria Rosa rappresenta il lato, per così dire, “ispanico” della poesia montaliana<sup>13</sup>; e Pilar funge da contrassegno di questa progressione linguistico-concettuale, che ha una sua precisa fisionomia tra le varie “grammatiche” delle ispiratrici. Il poeta ha creduto di amarla, ma col senno di poi comprende di aver inseguito un archetipo. «L'immagine testuale», quella deposta «in fondo al pozzo» della mente e dell'*Ursprung* culturale, è impossibile da scorgere. Di quale archetipo parla Montale? E cosa sottintende l'immagine vagheggiata? Nelle due versioni, a questo punto, sopraggiungono figure del bestiario e dell'araldica: il tasso e l'unicorno (soltanto nella versione definitiva). Il tasso, nella prima redazione, è quello descritto anche in *Schiappino*, lirica degli *Altri versi* che presenta il medesimo sfondo ligure<sup>14</sup>. Per quanto concerne il secondo, «bestiari medievali e fantastiche zoologie moderne, da Isidoro di Siviglia a Jorge Luis Borges, si soffermano sul meraviglioso animale, la cui fierezza è vinta da un'indifendibile sensualità»<sup>15</sup>. Il liocorno è anche simbolo della purezza e, non a caso, De Caro pensa alla *Dame à la licorne*, il ciclo di arazzi fiamminghi del XV secolo che rappresenta una vergine – la Monna Lisa del Medioevo – in atto di addomesticare un liocorno. A questo forte accostamento iconografico

11. E. Montale, *Lettere a Clizia*, a cura di R. Bettarini, G. Manghetti e F. Zabagli, Mondadori, Milano 2006, p. 122.

12. P. De Caro, *Invenzioni di ricordi. Vite in poesie di tre ispiratrici montaliane*, Edizioni Centro Grafico Francese, Foggia 2007, p. 199. De Caro ha anche ricostruito perfettamente la vicenda biografica della “peruviana”, sottolineando la re-invenzione poetica montaliana basata sull'origine materna di Maria Rosa Solari (ivi, pp. 199-200): «Maria Rosa Solari era nata a Genova il 22 febbraio 1903 in una facoltosa famiglia borghese originaria della Riviera di Levante. [...] Luisa, la madre di Maria Rosa, lei sì poteva dirsi peruviana, perché figlia a sua volta di un emigrante italiano e di una peruviana».

13. Ma, assieme a Paola Nicoli Crisalide, la genovesità, l'essenza dell'esser nato/stato a Genova per Montale, cfr. ivi, p. 218: «Maria Rosa è Genova, allora».

14. Cfr. Montale, *L'opera in versi*, cit., p. 681: «Il figlio del nostro fattore/ aveva fama di pessimo tiratore:/ lo chiamavamo Schiappa o con più grazia/ Schiappino./ Un giorno si appostò davanti alla roccia/ dove abitava il tasso in una buca./ Per essere sicuro del suo tiro/ sovrappose al mirino una mollica di pane./ A notte alta il tasso tentò di uscire/ e Schiappino sparò ma il tasso fece/ palla di sé e arrotolato sparve/ nella vicina proda. Non si vedeva a un passo./ Solo un tenue bagliore sulla Palmaria./ Forse qualcuno tentava di accendere la pipa».

15. De Caro, *Invenzioni di ricordi*, cit., p. 242.

aggiungerei la *Dama col liocorno* di Raffaello per l'ulteriore richiamo al candro verginale<sup>16</sup>. L'interpretazione dello studioso in merito alle figure araldiche scelte da Montale è la seguente:

Ci piace pensare che Montale abbia pensato alla «peruviana» come alla sua *Dame à la licorne*, e voluto indicare in questo parto della meraviglia – quasi esso fosse generato da un'avventurata genealogia dell'araldica, dove spesso viene raffigurato – quell'essere amoroso, contraddittorio, straordinario e incredibile, quasi inconsistente alla presa del giudizio, che fu nella sua vita la presenza forte e riservata di Maria Rosa, e nella sua poesia la figura che gli apparve come uno stupefacente esito muliebre fra le discendenze di Colombo e di Atahualpa; mentre per sé tenne la parte del tasso, di quell'animale, foresto e impaurito, «*mi-ange, mi-bête*», incontrato da ragazzo<sup>17</sup>.

De Caro volge lo sguardo verso il carattere meraviglioso del liocorno, sacrificando un po' il simbolo della purezza, cioè il semantema mito-teologico (ripreso dalla letteratura cortese) di un animale soggiogato soltanto dalle vergini. Forse, sembra dire il poeta, *il liocorno delinea – unico fra tutti gli animali – l'archetipo che cercai in te (e che non trovai?)*. Pare si stia creando, nel discorso lirico montaliano, un divario tra quello che potremmo definire come *tu empirico* e quello che potremmo definire invece come *tu trascendentale*, che esclude di fatto ma presuppone un *tu escatologico*<sup>18</sup>. Si genera, infatti, una divaricazione tra differenti presenze femminili che va oltre la classica «procedura a sovrapposizione»<sup>19</sup>, e tenta di ricomporre un'immagine mai vista, un archetipo inconoscibile, ideale. Alla frantumazione del tu, Montale sembra opporre una re-integrazione dell'*ewig-Weibliche* goethiano. La posta in palio è alta: *La belle dame sans merci II* sembra ora tutt'altro che una poesia secondaria nell'*Opera in versi*.

Le varianti dell'ultimo verso del testo definitivo sono decisive per comprendere il significato del *senhal*:

Non per te questo scorno, Pilar, se | il nome che tu porti ha ancora un senso.] Ma morta te è un pilastro del mondo che scompare | se il nome che ti hanno dato, pilar, risponde al vero. Q2<sup>1</sup> Morta te, è un pilastro del mondo che scompare | se il nome che ti sei data, pilar, risponde al vero. Datt<sup>1-2</sup> Non per te quest'azzardo se il tuo nome,

16. Ma un altro richiamo raffaellesco per Maria Rosa Solari è ben evidente nelle *Lettere a Clizia*, cit., pp. 115-6: «Misteri dell'autobiografismo! Beatrice e la Donna Velata... Sostituendo la tubercolosi alla spina dorsale e al Sanatorio qualche crociera con Mr. Dunn o qualche mese al Sarah Lawrence, posso illudermi che tutti e tre i mottetti siano scritti per te». Il gioco di sovrapposizioni e con-fusioni figurali sembra conferire alla «pantera peruviana» il *senhal* di Margherita Luti, l'amata di Raffaello: la Fornarina o anche la Velata.

17. De Caro, *Invenzioni di ricordi*, cit., p. 242.

18. Per la differenza tra queste tipologie della tuità mi permetto di rimandare al mio *Montale errante. Cronache di una tensione religiosa*, Loffredo, Napoli 2018, pp. 11-36.

19. La procedura a sovrapposizione è tipica delle poesie montaliane: si tratta della presenza di due o più ispiratrici all'interno della medesima poesia, ognuna riconoscibile per mezzo di una propria «grammatica» (in particolare grazie al ricorrere di alcuni *senhal*), che frantuma il tu. Cfr. De Caro, *Invenzioni di ricordi*, cit., p. 220.

| pilar, conserva il suo significato. Datt<sup>3</sup> Non per te questo scorno, Pilar, se | il nome  
che tu porti {regge ancora.} \*ha ancora un senso.\* Datt<sup>420</sup>

*Pilar*, in castigliano, come attestano anche le varianti montaliane, significa “pilastro”. La scomparsa del «pilastro del mondo» potrebbe essere riferibile ad Arletta, la *fanciulla morta Aretusa*. In ogni caso, la tradizione tramanda che il 2 gennaio del 40 d.C. la Vergine si mostrò, lungo le prode del fiume Ebro, all’apostolo Giacomo, che era amareggiato dalla sterilità della sua catechesi. Maria gli offrì il piedritto, chiedendogli di edificare una chiesa in suo onore. Il *pilar* – una colonna di diaspro ricoperta di bronzo – fu posto da Giacomo nel medesimo punto in cui si trova oggi. *Nuestra Señora del Pilar* è venerata dalla chiesa cattolica il 12 ottobre, giorno coincidente con il genetliaco di Montale, particolare per nulla insignificante. L’interesse del *date of birth* è segnalato da De Caro sia per Annetta/Arletta che per Maria Rosa Solari (riguardo a quest’ultima, in realtà, si tratta dell’onomastico)<sup>21</sup>. In merito ad Anna degli Uberti, il genetliaco è ricco di senso per questioni biografiche (i Montale festeggiavano tutte le estati a Monterosso il compleanno di Anna con la famiglia degli Uberti) e perché è presente un chiaro riferimento nella poesia *Quando la capinera*:

Il «Quando» – la data della morte cui si riferisce il poeta – non è, né può essere (in coerenza con la *fabula* che sottende la figura della «fanciulla morta» lungo tutta l’Opera), il giorno della morte reale di Anna, bensì quella della *morte letteraria* di lei, che cade nel giorno di ferragosto (o dell’*Assunta*, cui si insinua nell’*incipit*) del 1926, cioè giusto a metà dei tre drammatici giorni (14, 15 e 16 agosto) in cui egli compone, a Monterosso, *La foce* (titolo del manoscritto, cambiato poi per il «Convegno», nov.-dic. 1926, in *Arletta*, poi finalmente, negli *Ossi* Gobetti, in *Incontro*). Sull’abbrivio di quest’attacco allusivo, il poeta consegna in parentesi un codicillo in inciso [«(qualcuno sostiene che il fatto/ era scritto *nel giorno della sua nascita*)»] che non si spiega se non rifacendosi a Santa Cristina vergine e martire, titolare della casella del 24 di luglio, il giorno della nascita di Anna, che in questo caso coincide con l’icona della «spenta in tenera età» messa in apertura di *Per un fiore reciso*<sup>22</sup>.

De Caro rivolge l’attenzione alla data di nascita di Anna, il 24 luglio. Non è improbabile che il riferimento mariano del 15 di agosto (l’Assunta) si leghi anche al compleanno dello stesso Montale, il 12 ottobre (la *Virgen del Pilar*, appunto), per il principio speculare di Arletta-Arsenio, l’Arletta cioè che *diventa* Arsenio, l’identità del poeta e il destino comune della «vita strozzata». Come esiste una linea cristologica nella poesia di Montale<sup>23</sup>, è necessario aggiungere, sul modello

20. Bettarini-Contini, *Varianti e autocommenti*, in Montale, *L’opera in versi*, cit., p. 1173.

21. Cfr. De Caro, *Invenzioni di ricordi*, cit., p. 200: «Le citazioni di Montale non sono di generica evocazione. Maria Rosa portava il nome della prima grande santa d’oltre Atlantico, una mistica di vicinanza teresiana, la domenicana Rosa [de Santa Maria] de Lima (1586-1617), patrona (“Rosa y Reyna”) del Perù e del Nuovo Mondo: la sua commemorazione liturgica cade il 23 o il 30 agosto, a seconda della consuetudine».

22. Ivi, p. 56.

23. Tale linea parte da *Costa San Giorgio*, attraversata da una misteriosa e sincretica MariaRosa-Clizia, cfr. ivi, p. 231: «L’icona di una religione pagana viene da Montale rivissuta *sub specie Christi* per dare universalità drammatica alla sofferenza “personale” di un uomo solo,



odigitrico dantesco<sup>24</sup>, il *sub specie Mariae*<sup>25</sup> che sposta l'ago del tu dall'*empirico* al *trascendentale*. È evidente, dunque, che il «sincretismo dell'immaginazione montaliana»<sup>26</sup> tenti, da un lato, di ricostruire un archetipo (tu trascendentale) e dall'altro di intuire una presenza più alta e luminosa nell'alterità empirica (tu escatologico). Bisogna ora fare un passo indietro, al primo componimento intitolato *La belle dame sans merci*, quello confluito in *Satura*.

Certo i gabbiani cantonali hanno atteso invano  
le briciole di pane che io gettavo  
sul tuo balcone perché tu sentissi  
anche chiusa nel sonno le loro strida.

Oggi manchiamo all'appuntamento tutti e due  
e il nostro breakfast gela tra cataste  
per me di libri inutili e per te di reliquie  
che non so: calendari, astucci, fiale e creme.

Stupefacente il tuo volto s'ostina ancora, tagliato  
sui fondali di calce del mattino;  
ma una vita senz'ali non lo raggiunge e il suo fuoco  
soffocato è il bagliore dell'accendino<sup>27</sup>.

Lo sfondo geografico è Locarno, l'anno di riferimento il '57. C'è una certa contiguità di luogo con uno dei *Madrigali privati*, *Da un lago svizzero*, «se non altro per la comune ambientazione elvetica e lacustre»<sup>28</sup>. *La belle dame sans merci* è, inoltre, una donna crudele e spietata, assente e lontana. Volpe? Gianfranca

abbandonato, annichilito dal “disperato” addio dell'amata [...]. È un luogo importante della nuova poetica montaliana che s'apre al *mysterium* dell'uomo-dio, antesignana di una simbolica della croce [...] prima di sfociare nel grande ciclo cristologico cliziesco degli anni della seconda guerra mondiale».

24. L'imprescindibile linea mariana di Beatrice è confermata da G. Gorni in *Introduzione*, Dante, *Vita Nova*, a cura di L. C. Rossi, Mondadori, Milano 1999, p. XV: «Sull'esempio, pur suggestivo, di Charles Singleton, si è enfatizzato il modello cristologico come esclusivo nel caso di Beatrice: la quale sarà sì figura di Cristo, secondo la nota formula, ma non va spogliata di prerogative mariane che si tende a misconoscere».

25. Oltre che in Arletta e in Maria Rosa, l'*imago Virginis* è visibile – con maggiore forza lirica e con singolare pervertimento del messaggio (una sorta di antimariologia) – in Clizia, come notato sempre da De Caro in *Irma politica*, cit., p. 119: «Con questa Clizia-Amazzone ci troviamo perciò di fronte a un femminino fecondo-infecondo, a una tentatrice virginea, all'esemplare di un'edoné bloccata: insomma ad una modernizzata figura gnostica (che residua dal modello sacerdotale basilidiano-dannunziano della donna marmo-manna-distruzione sulla fossa fuia de *La bufera*), la quale dalla sessualità negata fa spiccare nel suo fedele una scintilla di spiritualità. Questi, d'altro canto, nella sua dissolvente dulia, esalta talmente gli aspetti della distanza dall'oggetto desiderato, da poter pensare ad un rapporto con l'amata soltanto in termini di *nuptiae mysticae* con una *Virgo Mater*».

26. De Caro, *Invenzioni di ricordi*, cit., p. 231.

27. Montale, *L'opera in versi*, cit., p. 344.

28. R. Castellana, commento a *La belle dame sans merci*, in E. Montale, *Satura*, Mondadori, Milano 2009, p. 153.

Lavezzi ha fornito questa ipotesi<sup>29</sup> e gli indizi potrebbero confermarlo, ma la «vita senz'ali» nasconde un ammicco alla donna-angelo al di là dell'oceano, che il poeta non può raggiungere: il «bagliore dell'accendino» richiama il «tenue bagliore» di un «fiammifero» di *Piccolo testamento*, con significativo riferimento cliziano<sup>30</sup>. Potrebbe, quindi, trattarsi di una trasmutazione di Clizia in Volpe, in virtù dell'abbassamento eidetico fornito dal cambiamento della «storia terrena», avvenuto in *Iride*<sup>31</sup>. «Inutile domandarsi chi sia la protagonista della poesia (che in un autocommento Montale dichiara priva di importanza)»<sup>32</sup>, commenta Castellana. Inutile e, ancor di più, difficilmente ricostruibile. Il poeta si serve della grammatica teologica (si potrebbe, infatti, parlare di *teologemà*) delle molte ispiratrici per formare un destinatario che ricompone l'idea del femminile trasfigurato: il volto unico, l'«onlie begetter», l'«una sola» di *Domande senza risposta*<sup>33</sup>. Ciò vale anche per la seconda poesia della *dame sans merci*.

Pilar potrebbe costituire l'*alter-ego* dell'autore e, allo stesso modo, la tensione *sine macula* al tu che fonda la mariologia dantesca. «Non per te questo scorno, Pilar, se/ il nome che tu porti ha ancora un senso». «Scorno» è un lessema tipico della morfologia di Mosca («le trappole, gli scorni di chi crede/ che la realtà sia quella che si vede»)<sup>34</sup>, mentre «proda» è legato all'immaginario di Arletta (*Proda di Versilia*)<sup>35</sup> e di Crisalide (*Casa sul mare*)<sup>36</sup>. Ma l'«archetipo vivente» della donna di cui Montale cerca «invano» una traccia per carpirne il «segreto» e tornare così «alle origini», non risiede tra gli animali «canonici»: è «forse l'unicorno», qualcosa di fantastico, trascendente, unico. Il liocorno è descritto, dai bestiari medievali, come un piccolo e indomito cavallo bianco. Provvisto di un solo corno in fronte – segno dell'irruzione del Creatore nella creatura –, coniuga in esso il vigore della spada divina e l'integrità dell'immacolatezza: in questo senso, l'animale potrebbe descrivere la Vergine coperta dall'ombra dello Spirito Santo. Interessante è la pagina che Borges dedica all'unicorno nel *Libro degli esseri immaginari*:

Nel Medioevo, i bestiari insegnano che l'unicorno può essere catturato da una bambina; nel *Physiologus Graecus* si legge: «Come lo catturano. Gli mettono davanti una vergine e lui le salta in grembo e la vergine lo riscalda con amore e lo porta al palazzo del re». Una medaglia del Pisanello e molti famosi arazzi illustrano questo trionfo, di cui sono note le applicazioni allegoriche. Lo Spirito Santo, Gesù Cristo, il mercu-

29. Cfr. R. Cremante, G. Lavezzi, N. Trotta, *Da Montale a Montale: autografi, disegni, lettere, libri*, Cooperativa Libreria Universitaria, Pavia 2004, p. 24.

30. Oltre a Maria Rosa, De Caro sembra propendere per l'ispiratrice americana (cfr. *Invenzioni di ricordi*, cit., p. 238).

31. Cfr. Montale, *L'opera in versi*, cit., p. 240: «Ma se torni non sei tu, è mutata/ la tua storia terrena».

32. Castellana, commento a *La belle dame sans merci*, cit., p. 153.

33. Cfr. Montale, *L'opera in versi*, cit., p. 563: «Mi chiedono se ho scritto/ un canzoniere d'amore/ e se il mio onlie begetter/ è uno solo o è molteplice./ Ahimè,/ la mia testa è confusa, molte figure/ vi si addizionano,/ ne formano una sola che discerno/ a malapena nel mio crepuscolo».

34. Ivi, p. 301.

35. Ivi, pp. 245-6.

36. Ivi, pp. 91-2.



rio e il male sono stati rappresentati dall'unicorno. L'opera di Jung *Psychologie und Alchemie* (Zurigo, 1944) traccia la storia e l'analisi di tali simboli. Un cavallo bianco con zampe posteriori da antilope, barbetta da caprone e un lungo collo ritorto sulla fronte è la raffigurazione consueta di questo animale fantastico. Leonardo da Vinci attribuisce la cattura dell'unicorno alla sua sensualità: questa gli fa dimenticare la selvatichezza e lo spinge a giacere nel grembo della fanciulla, e così viene preso dai cacciatori<sup>37</sup>.

L'unicorno, cantato anche da Rilke in *Sonetti a Orfeo*, II, 4, possibile criptocitazione per altro, è un simbolo teologico adoperato da Montale non come assenza del tu, ma come «archetipo vivente»: espressione felice quant'altre mai, denota il punto più indicativo del femminile mariologico montaliano<sup>38</sup>. Pilar è la donna che ricomprende e riunisce tutti i destinatari: Arletta, Clizia, Volpe, Crisalide, Maria Rosa, Mosca e le figurazioni successive (le hölderliniane divinità in incognito) fino a ricostituirle nell'unico tu trascendentale che «regge ancora» ed è un «pilastro del mondo che scompare», fondamento, *Grund*, pilone sul quale la «vita senz'ali» pure si alimenta. È questo l'archetipo, l'«immagine testuale», l'*ewig-Weibliche* impossibile da rintracciare in Maria Rosa. Pilar è, forse, il tu definitivo montaliano – che, non a caso, in ottemperanza alla lirica incipitaria di *Satura* ha uno stretto legame con l'io – e il suo senso, il senso del suo nome è nel richiamare a sé tutte le sfumature onto-metafisiche della donna nel paradigma mariano. La *dame à la licorne*, la dama con liocorno raffaellesca, la *Virgo-Mater* cliziana (tratta dalla riflessione del mitologo Campbell), la Capinera arlettiana assunta in cielo, il pilastro del mondo, sono tutte componenti mariologiche che spostano l'indicazione empirica del tu verso un'idea trascendentale nella sua concretezza, ossia qualcosa di indipendente dall'esperienza che assorbe l'oggetto come tale e, lasciando il terreno empirico, esamina l'atto di pensiero in sé.

E adesso torniamo al racconto di *Farfalla di Dinard*. Come anticipato, il ricordo montaliano riguarda il “castello” di Gioanina:

A Fegina, quell'angolo di Monterosso che confina con il Mesco, i cugini Lorenzo e Domingo Montale, che avevano fatto costruire agli inizi del secolo, il primo, la villa della “Vecchiona” e poi, il secondo, la “Villa delle due palme”, pochi anni dopo, verso la fine del decennio, si erano visti sopraffatti dall'imponenza di una «casa sul mare»: una «villa color crema» o di un «colore appena caramellato» (*Donna Juanita*), detta anche la “Villa del Gigante”, per un grande Nettuno in cemento che sosteneva una conchiglia-terrazza sospesa sulle onde, o, addirittura, il “Castello”<sup>39</sup>.

Dal punto di vista del ricordo d'invenzione, il *senhal* inserito fugacemente nella

37. J. L. Borges (con la collaborazione di M. Guerrero), *Il libro degli esseri immaginari*, a cura di T. Scarno, traduzione di I. Carmignani, Adelphi, Milano 2006, p. 208.

38. Rimando ancora al mio *Montale errante*, cit., pp. 217-9, soprattutto nel raffronto «Clizia-Volpe-Arletta-MariaRosa-Mosca → *belle dame sans merci*» e «archetipo vivente → il liocorno → Pilar, tu mariologico».

39. De Caro, *Invenzioni di ricordi*, cit., p. 246.

prosa potrebbe richiamare il contenuto dell'infanzia, vissuta assieme ai sudamericani emigrati. «Esso porta con sé l'aura di un impossibile Eldorado dell'infanzia, di un Perù ligustico, di un'età dell'oro monterossina», commenta De Caro. In effetti, si tratta di «un'immagine complessa che continuerà a attraversare la mente di Montale e gli detterà le pagine di acuto rimpianto, di tenue ironia e di feroce caricatura»<sup>40</sup>. L'*imago* aurea di un'infanzia è compresa, per altro, nella Silvia leopardiana, di cui Anna degli Uberti – con i suoi trascorsi monterossini e la sua fanciullezza *à la* «Bernadette, beccafichi»<sup>41</sup> (duplice traccia di mariologia e leopardismo) – è un'inconsapevole seguace. Chiarificatore è, a questo proposito, un lungo pensiero dello *Zibaldone* (4310-4311):

Una giovane dai 16 ai 18 anni ha nel suo viso, ne' suoi moti, nelle sue voci, salti ec. un non so che di divino, che niente può agguagliare. Qualunque sia il suo carattere, il suo gusto; allegra o malinconica, capricciosa o grave, vivace o modesta; quel fiore purissimo, intatto, freschissimo di gioventù, quella speranza vergine, incolume che gli si legge nel viso e negli atti, o che voi nel guardarla concepite in lei e per lei; quell'aria d'innocenza, d'ignoranza completa del male, delle sventure, de' patimenti; quel fiore insomma, quel primissimo fior della vita; tutte queste cose, anche senza innamorarvi, anche senza interessarvi, fanno in voi un'impressione così viva, così profonda, così ineffabile, che voi non vi saziare di guardar quel viso, ed io non conosco cosa che più di questa sia capace di elevarci l'anima, di trasportarci in un altro mondo, di darci un'idea d'angeli, di paradiso, di divinità, di felicità.

Pilar, non identificabile in nessuna delle ispiratrici e al contempo comprendente ognuno dei caratteri essenziali di esse, rappresenta non soltanto la presenza paradigmatica della *Virgo* (Bernadette, il liocorno) e di una femminilità perfetta e assoluta, ma anche il luogo stesso dell'infanzia (il beccafico, *Sylvia borin*), i virgiliani *Saturnia regna*<sup>42</sup> che riadducono il tu e l'io stesso verso una completezza ora negata, un'integrità della natura umana in senso sottinteso e più profondamente mariologico. Pertinente è, a tal proposito, la domanda di Gareffi: «E se il "tu" di Montale fosse la poesia?»<sup>43</sup>. E se il vero tu di Montale fosse, la «freccia d'Amore in terra»<sup>44</sup>, l'eterno femminino<sup>45</sup>, il tu trascendentale di Pilar, la *veduta forma* cavalcantiana?

40. Ivi, p. 254.

41. Montale, *L'opera in versi*, cit., p. 443.

42. «Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna» (Virgilio, *Buc.*, IV 6).

43. A. Gareffi, *Montale antinomico e metafisico*, Le Lettere, Firenze 2014, p. 9.

44. Montale, *L'opera in versi*, cit., p. 254.

45. Così P. De Caro in *Quel giorno «troppo folto» di Montale. Una lettura di "Eastbourne"*, Koinè Comunicazione, Foggia 2011, p. 108: «L'incendio di Eastbourne è come l'annuncio di un *Untergang* apocalittico, è un incendio che, dalla costa del Sussex, dissolve il paesaggio, esaurisce la civiltà e invade il mondo, e con esso "sfoltisce" il giorno dei suoi molti fantasmi fino ad annientarli; facendo cenere, con le cose e i simulacri, anche dell'Amore, il bene prezioso dell'Eterno femminino montaliano».