

sognare il ritorno e pensare a come fare. Manuel si dimise dall'esercito per assecondare il suo desiderio e, poiché gli piaceva la campagna, sognava di andare in Sicilia a coltivare le terre dei suoi o di «comprare nelle vicinanze di Roma una piccola proprietà».

Al matrimonio e alla partenza di Lietta lo scrittore reagì in maniera scomposta, schizofrenica verrebbe da dire seguendo E. Gioanola, che alla divisione schizoide dell'io ha ricondotto tutte le ossessioni pirandelliane. Lo scrittore si fece promettere da suo genero che nel giro di due anni sarebbe ritornato in Italia con sua figlia e, quando capì che non avrebbe mantenuto la promessa, non fece che inveire contro di lui. Il giorno della partenza, l'11 febbraio 1922, li accompagnò a Genova e, una volta salpata la nave, girò per due ore senza meta, seguito come un'ombra da suo figlio Stefano. Nell'«angoscia di quella prima orribile serata» non voleva più rientrare in albergo. Il giorno dopo, tornato a Roma, la casa gli sembrò vuota, come la sua stessa esistenza, e si mise a piangere al modo di un bambino. «Non so proprio rassegnarmi, e temo che sarà sempre peggio con l'andar del tempo» – scrisse nella sua prima lettera, alla quale ne fece seguire altre e altre, tutte piene di lamenti e larvate minacce. Non è possibile che io soffra lontano da te, e tu da me, così! – le scriveva –, Non è umano!» (28 aprile 1922). «Tu devi ritornare al più presto se non vuoi che io impazzisca o muoia dal tormento in cui tuo marito m'ha messo» (24 maggio 1922). E ancora, fino all'ossessione: «Io impazzisco, impazzisco... Sai che avverrà? che riempita fino all'orlo estremo la mia capacità di soffrire, io cadrò in uno stato d'apatica indifferenza, da cui non riuscirà più a scuotermi nessuno» (26 giugno 1922). Alle armi dell'indifferenza e del silenzio fece effettivamente ricorso, ma più tardi, dopo l'entrata in scena di Marta Abba, sua musa ispiratrice, che riempì il vuoto lasciato da sua figlia e divenne la nuova destinataria delle sue lettere.

Una storia di emigrazione e schizofrenia è quella che lo scrittore mise in scena ne *L'altro figlio* (1923) attraverso la figura di una popolana che non si rassegna all'assenza dei due figli maggiori emigrati in Argentina e, indifferente alle dimostrazioni di

affetto dell'altro figlio, li tempesta di lettere attraverso i suoi paesani che partono per il Sudamerica. Il dramma, in un atto unico, è la trasposizione scenica dell'omonima novella e, molto probabilmente, fu lo strazio per la separazione da Lietta a indurre lo scrittore a riprendere in mano quel testo dopo tanti anni. Nell'incandescenza emotiva provocata dalla partenza della figlia anche certe situazioni ed espressioni dovettero caricarsi per lui di un significato nuovo, come la battuta di Maragrazia: «Figli; come possono capirla la pena della mamma!», o quella di Jaco Spina, che nella novella è il portavoce dell'opinione antiemigrazionista: «Vorrei sapere perché il male che trovano laggiù non lo dicono nelle loro lettere? Solo il bene dicono». ²² In una lettera da Talca di quello stesso anno, pur rammaricandosi per la lontananza, Lietta gli aveva parlato della sua felicità:

Mi manca sempre e tanto, ogni giorno, cento volte in un giorno – Pa-pettino mio – anche in questo tempo felice della mia esistenza, la tua parola, la tua presenza, il tuo sguardo, il tuo sorriso, le tue furiose rabbiette e che so io. ²³

Come ha rilevato S. Martelli, la singolarità de *L'altro figlio* consiste nel fatto che Pirandello scelse di descrivere le lacerazioni conseguenti all'emigrazione attraverso il punto di vista dei familiari rimasti in patria, con il conseguente rigetto dei luoghi tipici del viaggio e dell'impatto con il nuovo mondo. Anche le correzioni linguistiche introdotte nel passaggio dalla novella alla scena, tutte tendenti al registro medio, sono funzionali ad una rappresentazione non veristica, bensì ritualistica e psicologica del trauma dell'emigrazione. ²⁴ Il lutto, insomma, di chi resta e il desiderio spasmodico di compensare la perdita con l'invio di lettere su lettere.

²² L. Pirandello, *L'altro figlio*, in Id., *Maschere nude*, III, Mondadori, Milano 1949, p. 624 e p. 622.

²³ M.L. Aguirre D'Amico, *Vivere con Pirandello*, p. 81.

²⁴ Cfr. S. Martelli, *America, migrazione e «folta» nell'opera di Pirandello*, in M.B. Mignone (cur.), *Pirandello in America*, Bulzoni, Roma 1988, pp. 211-235.

Un «cartolinotto» al giorno: questo si ripromise Luigi con sua figlia, mettendo in pratica ciò che, anni prima, aveva vissuto nell'immaginazione. «La vita, o si vive o si scrive», scrisse in una nota lettera a Ojetti, e per lui, che era abituato a vivere la vita scrivendola, la decisione di sotterrare sua figlia sotto una valanga di lettere fu l'unica decisione possibile.²⁵

5. Nel postribolo di *Madama Pace*

Alla base degli infiniti casi pirandelliani vi è sempre una vicenda familiare, in cui autobiografia e immaginazione si intrecciano in un modo che è difficile dire dove finisce l'una e cominciano l'altra. «Non c'è un solo testo pirandelliano – ha scritto E. Gioanola – che sfugga alla ragnatela dei rapporti familiari: famiglia naturale e famiglia acquisita formano le polarità di un campo all'interno del quale si formano tutte le strutture e tutti i temi dell'opera».²⁶

Gli studi biografici e psicanalitici sullo scrittore siciliano hanno privilegiato di norma il conflitto con il padre Stefano: un pezzo d'uomo alto quasi due metri, dal naso imperioso, capace di collere furibonde, come lo descrisse suo nipote Stefano; un padre-padrone, insomma, di origini genovesi, preoccupato solo di accumulare denaro o, meglio, «roba» e di soddisfare i piaceri della carne.²⁷ Per questo non si peritò di sfruttare i suoi lavoratori nelle miniere di zolfo e, come di norma in quell'epoca, organizzò anche il matrimonio di Luigi con la figlia del suo socio in affari. «Un infaticabile organizzatore di destini altrui», l'ha definito A. Bouissy, e, in termini volutamente più spregiati, J.-M. Gardair lo ha degradato a «un ammasso di carne violenta e di libidine».²⁸ Alla base di questi studi vi è naturalmente

²⁵ La lettera a U. Ojetti del 10 ottobre 1921 è contenuta in L. Pirandello, *Carteggi inediti*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Bulzoni, Roma 1980, p. 82.

²⁶ E. Gioanola, *Pirandello, la follia*, Jaca Book, Milano 1997, p. 185.

²⁷ Cfr. G. Giudice, *Luigi Pirandello*, UTET, Torino 1963, p. 30.

²⁸ Cfr. A. Bouissy, *Reflexions sur l'histoire et la préhistoire du personnage 'alter ego'*, in Centre de Recherche de l'Université de Paris VIII-Vincennes (éd), *Lectures pirandelliennes*, Paillart, Abbeville 1978, p. 119; J.-M. Gardair,

l'episodio dello sputo nel «parlatorietto» della zia badessa, che lo scrittore evocò a distanza di molti anni nella novella *Ritorno* (1923) e, in altre forme, nei tre atti della *Ragione degli altri* (1915) e nei *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), dove i tratti di don Stefano sono riconoscibili nella figura del Padre, che nell'atelier-postribolo di Madama Pace arriva quasi a congiungersi carnalmente con la figliastra.

Nei *Sei personaggi* il Padre è «un uomo sulla cinquantina, in giacca nera e calzoni chiari, dall'aria aggrottata e dagli occhi scontroso per mortificazione». L'evocazione dell'episodio del postribolo, che tanto provocò l'indignazione degli spettatori, sembrerebbe finalizzata, come ha rilevato J.-M. Gardair, all'assoluzione del padre attraverso l'incriminazione del figlio. Nel testo si sovrappongono due scene fantasmatiche: quella (adulterina) del padre Stefano con la cugina e quella (suppostamente incestuosa) del padre Luigi con la figlia. È noto che la moglie dello scrittore, dopo il tracollo economico di don Stefano che aveva investito nella miniera tutta la sua dote, cominciò a dare segni di squilibrio cacciando il marito dalla stanza coniugale e, a volte, perfino da casa per la sua presunta infedeltà. Arrivò perfino a sospettare una relazione incestuosa con la figlia, che divenne oggetto delle sue vessazioni e cercò di farla finita nei due modi, un colpo di pistola e una morte per acqua, che nei *Sei personaggi* sono attribuiti rispettivamente al giovinetto quattordicenne e alla bambina. Per proteggerla, il padre dovette mandarla a vivere da sua sorella Lina, finché, pressato dai figli, non si decise a internare la moglie e, per usare le parole del Padre nei *Sei personaggi*, usarle «tutta la sua pietà assunta da lei come la più feroce delle crudeltà». E dunque: i germi della vita che, nel miracolo della creazione, attraverso il demone della fantasia, arrivarono a prender forma sulla scena, appartenevano alla vita familiare dello scrittore, ai «travagli del suo spirito», alla follia di Antonietta, che era anche la sua follia, come scrisse all'amico Ojetti. Ed era per lui materia così incandescente, niente affatto simbolica o allegorica, da fare di tutto per scacciarla dal suo spi-

rito, considerandola inaccettabile per la sua coscienza e risolvendosi a rappresentarla solo come una storia rifiutata:

O perché – mi dissi – non rappresento questo novissimo caso d'un autore che si rifiuta di far vivere alcuni suoi personaggi, nati vivi nella sua fantasia, e il caso di questi personaggi che, avendo ormai infusa in loro la vita, non si rassegnano a restare esclusi dal mondo dell'arte? [...] Così ho fatto. Ed è avvenuto naturalmente quel che doveva avvenire: un misto di tragico e di comico, di fantastico e di realistico.²⁹

La logica della negazione (*Verneinung*), che in psichiatria vale ancor più, si sa, di un'affermazione, presiede alla creazione dei sei personaggi e alla messa in scena dei loro drammi. Soprattutto due di loro, il Padre e la Figliastro, si manifestano sulla scena nella loro immutabile essenzialità, «che per l'uno significa castigo e per l'altra vendetta». Nel postribolo di *Madama Pace* è il mondo delle antiche Erinni che riemerge dagli inferi. E il sinistro scoppio di risa della Figliastro, con cui termina la liturgia della colpa, è il modo con cui l'autore, secondo J.-M. Gardair, cercherebbe di attirare su di sé la vendetta di Antonietta.

Il dramma debuttò al Teatro Valle di Roma, il 9 maggio 1921, in una messa in scena abbastanza tradizionale ad opera della compagnia di D. Niccodemi.³⁰ Alla prima assistette anche Lietta, che accompagnava sempre suo padre in tali occasioni, e alla fine della recita lo vide, sconvolta, presentarsi sul palcoscenico per ricevere i fischi del pubblico, e quegli sputi che lui, allora quattordicenne, aveva lanciato all'amante di suo padre nascosto dietro a una tenda. Entrambi dovettero, poi, mettersi in salvo attraverso una porta laterale. Sulla strada, fra la gente che schiamazzava e gridava insulti, c'era Manuel con il quale nello stesso mese si fidanzò e, all'inizio di luglio, convolò a nozze in un modo così rapido da dare l'impressione di una fuga. E pro-

²⁹ L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'attore*, in Id., *Maschere Nude*, I, Mondadori, Milano 1948, p. 16.

³⁰ La stessa compagnia lo mise in scena, nel 1925, al «Teatro Victoria» di Santiago «come non lo si rappresentò mai più in Cile», per cui cfr. N. Yañez Silva, *Memorias de un hombre de teatro*, Zig-Zag, Santiago de Chile 1966, pp. 116-21.

babile che Lietta volesse rompere il nodo gordiano che la teneva legata a suo padre e questa fu, se vogliamo, la sua personale vendetta.

Pronuba di quell'unione fu la soprano cilena Olga Prieto, che lo scrittore evocò nella figura di Madama Pace: «una megera di enorme grassezza», proprietaria di un *atelier* di moda nel cui retrobottega la Figliastro si prostituisce per sollevare la famiglia dalla miseria. Un personaggio demoniaco, ancor più che grottesco, lo ha definito N. Borsellino.³¹ La circostanza e il modo della sua apparizione, il suo modo goffo di vestire, il trucco vistoso, la sigaretta accesa nella mano, nonché il suo buffissimo linguaggio, mezzo spagnolo e mezzo italiano, la ascriverebbero di diritto alla schiera delle maschere demoniache, che popolano il teatro di Pirandello:

Eh cía, señor, porqué yò nó quero aproveciar-me... avantaciarme... [...] Ah, no me par bona crianza che loro ridano de mi, si yò me esfuerso da hablar, como podo, italiano, señor! [...] Viejito, cía! viejito, linda; ma mejor para ti, ché se no te da gusto, te porta prudencia! [...] Ah no, gracias tante! Yò aquí no fado piú nada con tua madre presente. [...] Ah, me voj, me voj – me voj seguramente...³²

Il tenore delle battute di Madama Pace ricorda le *Baruffe chiozzotte* di C. Goldoni, di cui Pirandello fu un estimatore. Ma il *pastiche* linguistico di manzoniana memoria, come quello di Antonio Pantogada e sua figlia Pepita nel *Fu Mattia Pascal*, è da associare alla strampalata soprano cilena che, prima di separarsi dal marito, abitò nella palazzina adiacente a quella dello scrittore e si rifiutò sempre di imparare l'italiano, come lo stesso Manuel che, a dire di sua figlia, «lo storpiava dolcemente».³³ Associata al mondo della prostituzione e della stregoneria – «Strega! strega! assassina!» grida al suo indirizzo la Madre –, nell'immaginario dello scrittore l'amica di famiglia si cristallizzò nella figura della mezzana che, nella vita, le avrebbe sottratto

³¹ Cfr. N. Borsellino, *Ritratto di Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1987, pp. 203-212.

³² L. Pirandello, *Maschere Nude*, I, pp. 74-76.

³³ Cfr. M.L. Aguirre D'Amico, *Come si può*, Sellerio, Palermo 1986, p. 7.

la figlia per metterla nelle mani di Manuel. I pessimi rapporti dello scrittore con suo genero, complicati da una dote che mai arrivava e che Manuel pretendeva, affondano nel mondo vischioso della sua famiglia investita con deliri e ossessioni dall'urto di un dio. Ne è prova il fatto che, dopo la morte dello scrittore, i rapporti di Lietta con Manuel migliorarono e, come scrive sua figlia, «il vento che aveva agitato la sua vita smise di soffiare. E lei si quietò».³⁴ Per quanto riguarda lo spirito di Madama Pace-Olga e il suo rapporto con la vita di Lietta, un *hysteron proteron* sembra aver dettato i tempi nello sviluppo degli eventi. Installatasi al posto della vita, l'arte dello scrittore sembra averla preceduta, condizionandola con i suoi fantasmi, costringendola, per dire con C. Garboli, a delle mosse burattinesche e inusuali.³⁵

6. «La favola del figlio cambiato»

Agli ultimi anni di vita dello scrittore siciliano risale la composizione de *I giganti della montagna*, un'opera incompiuta immersa nel mondo degli spiriti. Il dramma è ambientato in una villa, «La Scalogna», dove giunge una *troupe* di comici itineranti diretti dalla contessa Ilse Paulsen. La casa ha fama di essere abitata dai fantasmi: giochi di luce, apparizioni misteriose, voci senza corpo, risa e altri fenomeni paranormali si susseguono, di notte, per opera del mago Cotrone, un *alter ego* dell'autore, che abita nella villa assieme ai suoi Scalognati. Fuggito dal suo paese, perché perseguitato dagli scandali, e liberato, quindi, da ogni sorta di «impacci», si dedica agli incantesimi. «Con la divina prerogativa dei fanciulli che prendono sul serio i loro giuochi», s'ingegna con i suoi eremiti a trasformare in fantasmi tutto quello che gli passa per la mente, «versando l'anima dentro la notte che sogna». Come egli dichiara a Ilse:

³⁴ M.L. Aguirre D'Amico, *Vivere con Pirandello*, p. 171.

³⁵ C. Garboli, *Un po' prima del piombo. Il teatro in Italia negli anni Settanta*, Sansoni, Firenze 1998, p. 278.

Lucciole! Le mie. Di mago. Siamo qua come agli orli della vita, Contessa. Gli orli, a un comando, si distaccano, entra l'invisibile: vaporano i fantasmi. È cosa naturale. Avviene, ciò che di solito nel sogno. Io lo faccio avvenire anche nella veglia. Ecco tutto. I sogni, la musica, la preghiera, l'amore... tutto l'infinito ch'è negli uomini, lei lo troverà dentro e intorno a questa villa.³⁶

Gli ultimi drammi di Pirandello segnano il suo approdo al mito e all'invenzione surrealista. Un'involuzione evasiva della realtà secondo alcuni, una sperimentazione di nuove forme drammaturgiche secondo altri. Per il loro carattere di «copione testamentario», giusta la definizione di P. Puppa, *I giganti* costituiscono una sorta di summa della vita e dell'opera dell'autore.³⁷ Un insieme di leggende, miti, simboli, radicati nel mondo folclorico siciliano, convive con un'oltranza drammaturgica, che presuppone la sua esperienza di capocomico nella compagnia del Teatro d'Arte, il suo difficile rapporto con impresari e compagnie di giro, le reazioni a volte feroci del pubblico, che acuirono in lui il desiderio di appartarsi in «una rustica bicocchetta in qualche borgo solitario, in un tempo più o meno lontano», come aveva scritto anni prima al figlio Stefano, per «danciare di lassù un solennissimo sputo a tutta la civiltà».³⁸

³⁶ L. Pirandello, *I giganti della montagna*, in Id., *Maschere Nude*, IV, Mondadori, Milano 1949, p. 627.

³⁷ Cfr. P. Puppa, *Fantasma contro Giganti. Scena e immaginario in Pirandello*, Patron, Bologna 1978; R. Tessari, *Il teatro e la dimora dei Miti. Manifestazione epifanica e rappresentazione scenica all'ombra della montagna dei giganti*, in R. Alonge et al., *Testo e messa in scena in Pirandello*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1986, pp. 179-208.

³⁸ La lettera al figlio Stefano, datata 14 luglio 1916, è inclusa in A. Pirandello (cur.), *Il figlio prigioniero. Carteggio tra Stefano e Luigi Pirandello durante la guerra, 1915-1918*, Mondadori, Milano 2005, p. 135. Sull'esperienza di Pirandello capocomico e la sua importanza per la scrittura dei *Giganti*, cfr. A. D'Amico, A. Tintneri, *Pirandello capocomico. La Compagnia del Teatro d'Arte di Roma*, Sellerio, Palermo 1987; P. Puppa, *La drammaturgia sommersa ed emersa tra gli anni '30-'50*, in T. Ossani, T. Mattioli (cur.), *Anna Bonacci e la drammaturgia sommersa degli anni '30 e '50*, Mezzano, Pesaro 2003, pp. 188. *Il figlio cambiato*, rappresentato al Teatro dell'Opera di Roma alla presenza di Mussolini (1934), fu fischiato «per un preciso sabotaggio di un gruppo di fascisti farinacciani» e, qualche giorno

Nella villa del mago Cotrone tutto si anima magicamente, dando vita a diverse forme di spettacolo: il teatro di poesia, il dramma psicologico, il varietà, il cinema, il mimo, il teatro di marionette, la carnevalata, il teatro dionisiaco. Senza attori e senza pubblico, finché almeno la compagnia non decide di scendere fra gli uomini, questi spettacoli sono concepiti come un gioco, oltre i confini dell'estetica umoristica e della stessa drammaturgia del personaggio. Come annotò G. Strehler nei suoi appunti di regia per la terza edizione dello spettacolo (1994): «Nell'epoca dei Giganti è "umano" adeguarsi, non dare più messaggi, restare dei pagliacci che fanno ridere e niente altro».³⁹

L'azione del dramma prende avvio dall'ostinazione della contessa Ilse di voler mettere in scena «La favola del figlio cambiato», scritta dal suo innamorato suicida (*alias* Luigi), che il pubblico ha mostrato di non gradire con tali fischi da far tremare i muri e portare la compagnia alla rovina. Per Ilse, però, è l'unico modo per mantenere vivo il ricordo dello sfortunato poeta e trasformarlo, grazie al travaglio artistico, in una creatura dello spirito. Così afferma il caratterista Cromo:

Ma non senti che per lei non è morto? Vuole che viva! È lì, lacera come una mendica, ne sta morendo lei, sta facendo morire noi tutti, perché lui – eh, lui – viva ancora!⁴⁰

Quando, per burlarsi di lei, un altro attore della compagnia si traveste da giovane poeta, Ilse rimane sgomenta e prorompe in un grido. In realtà il giovane attore ha solo ubbidito, come una marionetta, agli ordini del mago Cotrone, il cui ufficio è quello di «far venir fuori dal segreto dei sensi» e dissolvere in fantasmi

dopo, proibito dal governo nazista, per cui cfr. G. Giudice, *Luigi Pirandello*, p. 455.

³⁹ G. Strehler, *Appunti di regia "I giganti della montagna" 1994*, nell'Archivio online del «Piccolo Teatro» di Milano. Sulla messa in scena di Strehler, cfr. R. Alonge, *Il Maestro e Pirandello. Strehler. Come tu mi vuoi. "I giganti della montagna"*, «Il castello di Elsinore», 19 (1994), pp. 107-118; P. Bosisio, *Tra profetia e testamento spirituale*, «ACME», 3 (1998), pp. 249-257.

⁴⁰ L. Pirandello, *Maschere nude*, IV, p. 618.

cio che ognuno tiene nascosto dentro di sé, tutte quelle verità che la coscienza rifiuta. Perché questo sono precisamente i fantasmi, come egli spiega alla Contessa rimarcando la differenza fra la sua arte di officiante e quella attoriale:

Voi attori date corpo ai fantasmi perché vivano – e vivono! Noi facciamo al contrario: dei nostri corpi, fantasmi: e li facciamo ugualmente vivere. I fantasmi... non c'è mica bisogno d'andarli a cercare lontano: basta farli uscire da noi stessi.⁴¹

Nell'«arsenale delle apparizioni» della villa, dove è ambientato il secondo atto, lo spirito del poeta si materializza: dei fantocci si animano da sé, gli strumenti suonano da soli, gli attori della sgangherata compagnia della Contessa assumono involontariamente, come in sogno, i ruoli dei personaggi della *Favola*. La magia si ripete, poco dopo, con l'epifania di una scena del *Figlio cambiato* operata secondo gli stessi schemi medianici che, nei *Sei personaggi*, presiedono all'evocazione dello spirito di Madama Pace:

Noi possiamo rappresentarle ora stesso la favola da cima a fondo, Contessa, per fare una prova di tutti quegli elementi di cui avete bisogno voi, non noi. Si provi, Contessa, si provi un momento a vivere la sua parte di Madre, e glielo faccio vedere, per darle un saggio.⁴²

Illusionismo ottico alla maniera di Evreinov? Trucchi di un teatro ricondotto al candore di un gioco infantile, di una festa dello spirito e degli occhi, come l'autore scrisse alla Abba?⁴³ Un ritorno al mondo infantile della Sicilia con i suoi scioglilingua, le sue filastrocche, le sue leggende? Trappolerie per scappare alla prosaicità della vita quotidiana, come scrisse M. Bontempelli nel suo programma novecentista? O, piuttosto, la messa in scena di uno psicodramma familiare nella forma di una seduta spiritica? La densità simbologica del testo, il suo «magnetismo

⁴¹ Ivi, p. 632.

⁴² Ivi, p. 656.

⁴³ Cfr. L. Pirandello, *Lettere a Maria Abba*, a cura di B. Ortolani, Mondadori, Milano 1995, p. 640.

intertestuale», per dire con L. Lugnani, sono tali che hanno dato adito alle interpretazioni più diverse.⁴⁴

Secondo A. Camilleri, che sulla favola del figlio cambiato ha costruito la sua biografia dello scrittore siciliano, Pirandello avrebbe applicato a se stesso la credenza popolare nel potere delle donne-streghe di sostituire alla nascita un bambino con un altro.⁴⁵ Di qui i problemi d'identità che lo tormentarono per tutta la vita, il suo sentirsi di un'altra famiglia, di un'altra razza. Per quanto con i suoi figli cercò di essere un padre affettuoso, in modo che non avessero a soffrire del suo stesso senso di diversità, finì per ripetere molti degli errori di suo padre, al punto da non saper più cosa stesse a fare in casa sua, come il patrigno di *Nenè e Nini*. Erminio del Donzello, nell'omonima novella tradotta in spagnolo da suo genero. Ma se ne poteva andare? E la fuga, a cui effettivamente ricorse, era realmente una salvezza? La crudeltà di Pirandello, come ha scritto G. Macchia, è nel negare ai suoi personaggi, e a se stesso, qualsiasi via di fuga. Per questo «figlio cambiato», e «donzello» per necessità, il teatro fu il luogo dove dar corpo, esorcizzandola, alla sua «bestia». Ed è nel «qua» della sua storia familiare, nei meandri della sua conturbata psiche, dove va colto anche il germe di quell'«oltre», che nelle sue ultime opere lo portò ad esplorare gli itinerari del mito e del sogno.⁴⁶

I *Giganti* sono l'opera di un grande vecchio, senza casa, «viaggiatore senza bagaglio», che ha tagliato tutti i ponti con il mondo circostante e, dopo essersi riconciliato con suo padre – il carteggio con Lietta documenta le tappe di questo riavvicinamento –, considera ormai come una mera «favola» la sua osses-

⁴⁴ Cfr. L. Lugnani, *In margine ai «Giganti»*, in E. Lauretta (cur.), *Pirandello e il teatro*, Mursia, Milano 1993, p. 126.

⁴⁵ Cfr. A. Camilleri, *La biografia del figlio cambiato*, Rizzoli, Milano 2001, pp. 29ss. e *passim*.

⁴⁶ Cfr. M. Montanile (cur.), «C'è un oltre in tutto Voi non volete o non sapete vederlo». *Dialogo tra i saperi intorno all'opera di Pirandello*, Sinestesie, Avellino 2018. Sul ruolo del mito nell'ultima produzione pirandelliana si rinvia ai saggi raccolti nel volume a cura di E. Lauretta, *I miti di Pirandello*, Palumbo, Palermo 1975.

sione di essere un figlio cambiato.⁴⁷ Alle prese con i fantasmi del suo io diviso, come direbbe R. Laing, egli cerca di ricostituire il mondo di sentimenti tutto suo in quella sorta di isola metafisica e, insieme, di «piano astrale», che è la villa della Scalogna. In un articolo di alcuni anni dopo dichiarò che alla sua età preferiva ormai sognare che vedere.⁴⁸ L'arrivo alla villa dei teatranti presuppone la rinuncia all'arte-interpretazione a favore della creazione pura, liberata dal peso della corporeità. «Fare a meno di tutto e non aver bisogno di nulla»: questa è la regola che vige nella comunità degli Scalognati e di questa mistica comunità Cotrone è il regista e il *medium*.

7. Nella villa dei fantasmi

La «Scalogna» è una casa degli spiriti isolata dal consorzio umano, «al limite, fra la favola e la realtà». I reietti, che la abitano, sono in numero di sette, come le adepti della *Ville des Roses*, che, dopo la vendita della casa alla famiglia Edwards (1941), costituirono il «Gruppo 7», dove avevano ciascuna il loro nome astrale, la loro missione e, ogni venerdì, si riunivano per pregare e ricevere la visita degli spiriti.⁴⁹ Secondo U. Artioli,

⁴⁷ Così si definì nell'intervista rilasciata a G. Caprin, *Colloqui con Pirandello*, «La Lettura», 1 marzo 1927. Lo stesso concetto ripeté in una lettera del 1931 a Marta Abba, per cui cfr. L. Pirandello, *Lettere a Maria Abba*, p. 769.

⁴⁸ Cfr. L. Pirandello, *Insomma la vita è finita*, «L'illustrazione italiana», 2 giugno 1935.

⁴⁹ In una pagina dei suoi diari indirizzata allo scrittore russo N. Berdiaev (1939), così Maria Tupper spiegò il simbolismo del numero sette: «A partire dall'anno 1932 san Cirillo è venuto ogni 7 giugno, che è il giorno del gruppo, e ogni volta ha dato un messaggio. Glieli include qui tutti. Però quella non è l'unica volta che è venuto, lo fa sempre. È lui che ci ha parlato di Lei, quando ancora non avevamo alcuna idea dell'esistenza dei vostri libri. Ha parlato dapprima di "Basilio", che era necessario cercare Basilio, trovarlo e stare in contatto, e seguire Basilio. Poi ci ha detto che Basilio era Nicola Berdiaev e che "a volte", attraverso Nicola Berdiaev, parlava san Basilio, l'amico di Gregorio. Noi eravamo molto ignoranti della storia della Chiesa e conoscevamo questi nomi solamente dal calendario, ma adesso siamo riuscite a conoscere bene Cirillo, Basilio e Gregorio. Ci è stato ordinato di organizzarci e riunirci ogni venerdì, solo 7 persone, per pregare insieme, e generalmente, ma non

il sette, che nella tradizione pitagorica ripresa nei *Giganti* è il numero del divino, sarebbe da associare alla domanda di salvezza, che circola nei testi di Pirandello, e alla sua concezione ascetica della scrittura come luogo dell'Assoluto.⁵⁰ Come dice Cotrone, che si è dimesso da tutto e ha rinunciato anche al corpo, perché orficamente «un corpo è la morte»: «nessuno di noi è nel corpo che l'altro ci vede; ma nell'anima che parla chi sa da dove». In quanto esseri 'domenicali', i sette Scalognati sono, insomma, gli eletti che possono comunicare con gli spiriti e, addirittura, visualizzarli.

Nell'autobiografia *L'uomo segreto* dettata a V. Nardelli nei suoi ultimi anni, lo scrittore ricordò come nella natia Girgenti, dove era caduto una notte di giugno come una lucciola, la sua fantasia di bambino si era nutrita di storie di spiriti. Magie contadine, donne-streghe che scambiano i bambini nella culla, spiriti burloni e spiriti maligni, anime purgatoriali, morti ammazzati che esigono vendetta, malefici e iettature, permeano molti dei suoi racconti e riflettono un interesse per l'occulto e lo spiritismo, che rimbalza da un'opera all'altra ed è ascrivibile a quella «intercomunicabilità a lungo raggio», di cui ha parlato G. Macchia nel suo saggio su Pirandello.

Già nei primi romanzi *L'esclusa* (1901) e *Il fu Mattia Pascal* (1904) lo scrittore mostrò di considerare i fenomeni paranormali come una prova dell'esistenza di facoltà psichiche latenti e, attraverso la mediazione del suo conterraneo Capuana, nella cui casa romana partecipò ad alcune sedute spiritiche, li trasformò in componenti vitali della sua concezione del personaggio.⁵¹

sempre, in queste riunioni ci sono state comunicazioni, come anche al di fuori di esse, quando meno ci si aspettava». (W. Diaz Navarrete, *Maria y los espíritus*, pp. 42s.).

⁵⁰ Cfr. U. Artioli, *L'officina segreta di Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1989, pp. 95-119 e *Pirandello allegorico*, Laterza, Roma-Bari 2001, *passim*.

⁵¹ Cfr. J.B. Rey, *Pirandello e il mondo degli spiriti*, «Rivista di Studi Pirandelliani», II 1 (1979), pp. 47-60; G. Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Mondadori, Milano 1981, pp. 46-62; A. Illiano, *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, Vallecchi, Firenze 1982; R. Dal Monte, «Lunghi discorsi col fuoco». *Magia ed esoterismo in Luigi Pirandello*, «Studi novecenteschi», 69 (2005), pp. 91-121, nonché la voce «spiriti» in L. Sciascia, *Alfabeta piran-*

Nella novella *Personaggi* (1906), che cronologicamente precede la più complessa *Tragedia d'un personaggio* (1911) e i *Colloqui coi personaggi* (1915), è introdotta la servetta Fantasia che, al pari di una *medium*, evoca gli spiriti che vogliono reincarnarsi e vivere. Uno di essi, Leandro Scoto, chiede allo scrittore che gli dia vita e, per dimostrarli che tutti i personaggi creati dall'arte vivono d'una vita indistruttibile, gli legge il seguente passo tratto dal terzo capitolo del *Piano astrale* (1895) del teosofista inglese W. Leadbeater:

Ora diremo ciò che avviene allorché lo spirito umano esprime positivamente un pensiero o un desiderio ben netto. Il pensiero assume essenza plastica, si tuffa per così dire in essa e vi si modella istantaneamente sotto forma d'un essere vivente, che ha un'apparenza che prende qualità dal pensiero stesso, e quest'essere, appena formato, non è più per nulla sotto il controllo del suo creatore, ma gode d'una vita propria, la cui durata è relativa all'intensità del pensiero e del desiderio che l'hanno generato: dura, infatti, a seconda della forza del pensiero che ne tiene aggruppate le parti.⁵²

I sei personaggi in cerca d'autore (1921) presuppongono tale concezione: il padre, la madre, la figliastra e gli altri personaggi sono materializzazioni di immagini mentali, di forme-pensiero per citare il titolo di un altro libro dei coniugi A.W. Bésant e W. Leadbeater, che nel *Fu Mattia Pascal* compaiono nella biblioteca di Anselmo Paleari. Madama Pace è addirittura uno spirito che il Padre evoca, come in una seduta spiritica, attraverso alcuni oggetti del suo *atelier*, che hanno la proprietà medianica di attirarla sulla scena. Come lei, anche la signora Ponza in *Così è (se vi pare)* è un fantasma che si materializza per effetto dell'inconsapevole evocazione fatta dagli altri personaggi. Nel *Sogno (ma forse no)*, composto al modo di un «monodramma» evreinoviano, sono, invece, gli incubi di una dormiente a prendere corpo attraverso gli oggetti di scena e i gesti del suo interlocutore. Insomma: le storie di spiriti, ascoltate dal piccolo Lui-

delliano, Adelphi, Milano 1989.

⁵² L. Pirandello, *Novelle per un anno*, III, Mondadori, Milano 1990, p. 1477.

gi in bocca alla vecchia Maria Stella, non solo continuarono ad abitare in lui, ma sono alla base della sua poetica drammaturgica, della sua concezione dell'arte come travaso dal dentro al fuori attraverso il *medium* della fantasia. Di più, il dramma dei personaggi che non si riconoscono in nessuna «forma», la disgregazione psichica, la dissociazione di corpo e ombra che essi patiscono, presuppongono il commercio con i morti, con i «pensionati della memoria» che fanno finta d'esser morti e, invece almeno per chi resta, ritomano indietro. Sono i morti, ha scritto P. Puppa in chiave demartiniana, «a riempire i vivi, dando loro un significato, una continuità di valori non più garantiti nell'isolamento sociale e nella frantumazione dello spazio urbano».⁵³ Il teatro mitico di Pirandello, secondo il drammaturgo veneziano, sarebbe da ricondurre a questa poetica funebre.

Nei *Giganti* gli spiriti evocati dal mago Cotrone sono immagini oniriche che fremono per saltar fuori, pensieri che si materializzano, esseri che vivono di vita naturale e di cui gli uomini comuni non hanno percezione. La villa della Scalogna, dove la loro «essenza plastica» si materializza, è lo scenario di un rito esoterico, fra magia, teosofia e spiritismo, che riporta il teatro alle sue antiche origini culturali. Lo stesso Cotrone, il cui nome è allusivo alla figura del crotoniate Pitagora e alla sua dottrina della reincarnazione, è molto più che un semplice illusionista. Se nel primo atto pubblicato nel 1931 i suoi incantesimi si limitano ad alcuni effetti luministici e sonori, che possono ricordare quelli del mago Atlante nell'*Orlando Furioso* o del mago-filosofo Prospero nella *Tempesta* di Shakespeare, nel secondo atto di due anni posteriore (1934), è un personaggio mercuriale che, liberato dal peso del corpo, evoca gli spiriti che vivono, invisibili, in mezzo a noi:

Vi ho pur detto che la villa è abitata dagli spiriti, signori miei. Non ve l'ho mica detto per ischerzo. Noi qua non ci stupiamo più di nulla. L'orgoglio umano è veramente imbecille, seusate. Vivono di vita naturale sulla terra, signor Conte, altri esseri di cui nello stato normale noi uomini non possiamo aver percezione, ma solo per difetto nostro, dei

⁵³ P. Puppa, *Fantasma contro Giganti*, p. 45.

cinque nostri limitatissimi sensi. Ecco che, a volte, in condizioni anormali, questi esseri ci si rivelano e ci riempiono di spavento. Sfido: non ne avevamo supposto l'esistenza! Abitanti della terra non umani, signori miei, spiriti della natura, di tutti i generi, che vivono in mezzo a noi, invisibili, nelle rocce, nei boschi, nell'aria, nell'acqua, nel fuoco: lo sapevano bene gli antichi: e il popolo l'ha sempre saputo; lo sappiamo bene noi qua, che siamo in gara con loro e spesso li vinciamo, assoggettandoli a dare ai nostri prodigi, col loro concorso, un senso che essi ignorano o di cui non si curano.⁵⁴

Viene da chiedersi se Pirandello fosse a conoscenza delle sedute spiritiche nella «grande casa dell'angolo» di Santiago, degli spettacolini di marionette che Maria Tupper realizzava in casa sua con fantocci di sua costruzione, della sua mansione di pregare per tutti come la «Sgricia dell'Angelo Centuno» che, fra gli Scalognati, è la miracolata che «prega per tutti noi». In un autore come Pirandello, che visse l'atto creativo come un stato di *trance*, sembra strano che questo lato «spiritistico» della vita di sua figlia, se conosciuto, non abbia influito nella sua rappresentazione della comunità degli Scalognati.⁵⁵ Nel plasmare per Marta Abba il personaggio di Ilse, che è insieme madre e moglie, creatura terrestre e angelica, con le «de ali cadute, come un uccellino appeso», non avrà agito su di lui anche il ricordo di

⁵⁴ L. Pirandello, *Maschere nude*, IV, p. 654.

⁵⁵ Indipendentemente da quello che Lietta disse o non disse, l'attività delle Morla era conosciuta in Europa e, in particolare, a Parigi, che fu il centro dello spiritualismo *fin de siècle*, con cui le due sorelle furono in contatto anche grazie al fratello Carlos, la cui casa parigina era frequentata dai maggiori intellettuali e artisti dell'epoca. Nel suo libro di memorie P. Subercaseux ricorda che il filosofo H. Bergson era a conoscenza della loro attività e che fu lui a indirizzare l'allora ambasciatrice della cultura del Brasile, Rosalina Coelho Lisboa de Muller, alla *Ville des Roses*, dove partecipò a varie sedute spiritiche, perché era convinta che Carmen fosse la reincarnazione di un ufficiale dell'aviazione da lei amato e morto tragicamente a Rio de Janeiro (*Las Morla*, pp. 206-209). Inés Echeverría, che partecipava spesso a quelle sedute, era stata alunna di Bergson a Parigi. Benché i berpensanti la associassero al satanico Voltair, il pensatore francese fu per lei quello che aveva tratto «la filosofia dalla angusta mura della ragione per portarla all'ampio spazio dell'intuizione, agganciando questa disciplina al carro delle scienze occulte». Cfr. M. Echeverría Yáñez, *La agonía de una irreverente*, Catalonia, Santiago de Chile 2018, p. 107.

Lillinetta, che nel vuoto della sua esistenza veniva a visitarlo con un «buonanotte, papetto» e gli scriveva di sentirsi come un uccello sul ramo, e neppure ben solido?⁵⁶ Non lo sappiamo. Secondo Luisa Lynch, Pirandello fu uno scrittore troppo narcisisticamente attento a se stesso per disperdere le sue energie nelle storie altrui, fossero pure quelle di sua figlia. Rispondendo a una lettera della Tupper che si rammaricava per l'isolamento di Lietta, l'anziana aristocratica scrisse:

Una novità è che alla riunione italiana siano venuti Lietta e suo marito. È pieno di impeti Aguirre. Ha scritto un prologo a un'opera di Pirandello. È simpatico, anzi. Un buon ragazzo. Sul filo della pazzia, anche lei. Non credo che abbia rimedio. A sentirli, ognuno separatamente, non sai chi dei due dica la verità. Non si intendono, questo è tutto. Lei con quell'arietta, è feroce. Intransigente e anche gelosa. Lui, al di fuori da arti, romanticismi e fantasie, è positivo. Lietta abituata all'ambiente di suo madre, in un mondo adesso estraneo e freddo. Non le va bene niente di lui. Non le piace il fondo a Los Leones. Questa situazione non ha rimedio. A meno che non si renda indipendente. Non crucciarti in coscienza per l'isolamento di Lietta. Ho fatto tutto il possibile, l'ho cercata tanto. Si mostrava compiaciuta, ma non ha fatto un passo spontaneamente per avvicinarsi. È certo che la mia età non l'attra, nonostante mi dimostri tanto affetto. È intelligente, simpatica; sento anche tenerezza. Però scorbatica. Sua madre, matta. Pirandello le voleva bene. Lei, gelosa, la sua pazzia ruota intorno all'infedeltà di lui. Il fantasma di quella pazzia aleggia su tutta l'opera di Pirandello. Su tutta la famiglia ed ha contagiato perfino Aguirre; teme che Lietta ci si avvicini. Lei ha raccomandato ultimamente che parlino a suo padre. Lui, Pirandello, deve essere un egoista come tutti i mezzi geni. Segue la teoria che i dotati non devono disperdersi, perdono forza. L'ho sentita da Picasso.

Forse la vostra bontà potrebbe giovare a questa coppia, ma non pensare che adesso si deciderà a separarsi dal suo tormento. Lo deve volere. Adora le sue figlie. Nello sconquasso che ne è seguito in Italia, suo

⁵⁶ Sul ruolo di Marta Abba nei *Giganti*, cfr. R. Alonge, «I giganti della montagna» nella scena europea del Novecento, in E. Lauretta (cur.), *I giganti della montagna» Progetto per un film*, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento 2004, pp. 17-31 e, con riferimento al personaggio della Dama Rossa, R. Tessari, *Pirandello e la dama rossa. Un settimo personaggio in cerca d'autore*, in Aa.Vv., *L'arte di interpretare. Studi critici offerti a Giovanni Getto*, L'Arciere, Cuneo 1984, pp. 727-743.

padre la pregava: lascialo, resta con me! È una di quelle donnuciole che non danno nulla, e vogliono tutto nel matrimonio.⁵⁷

Troppo egoista, dunque, il padre e troppo introversa anche la figlia per parlargli delle sorelle Morla, che non dovettero sembrarle molto dissimili dalle donne-streghe girgentane. Dopo l'apparizione di Marta Abba, da lei sentita come un'intrusa, Lietta divenne possessiva e gelosa come sua madre Antonietta, ossessionata dall'idea che del suo amore al padre non importasse più nulla.⁵⁸ Nel suo carteggio non si trova alcun accenno alle amiche teosofe, ma le lettere a noi giunte risalgono in prevalenza ai primi anni della sua 'clausura monacale' e sono una minima parte di quelle intercorse fra padre e figlia. Molte finirono in fondo all'oceano. A gettarvele in un impeto d'ira, fu Manuel che temeva per l'integrità mentale sua e di sua moglie. Perché il demone di casa Pirandello, a dire della Lynch, non risparmiò neppure lui, che era un uomo di furori accanto a una donna capace di «rabbiette» al pari di suo padre. Nel romanzo *Come si può* la loro figlia ricorda la sua difficile infanzia a Santiago, condizionata dal fatto che «suo padre e sua madre non avevano saputo o voluto rinunciare, né l'uno né l'altra, all'educazione che avevano ricevuto, al modo di vita a cui erano stati abituati».⁵⁹

8. La «terra del sole» e l'«oltre»

Fu il teatro, si sa, che aprì a Pirandello le vie della notorietà. Dopo il suo approdo alle scene iniziò per lui una stagione ricca di fervore creativo, regie, contratti editoriali e cinematografici, *tournées*, viaggi all'estero, collaborazioni internazionali, onori-

⁵⁷ La lettera, datata 1936, è stata pubblicata da Díaz Navarrete, *Maria y los espíritus*, pp. 207s. Il prologo a cui Luisa fa riferimento, è l'introduzione alla prima edizione dell'antologia di racconti, *Primera noche* (Ercilla, Santiago de Chile 1935).

⁵⁸ Così in una minuta di Lietta trascritta da sua figlia Maria Luisa in *Vivere con Pirandello*, p. 134.

⁵⁹ M.L. Aguirre D'Amico, *Come si può*, p. 55.

ficienze. In quegli anni anche l'editoria e la stampa cilena cominciarono a pubblicare i suoi racconti, alcuni plagiati, e a dar conto dei suoi spettacoli nelle grandi capitali, che ne fecero una star internazionale, un «talentuoso riformatore della scena, discusso, vilipeso, osannato o esecrato a seconda dei gusti del pubblico», come scrisse il giornalista del «Mercurio» commentando la trionfale rappresentazione a New York dei *Sei personaggi*.⁶⁰

Nel novembre del 1924 il dramma *Così è (se vi pare)* fu rappresentato a Parigi con un enorme successo di critica e di pubblico. In quell'occasione lo scrittore rilasciò un'intervista al corrispondente del «Mercurio», riservandogli un trattamento speciale per il fatto che veniva da «quella terra del sole, dove le montagne e il mare guardano la mia adorata figlia» e gli portava, perciò, «un raggio di sole da quel Cile dove io andrei subito con l'anima e con il corpo».⁶¹ Fin dal primo giorno della separazione lo scrittore aveva effettivamente pensato di raggiungere Lietta in Cile. Così le scrisse in una delle sue prime lettere:

Mi metterò, forse, alla *Vita che ti diedi*, appena mi sarò liberato dagli esami al Magistero, che sarà il 22 di questo mese, e se non mi riuscirà il disegno, di cui non ti ho voluto parlare finora, per non accendere in te una speranza che forse, purtroppo, andrà delusa. Tu ritorni nelle tue lettere a insistere per una mia venuta costà. Te ne parlo per farti conoscere che non ho aspettato, Lillinetta mia, che tu mi chiamassi a te; ma che subito, subito dopo la tua partenza, ritornando da Genova, io pensai di venirti a raggiungere in codesto tuo lontano esilio, io che ho rifuggito sempre, non solo dal viaggiare, ma anche dal muovermi di casa. Dunque, avrei pensato di fare un giro di conferenze nell'America del Sud: tre conferenze sulla cultura italiana contemporanea, da ripetere nelle varie città del Brasile, a Montevideo, nell'Argentina e possibilmente anche nel Cile, dove verrei per ultimo per trattenermi con te almeno un mese.⁶²

⁶⁰ Pirandello *triumfa en New York*, «El Mercurio», 28 marzo 1924.

⁶¹ R. Valenzuela, *Pirandello habla para «El Mercurio»*, «El Mercurio», 1 marzo 1925.

⁶² L. Pirandello, *Lettere a Lietta*, p. 47 (11 giugno 1922).

In una successiva lettera a U. Ojetti lo scrittore si disse certo di poter partire alla volta del Cile per rivedere la sua figliola che lo aveva fatto nonno.⁶³ Per questo viaggio dovette, invece, aspettare cinque anni, quando il dissesto finanziario della sua compagnia lo indusse a una *tournee* di tre mesi in Argentina, Uruguay e Brasile. Varie circostanze impedirono che il viaggio si concludesse a Santiago, come era nei suoi desideri. Fu sua figlia che lo raggiunse a Buenos Aires e lo accompagnò nelle varie città. Suo padre non la andò a trovare nemmeno in occasione del suo secondo viaggio in Argentina, ma lasciò che vi andasse, in sua vece, Bontempelli.⁶⁴ Il Cile restò per lui la «terra del sole», un «oltre» ai bordi della vita, abitato dalla figlia Lietta, popolato di sogni e fantasmi. E «Sole» fu anche il soprannome che volle dare al suo primo nipote Manolo, che di sole, in realtà, ne vide ben poco, visto che morì a tre anni in Italia.

Lietta non fu, però, l'unico tramite fra suo padre e il Cile. Sia prima che dopo la sua partenza, lo scrittore fu in contatto con varie persone d'origine cilena o legate al mondo cileno. Amici di famiglia furono Nino Asaro e sua moglie Olga Prieto, che, come detto, fu la pronuba del matrimonio di Lietta e Manuel e madrina della loro seconda figlia. Dal carteggio dello scrittore sappiamo che la cantante cilena lo andò a trovare a Milano durante le prove dell'*Enrico IV* e che si trasferì successivamente a Firenze in cerca di un successo che mai le arrivò. Nella creazione del personaggio di Ilse, come noto, Pirandello ebbe in mente un'altra Olga: la russa De Dieterichs, prima attrice in una *troupe*

⁶³ L. Pirandello, *Carteggi inediti*, p. 86.

⁶⁴ Sui due viaggi di Pirandello in Sudamerica, nel 1927 e nel 1933, e sulla sua presenza nella cultura teatrale argentina, cfr. G. Cacho Millet, *Pirandello in Argentina*; O. Pelletieri, *Pirandello y el teatro argentino (1920-1990)*, Editorial Galerna, Buenos Aires 1997. In un articolo del «Mercurio», pubblicato all'indomani della morte dello scrittore, C. Silva Vildósola ricordò il suo mancato arrivo in Cile, dove molti lo attendevano. Secondo il maestro del giornalismo cileno Pirandello non amava viaggiare, perché il mondo che «portava dentro di sé era più grande del globo terracqueo e le creazioni della sua fantasia popolavano la sua anima di molte più visioni di quelle che potevano offrirgli le guide turistiche» (C.S.V., *Luigi Pirandello*, «El Mercurio», 11 dicembre 1936).

itinerante, nota come «compagnia della contessa», che, dopo alcuni effimeri successi, fu costretta a sciogliersi per fallimento.⁶⁵ Non si può escludere, tuttavia, che nella fantasia dello scrittore le immagini di Olga attrice e di Olga cantante, entrambi straniere e dilettanti, si sovrapponessero. Delle liti dell'artista cilena con il marito, delle loro relazioni extraconiugali, della loro separazione se ne era parlato tanto che lui ne era ossessionato.⁶⁶

Dal 1919 al 1922, quando «il Baesa, venuto costà, gli ha dato lo sgambetto», a capo della legazione cilena presso il Quirinale fu il diplomatico Felipe Aninat Serrano, che non solo frequentò abitualmente la casa dello scrittore, ma divenne per lui come un figliolo. «Io ho tanto, tanto dolore di perdere quest'impareggiabile amico» — scrisse Luigi in una lettera a sua figlia. E in un'altra: «voglio sperare che egli ritorni a Roma, a casa mia, come un mio figliuolo caro, a cui io voglio tanto bene!» Grazie alla sua familiarità con l'ambasciatore e gli altri diplomatici lo scrittore poté far conoscenza degli intellettuali cileni che passavano per Roma. Fu lo stesso Aninat, secondo la figlia di Lietta, che, una volta di ritorno in Cile, cercò di dissuadere Manuel dall'abbandonare la carriera militare per occuparsi degli affari di suo suocero e facilitò i contatti con Luisa Lynch e gli intellettuali legati al suo ambiente:

Gli Ambasciatori, sebbene siano passati tanti anni, sono sempre gli stessi. L'Ambasciatrice, sempre bella, sempre sicura di sé, sempre elegante intuisce il disagio di Eva. Con discrezione si informa sulla sua vita, sulle sue amicizie. Come, le chiede, non ha conosciuto misia Luisa Lynch e le sue interessanti figliuole? Non frequenta Ines Santa Cruz? Maria Tupper, la pittrice? Strano che loro non l'abbiano cercata. Sono tutte ammiratrici dell'opera di suo padre, aggiunge. Saranno felici di conoscerla, di esserle amiche.⁶⁷

⁶⁵ Cf. G. Tellini, *Pirandello e i «Giganti»: persone e personaggi*, «Antologia Vieusseux», 64 (2016), pp. 5-22.

⁶⁶ Così scrisse a Lietta in una lettera del 7 marzo 1922, con riferimento a una cena in casa dell'ambasciatore Aninat, dove era stata invitata anche Olga Prieto (L. Pirandello, *Lettere a Lietta*, p. 28).

⁶⁷ M.L. Aguirre D'Amico, *L'ombra del padre*, p. 105. Inés Santa Cruz de

Già sappiamo che Lietta e Manuel avevano avuto modo di conoscere a Roma la madre delle Morla, quando era ancora una giornalista e opinionista di grido, in contatto con gli ambienti parigini, dove lo scultore A. Rodin le aveva fatto un busto, oggi conservato al Museo d'Orsay. Lietta era solita accompagnare suo padre nei ricevimenti pubblici ed è verosimile che anche lui abbia conosciuto misia Lynch. Non sappiamo se fu un incontro occasionale o qualcosa di più. Dalla sua lettera alla Tupper parrebbe che la Lynch avesse buone informazioni sull'autore. Certamente molto più profonda fu la relazione con il presidente Arturo Alessandri Palma, una delle personalità politiche più influenti del suo paese, che dopo il *golpe* militare (1924) andò in esilio in Italia. L'anno dopo fu richiamato in patria per completare il suo mandato, ma durante la dittatura di C. Ibañez fu di nuovo costretto all'esilio. Esaltato come un eroe messianico dalle esponenti del femminismo aristocratico per il suo programma sociale, oltre che per la sua riforma costituzionale, «Il Leone» era di origini italiane, amico di antica data della famiglia Morla, ugualmente imbevuto di dottrine teosofiche e vicino a un'altra famosa veggente, Julia Lara. Fu durante il suo secondo mandato presidenziale (1932-38) che il governo concesse a Manuel la sospirata nomina a membro onorario della legazione cilena presso la Santa Sede. Le lettere di Pirandello a Lietta documentano il ruolo che egli svolse nel caldeggiare questa nomina, che permise a suo genero di stabilirsi definitivamente in Italia. «Se ci fosse speranza di riaverti – le scrisse –, almeno in Europa, se non proprio in Italia, ora ch'è tornato al potere Alessandri! Crede tuo marito che gioverebbe scrivergli? Lo faccio subito» (11 giugno 1932). E un anno dopo riconfermò la sua disponibilità, pur disperando di poter conseguire dei risultati: «Il mio amico [E. De Zuani] sa ch'io sono molto afflitto d'averti così lontana, Lietta mia, e di non poter far nulla per il tuo ritorno in Italia, date sopra tutto le condizioni difficilissime del paese ove dimori. Provo ad ogni modo a scrivere ad Arturo Alessandri» (18

Pinto fu un'esponente del femminismo aristocratico e tra le fondatrici, assieme a Inés Echeverría Bello, del «Círculo de Lectura» (1915).

marzo 1933). Manuel arrivò in Italia un anno dopo la morte dello scrittore, ma la sua nomina va computata fra i lasciti ereditari dello scrittore.

Amici di Pirandello furono E. De Zuani e M. Bontempelli. Il primo, conosciuto durante un viaggio in Egitto, fu addetto culturale presso l'Ambasciata di Santiago e fondatore della cattedra di Cultura Italiana nell'allora Istituto Pedagogico dell'Università del Cile. Durante il suo mandato si adoperò per far conoscere l'opera di Pirandello e fu in contatto con sua figlia e gli intellettuali da lei frequentati. Fu grazie a lui che furono pubblicate due raccolte di racconti, *Primera noche* (1935) e *Nené y Nini* (1936), entrambe nella traduzione di Manuel Aguirre. Nel prologo alla prima raccolta Manuel menziona un incontro fra De Zuani e Laureano Rodrigo dell'editrice Ercilla dedicato alla pubblicazione dei racconti e al pagamento dei diritti d'autore.

Quanto a Bontempelli, fu uno degli scrittori più vicini a Pirandello e suo sodale nell'avventura del Teatro d'Arte. Nel 1933 lo accompagnò nel suo secondo viaggio in Argentina in occasione della prima mondiale di *Quando si è qualcuno*. Al termine delle prove e della rappresentazione al Teatro Odeon fu raggiunto dalla sua compagna P. Masino e proseguì con lei il viaggio in Cile e in altri paesi del Sudamerica, di cui diede notizia nel diario di viaggio *Noi, gli Aria* (1934), che segna il suo personale incontro con il «meraviglioso» latino-americano. A Santiago, ad accoglierlo all'aeroporto, c'era Lietta, che si incaricò di presentarlo agli intellettuali cileni e, raffinata di gusti com'era, si mise a parlare con la sua giovane signora

di libri e di quadri, ma anche di pellicce e di vestiti. La divertì molto venire a sapere che quell'anno era di moda indossare i vestiti sguaiati. Serviva a dimostrare che erano stati a lungo nei bauli, che avevano sofferto nel viaggio da Parigi. Serviva a dimostrare, insomma, che erano vestiti di sartoria.⁶⁸

Bontempelli portò a Lietta notizie di suo padre e, chissà, qualche libro. Tutto di libri sarebbe stato, anni dopo, il suo rega-

⁶⁸ M.L. Aguirre D'Amico, *Paesi lontani*, p. 45.

lo di nozze alla figlia di Lietta, Maria Luisa. Di ritorno in Italia, raggiunse il padre sulle condizioni di sua figlia e certamente gli riferì le sue impressioni sul Cile. Nel suo diario lo descrisse come «una vedetta di là dalla trincea, punto morto ove la diversione dei due movimenti entrambi li annulla». Con questa descrizione intendeva riferirsi non solo alla sua conformazione tettonica, ma anche al suo «ufficio metafisico di punto morto fra Oriente e Occidente», alla «disinvoltura, raffinata e abbandonata, piena di desiderio d'Europa», che gli era parso di scorgere nei circoli intellettuali della capitale.⁶⁹ Una dimensione dello Spirito, insomma, ove realtà e sogno arrivano, come in un'altra vita, a sfiorarsi. Avrà pensato Bontempelli alla descrizione della villa della Scalogna nel primo atto dei *Giganti* apparso, due anni prima, nella «Nuova Antologia» con il titolo «I fantasmi»? Perché è così che, al suo arrivo, la villa fatata appare alla Contessa:

Signore, mi par quasi un sogno, o un'altra vita, dopo la morte... Questo mare che abbiamo attraversato... Mi chiamavo allora Ilse Paulsen...⁷⁰

9. «Entre deux mondes»

Una delle figure di spicco della cultura cilena, all'epoca del viaggio di Bontempelli, fu la scrittrice Inés Echeverría Bello, meglio conosciuta con lo pseudonimo di Iris, la messaggera degli dei, con cui firmò molti dei suoi libri. Grande amica delle sorelle Morla e, come loro, imbevuta di misticismo, teosofia e induismo, fu un'aristocratica ribelle, pioniera del movimento femminista in Cile. Dopo il matrimonio con il capitano dell'esercito Joaquín Larrain, visse alcuni anni tra Berlino e Roma, dove suo marito prestò servizio presso l'ambasciata. In Europa scoprì un mondo nuovo e si aprì alle idee del modernismo. Dopo il suo ritorno in Cile (1914) visse in un palazzo nel quartiere di Providencia, dove aprì un salotto letterario e tenne regolar-

⁶⁹ M. Bontempelli, *Noi, gli Aria*, a cura di S. Martelli, Sellerio, Palermo 1994, pp. 85s.

⁷⁰ L. Pirandello, *Maschere nude*, IV, p. 617.

mente sedute spiritiche con la *medium* Ximena.⁷¹ Nella sua produzione, che spazia dalla narrativa alla memorialistica, alla prosa poetica, al diario di viaggio, alla saggistica, includendo anche un romanzo in francese dal titolo *Entre deux mondes* (1914), la vita spirituale è il tema costante della sua scrittura, e tutto ciò che si produce nell'io allorché si avventura, oltre i limiti della corporeità, nelle regioni del sogno e delle realtà sovrasensibili. Come disse in una conferenza alle volontarie della Croce Rossa: «non sono le navi o i treni quelli che allontanano o avvicinano i cuori. Al di sopra delle città piatte o di alti grattacieli che abitiamo, ci sono le città spirituali a cui apparteniamo e la cui legittima cittadinanza non è limitata né dalle distanze né dalle frontiere».⁷² Via di accesso alle città dello spirito è l'arte dei poeti e degli artisti che, senza averne coscienza, nella loro divina follia, già vivono in una verità superiore.

Lo spiritualismo di Iris è parte di un più vasto movimento antinaturalistico che, a cavallo dei due secoli, interessò l'Europa e l'America Latina e, in nome dello Spirito, predicò il pellegrinaggio estetico a quei «piani occulti che sono privilegio di alcuni pochi veggenti».⁷³ Secondo il filosofo F. Paulsen, al cui panteismo rinvia nei *Giganti* il cognome della Contessa, la realtà «è un'unica vita spirituale» e «ha scopo e ragione d'essere in una pienezza di vita, in una vita spirituale infinita ed eterna».⁷⁴ Di qui l'indistinzione di essenza ed esistenza, la ricerca di verità, d'interiorità, la dottrina delle «corrispondenze» che presuppone

⁷¹ Nell'immaginario popolare il palazzo Echeverría Larrain, in Salvador 549, è un'altra casa di fantasmi anche a seguito del parricidio della figlia di Inés, che peraltro non avvenne lì, per cui cfr. C. Parra, *Guía mágica de Santiago: historia de fantasmas, duendes y brujas*, RIL Editores, Santiago 2005, pp. 90s.

⁷² I. Echeverría, *La mujer en sus diversos estados*, «La Nación», Santiago de Chile, 7 gennaio 1923.

⁷³ I. Echeverría (Iris), *Alma femenina y mujer moderna. Antología*, selección, estudio y notas de B. Subercaseaux, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile 2000, p. 342.

⁷⁴ F. Paulsen, *Introduzione alla filosofia*, trad. di L. Gentilini, Milano-Torino-Roma 1911, p. 203. Sulla cosiddetta «filosofia pirandelliana» cfr. C. Vicentini, *L'estetica di Pirandello*, Mursia, Milano 1970.

l'esistenza di un flusso continuo fra il materiale e l'immateriale ed abbisogna, per scoprirlo, di un occhio divino, come è quello dei poeti, i veggenti, i maghi. A loro spetta operare per lo sviluppo dello spirito umano sulla terra. A questo compito, nei *Giganti*, è vocato il mago Cotrone, che vorrebbe trattenere nella sua villa la *troupe* della Contessa per creare, assieme ai suoi Scalognati, «altri fantasmi», che siano manifestazione dello Spirito:

Con la divina prerogativa dei fanciulli che prendono sul serio i loro giuochi, la meraviglia ch'è in noi la rovesciamo sulle cose con cui giochiamo, e ce ne lasciamo incantare. Non è più un gioco, ma una realtà meravigliosa in cui viviamo, alienati da tutto, fino agli eccessi della demenza. Ebbene, signori, vi dico come si diceva un tempo ai pellegrini: sciogliete i calzari e deponete il bordone. Siete arrivati alla vostra mèta. Da anni aspettavo qua gente come voi per far vivere altri fantasmi che ho in mente. Ma rappresenteremo anche la vostra «Favola del figlio cambiato», come un prodigio che s'appaghi di sé, senza più chiedere niente a nessuno.⁷⁵

Il prodigio, a cui il mago allude, è lo stesso di cui Pirandello aveva parlato tanti anni prima nel saggio *L'azione parlata* (1899), auspicando l'abolizione sulla scena di ogni sostegno descrittivo o narrativo e citando ad esempio la romanza di H. Heine, dove, per effetto di un raggio di luna, i fantasmi del trovatore Jaufré Rudel e dell'amata Melisenda si staccano dall'arazzo in cui sono ritratti, «scuotono le addormentate membra di fantasmi, scendono dal muro e passeggiano su e giù per la sala» del vecchio castello.⁷⁶ Un trucco scenico? Uno di quei «prodigi di una messinscena spettacolosa», a cui, prima di arrivare alla villa, la Contessa aveva fatto ricorso per rappresentare la sua favola? Pirandello fu uno scrittore di idee: odiava gli artifici sia nella pagina scritta che sulla scena. Nella conferenza inaugurale al corso di Cultura italiana all'Università del Cile, E. De Zuani disse di lui che «la sua arte non è legata alle parole o

⁷⁵ L. Pirandello, *Maschere nude*, IV, p. 637.

⁷⁶ L. Pirandello, *Saggi e interventi*, a cura di F. Taviani, Mondadori, Milano 2006, p. 447. Lo stesso esempio compare anche nel saggio *Illustratori, attori, traduttori* (1908).

alla grazia particolare dell'espressione», per cui «la sua non è letteratura, se per letteratura intendiamo il virtuosismo verbale e la perfezione della forma».⁷⁷

Pirandello, si sa, non condivise alcune trovate registiche di G. Pitoëff e M. Reinhardt che misero in scena con grande successo a Parigi (1923) e Berlino (1924) i *Sei personaggi*. A New York, come scrisse il corrispondente del «Mercurio», la stampa fece accortamente intendere al pubblico americano che avrebbe assistito a tante «stranezze». E poiché l'italiano era considerato uno stregone, il magnate Henry Ford avrebbe voluto finanziare una sua *tournee* negli Stati Uniti, perché era convinto che con lui si potessero fare eccellenti affari.⁷⁸ Il dissidio fra teatro d'autore e teatro di regia, arte e vita è il tema di *Questa sera si recita a soggetto* (1930), il cui protagonista, il dottor Hinkfuss, è una controfigura di registi stregoni come i tedeschi M. Reinhardt e E. Piscator. E dunque: non a trucchì di stregoneria spettacolare allude il mago Cotrone nei *Giganti*, bensì a un pellegrinaggio ai sacri luoghi dello Spirito, a quel mondo del «superfluo» di cui si alimenta l'immaginario. Come egli spiega successivamente alla contessa Ilse:

A noi basta immaginare, e subito le immagini si fanno vive da sé. Basta che una cosa sia in noi ben viva, e si rappresenta da sé, per virtù spontanea della sua stessa vita. È il libero avvento d'ogni nascita necessaria. Al più al più, noi agevoliamo con qualche mezzo la nascita. Quei fantocci là, per esempio. Se lo spirito dei personaggi ch'essi rappresentano s'incorpora in loro, lei vedrà quei fantocci muoversi e parlare. E il miracolo vero non sarà mai la rappresentazione, creda, sarà sempre la fantasia del poeta in cui quei personaggi son nati, vivi, così vivi che lei può vederli anche senza che ci siano corporalmente.⁷⁹

⁷⁷ E. De Zuani, *Caracteres de la nueva literatura italiana*, «Anales de la Universidad de Chile», 10 (1933), p. 87.

⁷⁸ L'intervista, inclusa nella citata biografia di G. Giudice, fu fatta conoscere da B. Croce nel suo saggio su *Luigi Pirandello* [1935] allo scopo di demolire il suo teatro, per cui cfr. B. Croce, *Letteratura della nuova Italia*, vol. VI, Laterza, Bari 1954, p. 376.

⁷⁹ L. Pirandello, *Maschere nude*, IV, p. 655. In una lettera a Marta Abba del 1931 il drammaturgo definì i *Giganti* un'«orgia della fantasia», per cui cfr.

«L'ultimo Pirandello, metafisico magico surreale, come variamente è stato definito – ha scritto N. Borsellino –, è uno scrittore di là dalla dialettica; che si serve di procedimenti sempre più 'straniati' e sempre meno discorsivi per penetrare in una terra di nessuno senza peso né spessore, dove sopravvive soltanto lo stupore per la vita».⁸⁰ La «drammaturgia dell'essere» ha sostituito quella del personaggio: alla ricerca dell'autore, tema dei *Sei personaggi*, è subentrato nei *Giganti* «il miracolo» della nascita e, per uno scrittore inadatto al ruolo di veggente come Pirandello, questo miracolo coincide con quel momento, in cui due mondi, l'intelligibile e il sensibile, l'immateriale e il materiale, giungono attraverso l'arte misteriosamente a toccarsi e prendere forma.⁸¹

Prodigio, miracolo, epifania, occasione, eccezione: vari nomi per indicare, nella letteratura moderna, la stessa liturgia dell'avvento e della (ri)nascita. L'«ora della grazia» la definì Iris nel suo romanzo *La hora de queda* (1918), che racconta la vicenda di tre zitelle in un antico palazzo vicino alla cattedrale. La descrizione della loro vita claustrale nel palazzo di famiglia con le sue «grandi sale addormentate in un tedio secolare», «i grandi specchi velati», «il giardino grigio» come la loro esistenza, appartiene a quel «naturalismo spirituale», di cui si fece assertore in Francia J.-K. Huysmans. Il romanzo, però, si chiude con «una rivelazione inusitata», che sovverte l'oppressione in liberazione e, per una femminista come Iris, trasforma il corpo femminile in un corpo glorioso. Quando suor Juana de la Cruz, che ha vissuto quasi tutti suoi giorni in clausura, gli chiede se «la vita non è altro che questo, un cammino fra le ombre solitario e aspro», don Blas, in uno stato di mistico rapimento che lo trasfigura, le risponde che la vita è un'oscura germinazione e che le esistenze in apparenza più sterili sono le più laboriose. Perché è così.

L. Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, p. 648.

⁸⁰ N. Borsellino, *Ritratto di Pirandello*, p. 110.

⁸¹ Nel 1932 Pirandello scrisse a Bontempelli: «Nascere è facile, nascere all'arte è sempre stato il meno. Il gran rischio di ogni artista è, invece, quando poi è nato, vivere: seguire a rinascere». Traggo la citazione da N. Borsellino, *Ritratto di Pirandello*, p. 105.

«Nel tedio umano, nella solitudine, nella fatica – dice il sacerdote – l'anima umana tesse, infaticabile operaia, con fili multicolori e complicati, il meraviglioso lavoro che sarà il frutto della nostra vita».⁸² E che altro facevano Iris e le sue amiche nella «grande casa dell'angolo» se non tessere per l'aldilà, propiziando quel prodigio che trasforma la *hora de queda*, «l'ora della gestazione tenebrosa, del dubbio, dell'anelo e dell'ansietà», in un'«ora di grazia»? Perché è allora, diceva Iris, che «raggiungiamo un grado di sviluppo spirituale che d'improvviso ci innalza sopra la montagna aperta ai grandi orizzonti dell'eternità». E certamente Iris pensava anche a se stessa e alle sue amiche Morla, quando, parlando dell'«arte divina» di A. Pavlova e I. Duncan e della spiritualizzazione del corpo attraverso la danza, le definì «creature fragili di un giorno, artiste sottili, maghe inconsapevoli, incantatrici e indovine, farfalle di luce».⁸³ Le diafane frequentatrici della «casa degli spiriti» in Miguel Claro erano tutte dotate di sinderesi, con un piede appena toccavano questo mondo e tenevano l'altro ben fisso nell'aldilà, come scrisse di loro I. Aguirre.

La sinderesi già: nella mistica medievale, che Pirandello, a dire di U. Artioli, avrebbe incorporato nella scrittura dei *Giganti*, è l'*apex mentis* che dischiude il prodigio della visione; per le adepti del circolo delle Morla, come suggerisce il titolo del romanzo della Aguirre, era la capacità di far coincidere con il visuto ciò che si è sognato o si è visualizzato nelle sedute spiritiche e nei viaggi astrali. Così si legge in una pagina dedicata alle sorelle Morla:

«Le sorelle Lamor mancano di sinderesi» – soggiungeva Fermín. La prima volta che lo disse, Laura [Maria Tupper] domandò se la sinderesi era una regola grammaticale. Fermín andò a prendere un dizionario e lesse, beffardo: «Sinderesi, capacità e discrezione di giudizio per arrivare a giudicare con fondamento». Laura lanciò un grido nell'aria e annunciò che presto avrebbero visto che gli iniziati, ossia quelli che ricevono messaggi dall'aldilà, erano quelli che alla lunga mostravano di avere mollissima sinderesi. E facendo espressivi gesti con le mani,

⁸² I. Echeverría (Iris), *Alma femenina y mujer moderna*, pp. 215s.

⁸³ Ivi, p. 342.

di quelli che rovesciavano i bicchieri spargendo il contenuto sulla tovaglia appena messa, spiegò che le verità delle sue amiche Lamor erano iperboliche. Ossia, diceva, erano verità curve, che contenevano nel loro interno il segreto più recondito della verità, visibile solo agli iniziati.⁸⁴

Diffusosi come una moda esotica e salottiera, lo spiritismo fu una risposta alla crisi del pensiero positivista, che trovò seguaci tanto in Europa come in America, dove storicamente ebbe il suo atto di nascita, come movimento, a metà dell'Ottocento.⁸⁵ Nel dramma di Pirandello la villa della Scalogna, il linguaggio religioso usato da Cotrone, il suo proposito di continuare a rinascere, hanno evidenti somiglianze con la comunità della «casa degli spiriti» evocata nel suo romanzo da I. Allende, oggi sede della diplomazia italiana. Che Pirandello ne fosse consapevole o no, poco importa. Le somiglianze sono da ascrivere a quello che la storiografia idealistica chiamava lo «Spirito del tempo» (*Zeitgeist*), presuppongono la medesima credenza nell'immortalità dell'anima e nell'esistenza di spiriti che, dal regno della morte, vengono a bussare alle porte dei vivi. Il «vasto stanzone» in mezzo alla villa della Scalogna, dove hanno luogo le apparizioni dei fantasmi, è molto più che il deposito di un trovarobe: è la stanza dove si aggira lo spirito di un amante suicida che, ormai alienato dai sensi, privo di consistenza, cerca appigli nel suo limbo d'essere e non essere. Perché questa è la morte per Pirandello e, come recita una didascalia de *La vita che ti diedi* (1923), «chi sa che cose avvengono, non viste da nessuno, nell'ombra delle stanze deserte dove qualcuno è morto?» Di certo in quelle stanze si generò un modo nuovo di essere e di stare nel mondo

⁸⁴ A. I. Aguirre, *Doy por vivido todo lo soñado*, p. 51. La precedente citazione è a p. 28.

⁸⁵ Per un quadro generale su spiritismo e teosofia, cfr. M. Introvigne, *Il cappello del mago. I nuovi movimenti magici dallo spiritismo al satanismo*, SugarCo, Varese 1990 e J. Santucci, *La Società Teosofica*, a cura di P.L. Zoccatelli, ElleDici, Torino 1999. La sezione cilena della «Società Teosofica», ispirata ai principi di H.P. Blavatsky, fu fondata nel 1919, a Valparaiso, e l'anno successivo ebbe inizio anche la pubblicazione della «Revista Teosófica Chilena».

o, più precisamente, fra due mondi: quel «realismo magico», diciamo, che è uno stile, ed è un'ontologia poetica, che, per la vastità degli spazi, l'esuberanza della vegetazione, l'esotismo, la predisposizione al senso magico delle cose, trovò nel continente latino-americano il suo *habitat* più propizio.

HELMUT METER

AFFINITÀ O DISCORDANZA? LE POESIE *CORRESPONDANCES* DI
BAUDELAIRE E *CORRISPONDENZE* DI MONTALE

CORRESPONDANCES

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laisent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le baïoin et l'encens
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

CORRISPONDENZE

Or che in fondo un miraggio
Di vapori vacilla e si disperde,
altro annunzia, tra gli alberi, la squilla
del picchio verde.

La mano che raggiunge il sottobosco
È impugna la trama
Del cuore con le piante dello strame,
è quella che matura incubi d'oro
a specchio delle gore
quando il carro sonoro
di Bassareo riporta folli miggoli
di arieti sulle toppe arse dei colli.

Tomi anche tu, pastora senza greggi,
e siedti sul mio sasso?
Ti riconosco; ma non so che leggi
oltre i voli che svaniano sul passo.
Lo chiedo invano al piano dove una bruma
s'è tra baleni e spari su sparsi tetti,
alla febbre nascosta dei diretti
nella costa che fuma.

1. Rivolgere lo sguardo agli inizi della poesia moderna, e cioè ai *Fiori del male* di Baudelaire, può essere considerato quasi una necessità per ogni poeta, dal momento che in lui è viva la coscienza di non poter trascurare certe radici del proprio mestiere. Non ultimo, ciò vale anche per Montale, ed è quindi logico che nella sua ampia opera critica il nome di Baudelaire appaia

spesso e nei più svariati contesti.¹ Risalire al poeta autorevole di metà Ottocento non significa, però, un semplice immergersi nelle sue conquiste poetiche. Ha anche come conseguenza di accertarsi, in modo contrastivo, delle proprie intenzioni e capacità. Tale processo può concretizzarsi, in particolare, riguardo a determinate poesie che hanno avuto un impatto importante nella storia delle poetiche. È evidente che il sonetto *Correspondances* (1857) faccia parte di questa categoria di testi. Visto che tale lirica crea i fondamenti del simbolismo ottocentesco, sembra coerente chiedersi, in che misura i suoi insegnamenti possano rivelarsi ancora validi in un contesto culturale sostanzialmente cambiato e sotto quali aspetti non saprebbero più reggere alle richieste di una realtà storico-sociale profondamente diversa.

Questo è certamente l'intento di Montale, quando, sulla falsariga di Baudelaire, concepisce la poesia *Corrispondenze* (1937),² inserita nelle *Occasioni*. E chi ne prende atto, si accorge presto di non trovarsi davanti né a una continuazione del concetto baudelairiano né a una proposta antinomica. Si rileva, invece, una diversità sensibile, caratterizzata, però, da un fatto notevole: il mantenimento della categoria 'corrispondenza' come tale.

Ovviamente, il testo di Baudelaire è tra i più commentati della sua opera poetica. In fondo, tutto è già stato detto, ponderato

¹Vd. i vari volumi dell'opera montaliana nella collana «I Meridiani» presso Mondadori. Cfr., a tale proposito, E. Montale, *Indici delle opere in prosa*, a cura di F. Cecco, L. Orlando, con la collaborazione di P. Italia, Mondadori, Milano 1996. In sintesi, per Montale, «dopo le *Fleurs du mal* tutto mutò nella poesia mondiale [...]». E. Montale, *La sua eredità*, in Id., *Il Secondo Mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996, I, p. 1710.

²Si cita dalle edizioni seguenti: C. Baudelaire, *Correspondances*, in Id., *Œuvres complètes*, éd. par Y.-G. Le Dantec, C. Pichois, Gallimard, Paris 1961 (Bibl. de la Pléiade), p. 11; E. Montale, *Le Occasioni*, a cura di D. Isella, Einaudi, Torino 1971¹, pp. 182-185.

e rilevato dalla critica.³ Un ulteriore interesse di conoscenza può solo nascere al contatto del sonetto con una poesia ispirata da un messaggio simile e anch'essa di rilievo. Ed è il caso del testo montaliano, privo comunque di ogni pretesa di autorevolezza, ossia dell'esibizione di un sapere marcato. È piuttosto un componimento contrassegnato dall'idea di non poter giungere a una verità rassicurante.

Baudelaire, ricorrendo alla tradizione del sonetto come forma fissa, presenta anche un mondo costante e chiuso in armonie prestabilite, un mondo ordinato in un fitto tessuto, in cui un elemento rinvia a un altro per corrispondenze sensoriali. Con il suo testo, il poeta intende dare una spiegazione generica di come sorgano le «correspondances». Concepisce, perciò, una poesia a base argomentativa, in cui il procedere esplicativo ricorre soprattutto al dispositivo retorico del paragone e in cui domina, tra i cinque sensi, l'olfatto. Alla fine, la sinestesia si rivela come il risultato più completo della congiunzione dei sensi,⁴ suggerita da un'ampia rete simbolica sullo sfondo dell'ipotesi latente di una sua origine metafisica.

Anche nel testo montaliano – a più riguardi di fattura criptica, specie nelle prime due strofe – che sembra in parte riferirsi sia a esperienze personali che a condizioni esistenziali più generalizzabili,⁵ prevale il fenomeno delle corrispondenze, e ciò a più livelli. Esso, infatti, si manifesta in vari modi: nel contesto interno dello scritto, sotto l'aspetto intratestuale dell'opera dell'autore, in senso intertestuale, sotto il profilo esistenziale individuale e sotto quello generale.⁶ A volte, ci si chiede se

³ Cfr. già i brani dedicati al testo nelle opere ormai classiche di M.J. Pommier, *La Mystique de Baudelaire*, Les Belles Lettres, Paris 1932 (Reprint Slatkine, Genève 1952) e di G. Blin, *Baudelaire*, Gallimard, Paris 1939.

⁴ Per M. Schneider, *Baudelaire. Les années profondes*, Le Seuil, Paris 1994, p. 63, Baudelaire «poursuit le songe désespéré d'un langage qui ne serait qu'images».

⁵ Cfr. il commento di Isella in Montale, *Le Occasioni*, pp. 182s.

⁶ Isella, quanto all'impostazione del poema, rileva un «atonio del vivere» all'inizio in cui appare poi una «illuminazione» improvvisa, finché la chiusa-

l'insieme di tali corrispondenze non sia dovuto all'emanazione di un pensiero antropologico del poeta, in atto di cercare la genesi del fenomeno *tout court*.

Quanto alla dimostrazione delle corrispondenze, è significativo che, per la creazione di immagini, in Montale si noti il solo registro metaforico. Non esiste nessun paragone e la differenza con il sonetto francese è ovvia. Lo stesso vale per le qualità sensoriali. Se queste mirano al settore ottico, acustico e anche tattile, è, invece, del tutto assente l'odorato, vale a dire il senso prediletto nel testo di partenza. Complessivamente, in Montale prevale la percezione visiva, in misura ridotta si trova l'udito («squilla del picchio», v. 3-4; «carro sonoro», v. 10; «folli mugoli», v. 11; «spari», v. 18), mentre una sola occorrenza spetta al senso del tatto («trapunge la trama del cuore», v. 6-7).

L'essenza delle corrispondenze – in chiave baudelairiana e montaliana – sono le connotazioni individuali su cui si reggono le immagini linguistiche. In genere manca una base denotativa che permette di spiegare in modo più oggettivo il legame tra le componenti delle varie immagini. Ciò si nota particolarmente rispetto alle metafore moderne di Montale che illustrano una enigmaticità basilare dell'enunciazione poetica. Si pensi, per esempio, a «la squilla / del picchio verde» (v. 3-4) o all'ossimoro degli «incubi d'oro» (v. 8) che sembrano negare i consueti «sogni d'oro». Malgrado certe analogie nelle scritture dei due autori sotto l'aspetto delle connotazioni individuali, si possono, però, identificare delle differenze importanti per quanto riguarda la funzione e il significato delle loro corrispondenze. Su questa base è possibile circoscrivere la qualità contrastiva che li unisce e separa allo stesso tempo. A tale scopo servano le seguenti osservazioni, dedicate al rispettivo valore delle corrispondenze.

2. In *Corrispondenze*, come detto, manca completamente il paragone. Il testo è accentrato sulla metafora e non segue nean-

ra riprende, in modo più lieve, la situazione iniziale, così che ne risulterebbe questa «modulazione sentimentale»: «elegia-ebbrezza-elegia». Cfr. *ibidem*.

che i principi di una esposizione generalizzante e pancronica del sonetto di Baudelaire («La Nature est», v. 1; «L'homme y passe», v. 3; «Les parfums, les couleurs et les sons se répondent», v. 8; «Il est des parfums», v. 9).⁷ Se, in Montale, c'è una corrispondenza tra i vari tipi di percezione, tale corrispondenza si vede fortemente individualizzata. Se poi l'esperienza individuale può essere intesa come un esempio di esperienza comune e generalizzabile, ciò vale solo in senso astratto. Nella realtà concreta della semantica poetica di Montale, siamo, però, confrontati con aspetti criptici, legati a esperienze, cognizioni e creazioni in ultima analisi solo individuali. Le corrispondenze non sono categorizzabili in modo atemporale, ma sembrano risultare, almeno in parte, da situazioni attuali, immediate. Non rappresentano un edificio compiuto e per di più di tenore indirettamente sacrale («un temple», v. 1).

In Baudelaire, tutto è accentratissimo sulla «Nature» (v. 1) che dà la misura iniziale del testo.⁸ Ma dato che è una «Natura» resa in termini sacrali («La Nature est un temple», v. 1), ciò equivale anche a una concezione estetica della «Natura». In Montale invece, al contrario, una natura di accessibilità altamente individuale, e se entro questa percezione si formano delle corrispondenze, esse testimoniano più una scrittura poetica cifrata che un quadro sensoriale alla portata dei più. Benché Montale, nei primi due gruppi di versi, rinunci a posizionare esplicitamente un io, e cioè un'istanza poetica orientativa, lo circoscrive comunque per situazioni e azioni («or», v. 1; «la mano», v. 5; «la trama / del cuore», v. 6-7) e lo fa poi, nella terza parte, apparire più concretamente, prima per la domanda rivolta a un «tu» (v. 13), poi

⁷ Tutto questo potrebbe testimoniare «un désir d'éternité» e contestare «notre connaissance finie du réel». Cfr. E. Adatte, *Les Fleurs du mal et Le Spleen de Paris. Essai sur le dépassement du réel*, Corti, Paris 1986, p. 123.

⁸ Il sonetto, secondo il parere discutibile di F.W. Leakey, *Baudelaire. Collected Essays, 1953-1988*, ed. by E. Jacobs, Cambridge UP, Cambridge et al. 1990, p. 211, potrebbe essere attribuito al «Nature-poem genre».

tramite il pronome possessivo («sul mio sasso», v. 14) e, infine, con le forme verbali («riconosco», v. 15; «chiedo», v. 17).⁹

La parte finale della poesia propone la ricerca di un principio direttivo, di una verità ultima o di una norma sovrastante al mondo, ovviamente non disponibile nel contesto poetico esposto. Dato che qui si tratta vistosamente di una ricerca che prende origine dallo sguardo rivolto in alto («che leggi / oltre i voli», vv. 15-16), nasce l'impressione dell'indagine su un eventuale carattere metafisico che regga il mondo, un'impressione che si sta formando nel graduale sviluppo del testo. Ma poter 'leggere' qualcosa «oltre» la fenomenalità avvertibile, secondo i versi dati non sembra possibile per l'io. Infatti, questi lo chiede «invano» (v. 17). In tal modo si vede rinviato a sé stesso, a un essere che scorge e crea delle corrispondenze senza riuscire, tuttavia, a trovare un *quid* superiore da cui dedurre l'origine di tali intrecci e, su questa via, un loro senso più profondo. Come conseguenza di questo limite cognitivo si profila una condizione esistenziale determinata da una serie di percezioni e riconoscimenti, legati tra loro in un modo diversificato e a volte enigmatico, ma sprovvisti di una teleologia ultima.¹⁰ All'armonia quasi sistemica delle corrispondenze baudelairiane si sostituisce, in Montale, un ordine non ordinato, un prolungarsi di fenomeni percettivi non nell'infinito, ma nell' indefinito. Se Baudelaire propone un quadro tettonico, contrassegnato da uno spazio immaginativo sconfinato, ma comunque in sé chiuso («un temple», v. 1), Montale si muove su di un percorso aperto che segue piuttosto una linea orizzontale, poiché la verticalità («oltre i voli», v. 16) di una vera conoscenza non è raggiungibile.

⁹ Tale fatto può essere interpretato all'opposto di una «sfiducia nel logos», in quanto «un'io empirico» rimane poeticamente riconoscibile in Montale e potrebbe 'incarnare' un «soggetto trascendentale». Cf. F. Zambon, *L'Iride nel fango. L'Anguilla di Eugenio Montale*, Pratiche, Parma 1994, pp. 138s.

¹⁰ Tuttavia, R. Luperini, *Montale e il canone poetico del Novecento italiano*, in M.A. Grignani, R. Luperini (cur.), *Montale e il canone poetico del Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1998, p. 362, scorge nell'insieme delle *Occasioni* «un allegorismo umanistico e cristiano».

Il quadro di una natura, reso parzialmente in termini enigmatici caratterizzati da accenti di preziosità, comporta due soli inserimenti di elementi non conformi alla fattualità naturale: «il carro sonoro / di Bassareo» (v. 10-11) e i dati degli ultimi tre versi in cui gli «spari» (v. 18) e i «diretti» (v. 19) rendono conto di una natura a cui si sovrappone la civiltà moderna. Con ciò Montale non stabilisce, però, un contrasto tra originalità naturale e perdita di naturalezza, in quanto nei versi in questione pare dimostrarsi un equilibrio di integrazione dei due fenomeni non veramente opposti. Anzi, i «baleni» (v. 18) e gli «spari» (v. 18) sembrano amalgamarsi in un'unità quasi armoniosa a tal punto che risulta persino difficile determinare se i «baleni» provengano dall'accento a un temporale o se facciano parte degli «spari» non ulteriormente specificati. Un'osservazione analoga riguarda i «diretti» e la «costa che fuma» (v. 20). Qui rimane il dubbio, se il 'fumo' sia dovuto ai treni o se, invece, bisogna considerarlo come la ripresa finale della «bruma» (v. 17), menzionata tre versi prima.

Tali interferenze tra natura e non-natura sono giudicabili come corrispondenze che consentono la fusione addirittura di certi contrari. Così si crea un tessuto vieppiù denso di percezioni, di osservazioni e di accostamenti linguistici che rinvia a una comprensione unificatrice del mondo vissuto, sperimentato con i sensi e sottomesso alla riflessione ed espressione poetica. Non ne nasce, però, una certezza ultima, dilettevole, come, invece, nel poema di Baudelaire. L'istanza poetica non si lascia trasportare verso una libera fruizione delle corrispondenze, sicura che sia di una coesione fenomenica dell'universo a base di certezze metafisiche o di una qualsiasi autorità prestabilita. Il mondo come si presenta manca piuttosto di un'autenticazione vera e propria. La sua fenomenalità di corrispondenze interne si vede esposta all'insegna di un non sapere, di una richiesta fallita di ciò che dà la misura delle cose terrene.

Anche certe poesie degli *Ossi di seppia* si trovavano allineate sulla ricognizione di un 'non sapere', da cui si deduceva una po-

sizione poetica di esistenzialismo negativo. Qui, però, le condizioni sono diverse. La coesione dei fenomeni, articolata in un nesso di corrispondenze, concepite tuttavia come fattuali, suggerisce l'esistenza di un ordinamento superiore, ossia di un principio risolutivo dietro l'orizzonte. Sebbene questo non sia accettabile, rimane pure intatta una volontà d'indagine. Se l'«invano» (v. 17) della ricerca va a finire nella «bruma» (v. 17) e perciò anche in una chiusura elegiaca del testo, non si perde pertanto la volontà di sapere. Il fantasma della «pastora senza greggi» (v. 13), a cui viene attribuita la capacità di «leggere oltre» la fattualità del mondo percettibile, potrebbe risorgere. Come l'eventuale esternazione di uno stato psichico, questa «pastora» gode di un'autonomia non prevedibile.¹¹ In questo modo, le corrispondenze non sono semplicemente là, presenti in qualità di un nesso continuo e variegato. Anzi, richiedono *eo ipso* che si cerchi il senso nascosto del loro esistere come tali. Che ciò non possa realizzarsi sul modello contemplativo di Baudelaire è fuori dubbio. All'opposto di una tale mentalità, quella montaliana favorisce, invece, un atteggiamento indagatore.

In questo contesto, il fantasma della «pastora» assume un'importanza particolare. Esso dimostra che l'indagine non è limitata a un io isolato. In ultima analisi, con l'apparizione di una figura femminile, anche se fosse un emblema cifrato, quest'io intravede una speranza. E anche in questo caso ci si trova in presenza di una corrispondenza. Il punto fisso, infatti, da dove parte l'osservazione della «pastora» ossia la 'lettura' oltre i limiti dell'orizzonte, è un sasso – il «mio sasso» (v. 14). Tra l'io e la donna esiste quindi un'analogia, una corrispondenza, atta a condizionare il modo con cui si 'legge'. Si sa come l'elemento femminile sia indispensabile per i processi di riflessione e di co-

¹¹ G. Ioli, *Montale*, Salerno, Roma 2002, p. 99, nelle *Occasioni* rileva «la presenza metafisica della donna che [...] travalica l'ordine del reale, pur serbandone il riflesso».

noscenza in Montale.¹² Allo stesso tempo, il fatto dello sdoppiamento, nella ricerca di una causalità non palese dell'intreccio dei fenomeni universali, sposta il problema dell'indagine dal piano individualistico a quello più generale – e più incisivo – di una ricerca sovra-individuale. L'io, pur essendo un'entità inconfondibile, segna il passaggio a un'umanità più ampia. Ne risulta – a parte un'altra corrispondenza, e cioè tra il singolo e l'altro – che la questione da risolvere, ma entro i limiti del poema ferma a un «invano», assume un ben altro rilievo.¹³

3. Intitolare una poesia con *Corrispondenze*, ottant'anni dopo quella omologa di Baudelaire, non può manifestare la volontà di controbattere il programma esemplare del simbolismo che rappresenta quest'ultimo. Il distacco temporale è troppo grande, e l'evoluzione di nuove poetiche si è poi articolata per tante vie diverse. Perciò la ripresa del termine baudelaireiano può essere interpretata come la proposta di un suo intendimento in categorie inedite, non ultimo dovute a un assetto storico del tutto diverso. Ciò implica un cambio di prospettiva nei confronti di Baudelaire, ma nessun tipo di rifiuto. Così risulta ovvio che la rete simbolistica ideata dal poeta dei *Fiori del male*, che si riferisce all'«uomo» («L'homme», v. 3) quale categoria generica e situa questi al suo interno come 'famigliare' («regards familiers», v. 4) di un naturale gioco dei simboli, ceda il passo in Montale a un'esperienza individuale le cui familiarità non sono generalizzabili quanto alla loro concretezza, ma solo quale principio operativo come tale. E questo comporta il fatto di potersi

¹² Quanto alle *Occasioni*, bisogna pensare soprattutto ad Irma Brandeis come ispiratrice di vari testi. A lei, con la sigla «I.B.», è del resto dedicato l'edizione 1949 del volume. Cfr., tra gli altri, E. Testa, *Montale*, Einaudi, Torino 2000, p. 32.

¹³ Cf. Conini, *Dagli Ossi alle Occasioni*, in Id., *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Einaudi, Torino 1974 e 2002, p. 35, sottolinea il «ritorno» della «pastora» e quindi un «riconoscimento» di «quella figura» da parte dell'io. In questo senso, il fantasma sarebbe «liberatore», anche se poi quell'altro della fine rimarrebbe «impenetrabile».

anche trovare di fronte a fenomeni non-famigliari, non riconducibili a norme di comprensione semplicemente prestabilite da una «Nature» (v. 1) preposta. Se ne desume che nel pensiero di Baudelaire, ma non di Montale, si mostra un'idea di armonia incondizionata tra le cose e la mente umana da permettere, alla fine, la suggestione di un nesso universalistico dei fenomeni percepibili e immaginabili.¹⁴

La lettura parallela dei due testi non può quindi che testimoniare di due mondi profondamente diversi ma tuttavia apparentati per un aspetto centrale: l'esistenza di «corrispondenze» come dato di fatto poetico, anche se le loro rispettive etologie e semantiche non si dimostrano consone. Per quanto riguarda Baudelaire, l'uso continuato del paragone lascia intatte le rispettive sfere messe a confronto ai sensi di una «corrispondenza». In Montale, invece, dove vige l'uso della metafora, le sfere in causa formano un tessuto semantico di penetrazione reciproca. Non sempre esiste un *tertium comparationis*, o esso dipende da connotazioni non oggettivabili. In tal modo, le «corrispondenze» montaliane sono da considerarsi delle sintesi di fattori semantici che sembrano anteriori a ogni processo di combinazione premeditata ovvero immaginativa. Più che nel testo canonico francese, nel poema montaliano si nota allora un valore soggettivo delle immagini mentali. È per altro un aspetto che spiega come, per Montale, la questione delle «corrispondenze» si inserisca inevitabilmente nell'accertamento di una propria – e appropriata – poetica. Quindi è lecito supporre che il problema del «leggere oltre» non si riferisca unicamente alla ricerca di un principio superiore, atto a spiegare l'enigma del mondo.¹⁵ La

¹⁴ «L'extase esthétique apporte le bonheur», nota semplicemente P. Mathias, *La Beauté dans Les Fleurs du mal*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble 1977, p. 145.

¹⁵ Il desiderio di sciogliere l'enigma sembra anche leggibile come la ricerca di una «salvezza» davanti a «un tempo storico più ravvicinato e pressante nei suoi malefizi». Cfr. M. Forti, *Saggi montaliani*, Mursia, Milano 1990, p. 56.

lettura a cui l'io non accede include anche il problema del sapere poetico, poiché, per dialettica, il 'leggere' richiama lo scrivere.

Procedendo sulla via della delimitazione dei due testi e considerando i risultati finora conseguiti, ci si accorge sempre di più di una differenza non ancora denominata, anche se, in modo implicito, è già stata esposta: le «corrispondenze» montaliane non si limitano, come invece in Baudelaire, al campo dell'associazione e del congiungimento delle varie percezioni sensoriali. Esse oltrepassano, invece, tale ambito e stabiliscono anche rapporti di stretta congiunzione a livello tematico e discorsivo. Montale, nella sua ricerca di tutto quello che unisce il mondo attraverso l'esperienza individuale, non si accontenta delle sole combinazioni sensoriali. Si adopera anche a collegare aspetti semantici circoscritti e, ciò facendo, crea una impressione più densa della fenomenalità unificatrice del mondo sperimentato sulla base di osservazioni soggettive. Non ne risulta, però, una maggiore certezza rispetto alla causalità di un universo che continua a non rivelare i suoi veri segreti.

Se tale procedere di Montale ricorre per necessità anche a categorie razionali, non diminuisce perciò l'importanza dei sensi. Questi restano sempre presenti a completare l'appropriazione del mondo per frammenti e si collegano anche a immaginazioni intrise di riflessione. L'esempio della «pastora senza greggi» lo illustra bene. Con l'inserzione di questo fantasma, di questa figura immaginativa, non solo viene completato o ampliato il polo dell'io. Viene anche suggerita una comunità empirica: il «tu» – se 'torna' veramente, ai sensi della domanda a lui rivolta – pare si sieda, come è abitudine dell'io, sul solito sasso («sul mio sasso»). Questo è un fatto d'immaginazione circoscritta che, attraverso il «sasso», si caratterizza per un oggetto generatore di varie connotazioni:¹⁶ solidità, durezza, fissità, tra le altre; ma si

¹⁶Qui si potrebbe rilevare una «metafora oggettuale» e quindi un aspetto della «poetica dell'oggetto», considerata spesso come il «centro focale» delle

vedono anche evocate impressioni tattili e ottiche, come una superficie liscia o ruvida, una possibile colorazione, una sensazione di freddo o di caldo. Si nota come il semplice oggetto sia produttore di sensazioni potenziali e contribuisca a completare la corrispondenza tra l'io e la «pastora» per una gamma di qualità sensoriali.

L'estensione concettuale delle «corrispondenze» in Montale è quindi complessa, ma questa esigenza, non palese nell'immediato, non sfocia in un *habitus* pretenzioso. I versi si susseguono nel segno della discrezione. L'incomprensibilità finale relativizza poi la ricerca altamente complessa.

Tutto questo chiaramente non equivale alle intenzioni di Baudelaire. Le sue «correspondances», tutte determinate dai cinque sensi, esaltano i piaceri che possono produrre («des transports de l'esprit et des sens», v. 14). Circoscrivono una esperienza incantevole del mondo,¹⁷ ma non una ricerca di comprensione sostanziale della natura.

Malgrado le differenze palesi tra gli orientamenti dei due poeti, sulle superfici testuali spicca, tuttavia, un singolo aspetto marcato che li accomuna. Si tratta della ricorrenza per una volta sola dell'unico colore esplicitamente nominato nei due testi: il verde. In *Correspondances*, una poesia determinata dall'assenza di qualsiasi colorazione specifica e dal primato tematico dei profumi, può sorprendere l'apparizione improvvisa del verde nel sintagma «des parfums [...] / [...] verts comme les prairies» (vv. 9-10), ove l'elemento comparativo dei profumi si riduce a un semplice quadro naturale. Ma il colore concreto, isolato in un sonetto che si articola per lo più in modo discorsivo, acquista

Occasioni. Cfr. R. Scrivano, *Metafore e miti di Eugenio Montale*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1997, p. 13.

¹⁷Più generalmente, si può parlare di una «immense analogie universelles» e di «richesses de la vérité analogique». Cfr. G. Poulet, *La Poésie enchantée. Baudelaire / Rimbaud*, PUF, Paris 1980, p. 84.

un'importanza particolare come segnale forte e insieme non ulteriormente specificato.¹⁸

Lo stesso si avverte in *Corrispondenze*. Anche «da squilla / del picchio verde» (v. 3-4) evoca uno squarcio di natura. E indipendentemente dalla denominazione contestuale dell'uccello, il «verde»¹⁹ mette in evidenza un plusvalore di sensualità immediata in un testo rinchiuso tra un inizio di «vapori» (v. 2) e una fine di «bruma» (v. 17). Si nota perciò un parallelismo minimo ma significativo tra due poemi dissimili. Al limite si potrebbe anche parlare di una corrispondenza in un senso ermetico. Semmai, questa è certamente limitata e, come caso singolo, serve altrettanto a mettere in rilievo tutto quello che, in un confronto comparativo, si dimostra eterogeneo tra ambedue le parti. Forse l'analogia tra i due 'verdi' è semplicemente casuale. Tuttavia, l'ipotesi di una ripresa intenzionale dell'effetto di colore ad opera di Montale non sembrerebbe da trascurare. Testimonierebbe una reazione particolare del poeta ligure e la resa di un omaggio nascosto al rappresentante emblematico della poesia moderna.

Quale significato simbolico o nascosto sarebbe da attribuire a quel verde così in risalto e non contestualizzato per una colorazione più variegata nei testi in causa, rimane oscuro. In definitiva, tale riflessione andrebbe a perdersi nel *mare magnum* delle connotazioni soggettive. Imputarne una particolare a Montale, quale il vero generatore del parallelismo all'insegna del colore verde, non è di certo possibile. Non è neanche da escludere che il poeta abbia, infatti, mirato a dirigere i lettori in una tale *impasse*. Individuare delle corrispondenze nell'ambito della poesia

¹⁸ In un contesto più ampio, per Baudelaire «le vert est le fond de la nature», perché si legherebbe facilmente a «tous les autres tons». Cfr. C. Baudelaire, *De la couleur*, in Id., *Œuvres complètes*, pp. 880s. Riguardo alle ricorrenze del «verde» nei suoi poemi, cfr. J. Mourou, *Baudelaire. Les Fleurs du mal*, Presses Universitaires de Nancy, Nancy 1989, pp. 180s.

¹⁹ L'«oro» degli «incubi d'oro» (v. 8) è prevalentemente da intendersi come metallo nobile e simbolo di preziosità. Il suo colore giallo splendente non è di effetto immediato.

è di competenza del singolo scrittore. A volte, il poeta permette ai lettori di seguirlo nei percorsi delle sue «corrispondenze»; altre volte, invece, nega l'accesso al nocciolo delle sue combinazioni immaginative. Per Montale, le «corrispondenze» sono l'espressione di una realtà multiforme e coerente, ma non provengono da un volere arbitrario del poeta, quando ne traccia i segreti secondo la sua visione.

SERGIO SCARTOZZI

LA CITTÀ DI VETRO
ESTASI E SCIAMANISMO IN *MEDITERRANEO*¹

Non esiste veramente abisso tra gli stregoni paleolitici e i nostri poeti. Costoro mantengono aperta [...] l'oscura circolazione della continuità umana che collega i viventi di oggi ai loro più lontani antenati.²

J. Biès, *Sciamanesimo e letteratura*

Dapprima c'era un essere senza parole, o dapprima c'era un ordine vuoto – e poi c'è stato o un essere espresso – o al contrario un significato particolare che sia nato. Il poeta può intraprendere il cammino nell'una o nell'altra direzione. Può concepire una frase interamente voluta e magnificamente costruita con le distese, le entrate, le soglie, i gradini, i movimenti, gli oggetti, le masse, le aperture, le ammorature, i giorni, le attese e le volte scoperte che desidera. Ma egli può partire da una pienezza; cercare parole e forme a tentoni, preveggenze, cieco quanto alle parole.³

P. Valéry, *Cahiers*

«La preda era il mio paesaggio». Così dicendo Montale ci proietta indietro, alle sorgenti incontaminate della sua poesia e

¹ Sigle/abbreviazioni: Os = *Ossi di seppia* [M_{LIX} = *Mediterraneo* I-IX]; O = *Le Occasioni*; D = *Diario del '71 e del '72*; Q = *Quaderno di quattro anni*; SMAMS = *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*.

² J. Biès, *Chamanisme et littérature*, in C. Tacou, G. Banu, M.-F. Ionesco (edd.), *L'Hérme. Mircea Eliade*, Éditions de l'Hérme, Paris 1978 (Cahiers de l'Hérme), p. 335.

³ P. Valéry, *Cahiers*, II, anno 1911-1912, p. 1064. Citato e tradotto da O. Macri, *Il cimitero marino di Paul Valéry. Studio, testo critico, versione metrica e commento*, le lettere, Firenze 1989, p. 71.

della sua ricerca. Le Cinque Terre sono il giardino segreto dove la «storta sillaba, e secca come un ramo» è cresciuta per trovare un varco nella muraglia: l'espressione assoluta, capace di disintegrare il mondo-rappresentazione e aprire la dimensione *autre*, spirituale.⁴ Quella fra poesia e territorio è un'autentica interdipendenza se consideriamo numerose narrazioni o miti orientali e occidentali. Del resto, nella Bibbia il cosmo è fatto scaturire dal Verbo divino e si compie nella parola di Adamo: primo esploratore e beneficiario del grande miracolo. Senza arrischiarci nella religione di Montale,⁵ sin dalle poesie più antiche riconosciamo nel nostro autore il bisogno di ritrovare, o meglio di *ri-cor-dare* una patria perduta che sapesse consolarlo delle dolorose scoperte adolescenziali: riconciliarlo con l'idea di una vita sostenibile perché latrice di un senso non apparente, non intelligibile. Rivelato.⁶

Diversi componenti del primo libro affrontano la questione, ma pochi fondono lucidità filosofica e onirismo come i nove movimenti di *Mediterraneo*. La terza sezione di Os, o il poemetto scritto nel '24 sull'onda degli studi esistenzialistici (Schopenhauer, Boutroux, ben armonizzati al già letto e amato Šestov) e

⁴ *Non chiederci la parola...*, v. 10, in E. Montale, *Ossi di seppia*, a cura di P. Cataldi, F. d'Amely, Mondadori, Milano 2013 (Oscar poesia) [= Os], p. 59. Sulla metafora del tempio/palazzo si veda F. Remotti, *Introduzione* ad A. van Genneep, *I riti di passaggio*, Boringhieri, Torino 1981, pp. XVI-XVII.

⁵ Rimandiamo a F. Contorbia, *Montale, Genova, il modernismo e altri saggi montaliani*, Pendragon, Bologna 1999; nonché ad A. Jacomuzzi, *La poesia di Montale. Dagli Ossi ai Diari*, Einaudi, Torino 1978 (Piccola Biblioteca Einaudi); F. Zambon, *L'iride nel fango. L'anguilla di Eugenio Montale*, Pratiche, Parma 1994; P. De Caro, *Journey to Clizia. Una approssimazione all'ispiratrice americana di Eugenio Montale*, Di Meo, Foggia 1999. Gli ultimi tre riferimenti toccano la religione del primo Montale pur concentrandosi sulla fase cosiddetta ermetica della *Bufera*.

⁶ A tal proposito è ben coerente alla prossima interpretazione di M la dichiarazione: «La verità nel mito non è intellettualmente corrotta, ma al contrario è una verità autentica, di forma fantastica, poetica. Ho sempre considerato il mito la vera religione naturale dell'uomo. È l'autorivelazione dell'assoluto», E. Montale in A. Cima, *Le occasioni del «Diario postumo»*, Ares, Milano 2012, p. 107.

letterari (Baudelaire, Lautréamont, Valéry, Svevo su tutti) ha conosciuto in tempi più e meno recenti varie interpretazioni: dalla lettura 'politica' di Luperini a quella religiosa di Frare, attraverso quella riassuntiva di Ferrara,⁷ ancora oggi i 224 versi dedicati a Bobi Bazlen sollecitano l'attenzione (e la fantasia) dei montalisti poiché, insegna Valéry, la poesia che si rispetti non veicola un significato, ma, involontariamente e spesso ignorando il suo «vero *begetter*», una pluralità di significati.⁸ Partendo da questa capacità di sorprenderci che caratterizza la lirica – la possibilità di regalarci una verità insieme personale e universale: che cosa ci rende al contempo unici e identici –⁹ e stimolati da una veloce consultazione di *M s'* è fatta largo un'ipotesi interessante per chi lavora, sotto la guida di Francesco Zambon, sui legami fra letteratura ed esoterismo. Il poemetto montaliano narra una straordinaria esperienza che culmina in una specie di rivelazione: è casuale la somiglianza di tale testimonianza con quelle di stampo sciamanico? Quali elementi hanno fatto nascere in noi il dubbio? Prima di tutto, cos'è lo sciamanismo?

⁷ Ci riferiamo a R. Luperini, *Il "significato" di Mediterraneo*, in Id., *Montale, o, l'identità negata*, Liguori, Napoli 1984, pp. 30-68; G. Ferrara, *Pro Mediterraneo*, in A. Cima, C. Segre (cur.), *Eugenio Montale. Profilo di un autore*, Rizzoli, Milano 1977, pp. 26-37; P. Frare, *Un canto da feo di Eugenio Montale*, Mediterraneo, «Testo», XVIII (1997), pp. 76-102. Aggiungiamo all'elenco E. Gianola, *Eugenio Montale: Mediterraneo (IV)*, in Id., *Psicanalisi, ermeneutica e letteratura*, Mursia, Milano 1991, pp. 235-247 e G. Mariani, *Linee compositive di un poemetto montaliano*, Mediterraneo, in Id., *Poesia e tecnica nella lirica del Novecento*, Liviana, Padova 1983, pp. 248-283. La definizione di poemetto è il punto fermo di tutte le analisi cominciando dal commento di P. Cataldi in Os.

⁸ Citiamo da *È ancora possibile la poesia?* Discorso pronunciato in occasione del premio Nobel per la letteratura nel 1975, in E. Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996 (I Meridiani) [= SMAMS], II, p. 3036.

⁹ «Una verità del poeta-soggetto che non rinneghi quella dell'uomo-soggetto empirico. Che canti ciò che unisce l'uomo agli altri uomini ma non neghi ciò che lo disunisce e lo rende unico e irripetibile», E. Montale, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, ivi, p. 1479.

Come tante aree della Storia delle religioni e dell'Esoterismo occidentale, lo sciamanismo è stato a lungo affrontato in maniera poco accurata dagli accademici. I primi, cruciali studi sul tema si devono a un'istituzione novecentesca: Mircea Eliade. Ancora discusso – e attuale, nonostante varie imprecisioni – *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase* (1951) ha rappresentato il primo passo in un cosmo filosofico-religioso radicato nell'identità e nella spiritualità occidentale aprendo un dibattito che tra la seconda metà del XX secolo e i primi anni Duemila ha raggiunto proporzioni ragguardevoli.¹⁰ Dal punto di vista squisitamente etimologico *sciamano* significa 'colui che sa', ma può anche voler dire 'colui che appartiene ai confini' o – aggiunge Benozzo nel suo approfondimento su letteratura antico-francese e canto sciamanico – 'colui che trova cercando o avendo cercato'.¹¹ Enucleando dal più recente filone di studi una definizione criticamente accettabile, lo *sciamanismo* è

una forma essenzialmente intuitiva di conoscenza, basata sulla visione, l'ipnosi, l'ascesi sognante, la chiaroveggenza, il pensiero associativo, il sussulto ispirato, la vertigine del trasalimento rivelatore, il rapimento dell'anima nel viaggio mistico, la distorsione del tempo-spazio che sconvolge la mente e predispone al 'risveglio'.

Insomma, sostiene Barbieri, lo sciamanismo è fra quei «tipi particolari di percezione che propiziano il contatto con il sopra-

¹⁰ Vd. M. Eliade, *Lo sciamanismo e le tecniche dell'estasi*, a cura di J. Evola, Edizioni Mediterranee, Roma 1974. Per una completa panoramica degli studi sullo sciamanismo vd. G. Casadio, *Lo sciamano smembrato dagli sciamanologi*, in A. Barbieri (cur.), *Eroi dell'estasi. Lo sciamanismo come artefatto culturale e sinopia letteraria*, Edizioni Fiorini, Verona 2017, pp. 1-30; e anche A. Barbieri, *Sciamanismo romanzo: ricognizione bibliografica e appunti di metodo su un recente filone di studi etnoletterari*, in M. Mancini, L. Formisano et al. (cur.), *Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale*. Atti del IX Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza (Bologna, 5-8 ottobre 2009), Aracne, Roma 2012, pp. 1059-1070.

¹¹ F. Benozzo, *Sciamani europei e trovatori occitani*, in C. Corradi Musi (cur.), *Simboli e miti della tradizione sciamanica*, Caraculi, Bologna 2007, p. 106.

sensibile e producono esperienze di qualità superiore, vissute su un registro diverso dall'ordinario, al di fuori del tempo e della realtà condizionata; delle autentiche «uscite dal mondo» che sospendono l'io sulle soglie dell'Oltre.¹² La tradizione sciamanica è di origine siberiana (l'etimo è tunguso: *šaman*), non ne mancano però attestazioni nell'estremo Oriente, in America (sia nel Nord che nel Centro-Sud) e in Occidente (significative tracce di sciamanismo sono presenti in ambito celtico, *pars pro toto*). In senso lato, lo sciamanismo concettuale (lo sciamano come «concetto buono per pensare il mondo»)¹³ rientra in svariate forme di conoscenza spirituale o soprannaturale, e si presta bene all'interpretazione di altri agenti culturali i quali, pur non connessi direttamente allo sciamano, sono similmente incaricati di EDUCÉRE chi si rivolge loro: di scortare gli uomini oltre la soglia fra il regno di qua e il 'di là'.

Riflettendo sull'area d'inchiesta appena delimitata e riprendendo il significato di sciamano come 'colui che sa', voliamo (*sic!*) a *Non chiederci la parola*: «codesto solo oggi possiamo dirti, / ciò che non siamo, ciò che non vogliamo».¹⁴ Una dichiarazione la quale apparentemente esclude o preclude uno sciamanismo in Montale. Coerentemente con quello dipinto dal secondo Ottocento, il poeta montaliano è un/il reietto (si rammenti la baudelariana «perte d'aureoles»); l'incerto viandante in bilico su un abisso da cui, improvvisamente, si leva un sussulto che occupa la mente e il cuore di chi dice *io*: la Voce della Poesia. Di nuovo veniamo sollecitati dalla domanda d'apertura: tale conoscenza superiore non è simile alla rivelazione sciamanica? Sembra che pure in questo caso l'evasione ripristini un equilibrio na-

¹² Tutte le citazioni vengono da A. Barbieri, *Immaginari sciamanici e mondi d'invenzione letteraria*, in A. Barbieri (cur.), *Eroi dell'estasi*, p. XXVI.

¹³ «Lo sciamano è un operatore che è sì evocativo di azioni e comportamenti noti ad un ampio pubblico, ma può essere anche un modo per rappresentare la realtà: sciamano e sciamanesimo sono serviti e servono per descrivere situazioni e azioni», A. Saggiomo, *Introduzione* a Id. (cur.), *Sciamani e sciamanesimi*, Carocci, Roma 2010, p. 19.

¹⁴ E. Montale, *Non chiederci la parola...*, vv. 11-12, Os, p. 59.

turale-spirituale perduto, cioè quanto Montale ha sempre sognato di ottenere attraverso la poesia. In negativo, specie alla fine (molti componimenti di D e Q si intitolano così), la *quête* montaliana ha tentato di legarsi a un senso, di ritrasmettercelo «per via di rifiuti e di negazioni»¹⁵ riproducendo, alla sua maniera, la catarsi della crisi sciamanica. Lasciamo introdurre da Eliade il nostro commento:

Non crediamo di sbagliarci affermando che la libertà della creazione poetica affondi le proprie radici nell'ispirazione d'ordine estatico degli sciamani e dei profeti primitivi. Sappiamo che la poesia ricrea e prolunga il linguaggio: ogni linguaggio poetico comincia con l'essere un linguaggio segreto, cioè creazione di un Universo personale, di un mondo perfettamente chiuso. [...] La creatività poetica è slata, perlomeno ai primordi, provocata e nutrita dal desiderio di abolire la condizione umana attuale e di ritrovare una beatitudine primordiale. In termini cristiani, questo desiderio di abolire il Tempo e la Storia si può chiamare la nostalgia del Paradiso. [...] I poeti [...] si sforzano di *ri-creare* il linguaggio e di ritrovare la spontaneità originaria; sognano di essere contemporanei della cosmogonia, in fin dei conti di abolire il Tempo e la Storia e di ritrovare il Paradiso.¹⁶

Ebbene, astratto dal suo contesto originale, connotativo, ritroviamo tale sciamanismo in Os dove l'alternativa spiritualistica non è mai esclusa a fronte del «male di vivere», dell'arsura che divorano paesaggio e io lirico. Nella silloge, un innominato «sacro non cessa di manifestarsi, e in ogni nuova manifestazione riafferma la sua originaria tendenza a rivelarsi totalmente e perfettamente».¹⁷ Nessuno riesce meglio del poeta – «professionista della parola» – a catturarne lo svelamento istantaneo;¹⁸ nessuno

¹⁵ Intervista di J. Amrouche, citata da M. Gezzi nell'*Introduzione* a E. Montale, *Diario del '71 e del '72*, a cura di M. Gezzi, Mondadori, Milano 2010 (Oscar poesia del '900) [= D], p. CXX.

¹⁶ M. Eliade, *Techniques de l'extase et langages secrets*, in *Conferenze*, Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente, Roma 1955, pp. 65 e 79.

¹⁷ M. Eliade, *Introduzione a Lo sciamanismo e le tecniche dell'estasi*, p. 15.

¹⁸ E. Campanile, *Problemi di sostrato nelle lingue indoeuropee*, Pacini, Pisa 1983, p. 40.

è più oscuro di lui nel *ri-crearlo*. Sin da M₁, Montale ci porta sul confine da dove osserviamo a capo chino la spuma, le onde del mare sfiorarci; sentiamo il vento spingerci verso la fonte del «ribollio» (v. 9). «S'ingorgano» (v. 10) riguarda il passato (mito) e il presente (azione) che, fondendosi, «s'abbattono» (v. 1) sul protagonista. Le ghiandaie 'scoccanti' «verso le strepenti acque» (v. 16) sono *flatus vocis* dell'infanzia spensierata, in netto contrasto – perciò esse irridono il narratore – con lo stato di chi ora dice *io*. Insomma, da un lato Montale pone l'oceano/la salubrità; dall'altro lato la proda/la malattia. Il poeta è preso in questa stretta, attende e rifiuta quanto/chi potrebbe curare la sua tabe. A un tratto cade il vento e nel ribollio (il rumore), si forma la Voce del mare (la musica): l'attore-narratore si getta nel vortice dove oggi, ieri e (da M_{vi}) domani disegnano un solo «oltre-tempo» (*Voce giunta con le folaghe*, B, v. 26).¹⁹

L'immersione riporta Montale ai giorni in cui il legame con l'oceano era pánico; un unirsi resuscitato dal tono e dalle immagini della reminiscenza: «Tu m'hai detto primo / che il piccino fermento / del mio cuore non era che un momento / del tuo» (II, vv. 12-15). Questo comandamento-esempio («esser vasto e diverso / e insieme fisso», vv. 16-17) resiste, incerto, sbiadito, nelle «inutili macerie» (v. 21) di una sapienza e di una possibilità perdute. Una volta, quando «sostava» sulla riva, il giovane non pensava alla «ruota / delle stagioni», al «gocciare / del tempo inesorabile» (III, vv. 5-7); piuttosto egli imitava il suo paesaggio e tendeva all'immensità, ne accoglieva l'invito.²⁰

La pietra
voleva strapparsi, protesa
a un invisibile abbraccio;

15

¹⁹ «Antico, sono ubriacato dalla voce / ch' esce dalle tue bocche quando si schiudono / come verdi campane e si ributtano / indietro e di disciolgono», M, II. *Antico, sono ubriacato dalla voce...*, vv. 1-4, Os, p. 127.

²⁰ «Sotto l'azzurro fitto / del cielo qualche uccello di mare se ne va: / né sosta mai: perché tutte le immagini portano scritto: / "più in là!"», *L'agave su lo scoglio*, III. *S'è rifatta la calma (Maestrale)*, vv. 19-20, ivi, p. 179.

la dura materia sentiva
il prossimo gorgo, e pulsava;²¹

Una vastità che «riscattava / anche il patire dei sassi» inglobando in sé ogni misura e contraddizione: dandovi un senso, un cuore comune. Il cooperare di immobilità e dinamismo, ordine e caos, di finito e infinito; il rientrare di tutti i rumori in *un* suono, *una* voce, *una* pulsazione era (ed è/sarà sempre per l'autore) annuncio del «fatto che non era necessario».²² La rivelazione è ridetta dall'osservatore-testimone nel centrale M_{IV}:

Sorgevano dal tuo petto
rombante aerei templi,
guglie soocanili luci;
una città di vetro dentro l'azzurro netto 10
via via si discopriva da ogni caduco velo
e il suo rombo non era che un susurro.
Nasceva dal fiotto la patria sognata.
Dal subbuglio emergeva l'evidenza.
L'esiliato rientrava nel paese corrotto.²³ 15

Solo per tale spettacolo era tollerabile «l'immobilità dei finiti» (III, v. 24) poiché proprio fermandosi si veniva trasportati altrove. Affine al *Temple* di Baudelaire e al magico scrigno di Valéry,²⁴ il Padre-Mediterraneo di Os si condensa miracolosamente alla metà del poemetto. Chiave di volta dell'intero ciclo, il regno cristallino è stato assai dibattuto dai critici: per alcuni questa incredibile città è *la* Città celeste (Cataldi, non isolato, rimarca la «dimensione intrinsecamente religiosa» di M); per altri (specie

²¹ M, III. *Scendendo qualche volta...*, vv. 13-16, ivi, p. 132.

²² *Crisalide*, v. 67, ivi, p. 221.

²³ M, IV. *Ho sostato talvolta nelle grotte...*, vv. 7-15, ivi, p. 135.

²⁴ «Quand sur l'abîme un soleil se repose, / Ouvrages purs d'une éternelle cause, / Le Temps scintille et le Songe est savoir. // Stable trésor, temple simple à Minerve, / Masse de calme, et visible réserve. / Eau sourcilieuse, / Qui gardes en toi / Tant de sommeil sous un voile de flamme, / O mon silence. / Édifice dans l'âme, / Mais comble d'or aux mille tuiles, Toit!», P. Valéry, *Le cimetière marin*, vv. 10-18, in O. Maeri, *Il cimitero marino di P. Valéry*, p. 244.

Mengaldo) tale «paese» richiama la solariana Repubblica delle lettere. Sicché Frare coglie nel segno quando scrive che per intendere o per fraintendere – cioè per interpretare – il poemetto «lo snodo fondamentale è costituito dal sovrasenso da attribuire al mare».²⁵ Oltre a ciò, va sottolineato il ritmo della messa a fuoco poetica: regolare-incalzante, liturgico, Sciamanico. La posizione, il riferimento a un *Tu* che inghiotte/trascende qualsiasi *tu*, il sincronizzarsi dei versi con la marea: ogni elemento partecipa a una «ritualizzazione che impiega termini naturali» per significare un momento-chiave sia biologico-biografico che lirico-spirituale.²⁶

Sostanzialmente, la contrapposizione di *M_{IV}* è fra un Montale ancora aperto alla possibilità del miracolo/sospensione e un altro Montale condannato alla (e/o incastrato nella) ruota del temporizzata («legge severa», «impietrato soffrire senza nome», vv. 17 e 21) tantoché in *Fine dell'infanzia* e negli *Ossi* tardi la speranza è coltivata per la (e offerta alla) sola visitatrice: la presenza che egemonizzerà *Le Occasioni* e segnerà tutte le altre raccolte del poeta genovese.²⁷ «Nel destino che si prepara / c'è forse per me sosta» (vv. 25-26): l'affermazione interrogativa di *M_{IV}* non è sconfessata – di conseguenza non trova risposta – nemmeno in *M_V*, o, scrive Cataldi, nel movimento dove «esplode la crisi» e «contro il mare nasce un rancore simile a quello che il figlio ha verso il padre».²⁸ Qui chi dice *io* ammette tristemente: «dalla

²⁵ P. Frare, *Un «auto da fè» di E. Montale*, p. 84.

²⁶ Cfr. F. Remotti, *Introduzione* ad A. van Genneep, *I riti di passaggio*, p. XXI.

²⁷ Sulla donna-angelo cfr. S. Scartozzi, *La mistica del silenzio. Montale e l'angelo dell'«incomprensibile fabulazione»*, in I. Angelini, A. Ducati e S. Scartozzi (cur.), *La parola «etusa». Tratti di oscurità nella trasmissione del messaggio*, Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento, Trento 2016 (Labirinti 163), pp. 221-249. Da citare i fondamentali studi sul tema di A. Marchese, *Visiting angel. Interpretazione semiologica della poesia di Montale*, SEI, Torino 1977 e G. Baldissone, *Le muse di Montale. Galleria di occasioni femminili nella poesia montaliana*, Interlinea, Novara 2012.

²⁸ P. Cataldi, commento a M. V. *Giunge a volte, repente...*, in Os, p. 138.

mia la tua musica sconcorda» (v. 4). Prima egli amava riconoscersi parte della sconfinata Essenza, ora (si noti il presente) ciò non è possibile. La vita ha plasmato la personalità del protagonista-narratore, ha fatto sì che egli sia divenuto *altro* rispetto alla sua naturale fonte: gli ha dato radici. Il nuovo *totem* è dunque l'agave: la «pianta / che nasce dalla devastazione / [...] ed è sospesa / fra erratiche forze dai venti» (vv. 16-19) proprio in faccia all'antica/nuova culla. Passato, presente e futuro, dicevamo, si abbracciano in M_{VI}, aperto da una dichiarazione di ignoranza ispirata da quella di *Non chiederci la parola*: «Non sappiamo quale sortiremo / domani, oscuro o lieto» (vv. 1-2).²⁹ La meta è *una*, vi sono due modi di raggiungerla: ascendere/'impicchiare' nella «sommosa vastità»,³⁰ viceversa «discendere fino al vallo estremo».

La memoria è un tema-chiave di Os. Il crocevia di M_{VI} sembra riguardare, più dell'io lirico in sé il rapporto di quest'ultimo col «padre», cioè il senso indefinito/indefinibile delle esperienze giovanili (garanzia e base del senso da attribuire alle quelle presenti/future). La memoria è un pozzo a cui non sempre è possibile attingere (*La casa dei doganieri*); la parola, benché stenta, «senza rumore», nutrita «di stanchezze e di silenzi» (vv. 24 e 26), rimane lo scrigno dove riporre il «dono» del mare («eco / della tua voce»: vv. 20-21), ossia l'eredità da trasmettere a quel «fratello cuore» (v. 27) capace di raccogliarla... di continuarla.³¹ M_{VII} è «un momento di introspezione nostalgica» (Cataldi) durante il quale, forti della consapevolezza/speranza appena de-

²⁹ «Noi non sappiamo quale sortiremo / domani, oscuro o lieto; / forse il nostro cammino / a non tocche radure ci addurrà / dove mormori eterna l'acqua di giovinezza; / o sarà forse un discendere / fino al vallo estremo, / nel buio, perso il ricordo del mattino», M, VI. *Non sappiamo quale sortiremo...*, vv. 1-8, ivi, p. 143.

³⁰ La citazione è da *Palio*, v. 21, in E. Montale, *Le Occasioni*, a cura di T. de Rogatis, Mondadori, Milano 2011 (Oscar poesia del '900) [= O], p. 259.

³¹ «Vollì cercare il male / che tarla il mondo, la piccola stortura / d'una leva che arresta / l'ordegno universale», M, VII. *Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale...*, vv. 10-13, in Os, p. 147.

limitata, il «potere ricompositivo del mare» è riaffermato pur escludendo una qualsiasi partecipazione diretta al miracolo.³² Se la «piccola stortura» incinererà «l'ordegno universale» (vv. 11 e 13) Montale si limiterà ad assistere, registrare, tramandare. Egli vedrà il lampo senza udire il tuono. Gli basterà accordare al «canto» mediterraneo i suoi strumenti e plasmare così il «ritmo stento», inadatto alla folle utopia di rapire all'oceano «le salmastre parole / in cui natura ed arte si confondono» (VIII, vv. 2 e 7-8), ma sufficiente ad arricchire il «fanciullo invecchiato» (v. 10) di un tesoro: la coscienza. Del resto, M_{VIII} reca la prima traccia dell'Arsenio che compare più esplicitamente in coda a M_{IX} per essere presentato a tutti gli effetti nell'eponima, celebre poesia del 1927.³³

Ri-conoscendosi Arsenio, chi dice *io* scopre (anzi riscopre) il profondo legame col padre («sensi non ho; né senso. Non ho limite», v. 14) e a un tempo intuisce un destino consonante con quello della (sua) poesia: «Non sono / che favilla d'un tirso. Bene lo so: bruciare, / questo, non altro, è il mio significato» (IX, vv. 21-23). *L'io/fuoco* e il *Tu/acqua*, contrari generatisi l'uno dall'altro, messi in «impossibile» comunicazione dall'«evento» straordinario (v. 10), ogni volta negato/mancato, eppure sempre in atto quando la poesia prende il volo:

Ma sempre che tradii
la tua dolce risacca su le prode
sbigottimento mi prese
quale d'uno semato di memoria
quando si risovviene del suo paese.³⁴

15

³² «Tu sciogli / ancora i groppi interni col tuo canto. / Il tuo delirio sale agli astri ormai», M_{VII}, vv. 22-24, ivi, p. 148.

³³ Del resto, l'affinità tra M e *Arsenio* è data dalla somiglianza fra la chiusura di M_{VII} (citata nella nota di sopra) e quella del componimento aggiunto nella seconda edizione di Os (1928): «E se un gesto ti sfiora, una parola / ti cade accanto, quello è forse, Arsenio, / nell'ora che si scioglie, il centro d'una / vita strozzata per te sorta, e il vento / la porta con la cenere degli astri», *Arsenio*, vv. 55-59, ivi, pp. 210-211.

³⁴ M, IX, *Dissipa tu se lo vuoi...*, vv. 11-15, ivi, p. 155.

Abbiamo ripercorso interamente M e ne abbiamo illustrato il significato datogli da molti studiosi. Torniamo alla nostra ipotesi (ri)chiedendoci: M ha un qualche rapporto con lo sciamanismo? Quali indizi inducono a pensarlo? Escludiamo presto l'influenza diretta: né le poesie di Os, né gli scritti 1912-1924 certificano un vivo interesse di Montale per lo sciamanismo. Abbiamo citato le fonti del poemetto tra cui *Le cimetière marin* di Valéry, le *Correspondances* di Baudelaire – cui affiancare *The City in the Sea* di Poe –: autori i quali si sono occupati direttamente di correnti esoteriche e di spiritualismi alternativi tra cui senz'altro le mitologie/cosmogonie d'impronta sciamanica (o nelle quali lo sciamanismo ha giocato un ruolo importante).³⁵ Bisogna allora credere nell'influsso indiretto? È una possibilità, certo, ma restiamo ancora dubbiosi. Indipendentemente dall'interpretazione più o meno connotativa di M, i critici vedono nel poemetto «un ritualismo letterario messo al sicuro da ogni compromissione con l'ideologia e la storia».³⁶ M è dunque il primo capovero del mito personale, dell'«autorivelazione dell'assoluto» disegnati da Montale attraverso il suo percorso lirico; una storia incondizionatamente vincolata all'azione taumaturgica, redentrica di poesia.

Di nuovo, per capire M il punto fondamentale da fissare è chi o cosa rappresenti il mare. Ebbene, se Luperini lo considera una sorta di «momentaneo nirvana» tra il rivelarsi della storia personale e il compiersi della Storia; se Frare vi scorge la totalità perfetta fra Dio e uomo rotta dal peccato originale (*Chute*) e rimarginata dalla conversione/contrizione; a detta nostra, l'oceano di Montale è invece Poesia. Quella Poesia che – affermano i simbolisti – rapisce il suo disperato adoratore, gli *ri-cor-da* (perciò rivela) la patria abbandonata, proprio come succede in alcune

³⁵ Vd. A. Mercier, *Les sources ésotériques et occultes de la poésie symboliste (1870-1914)*, 2 voll., Nizet, Paris 1969-1974.

³⁶ A. Jacomuzzi, *La poesia di Montale*, p. 22.

leggende celtico-sciamaniche nelle quali i viaggiatori caduti in mare si risvegliano in una misteriosa camera di cristallo:

Questa "camera di cristallo" è un luogo di rigenerazione rituale dove si recupera la pienezza originaria del proprio essere e può venir paragonata all'athanor degli alchimisti nel quale gli opposti si congiungono e prende forma la pietra filosofale.³⁷

Tanto Eliade, quanto i più aggiornati sciamanologi ritengono lo sciamanismo parte integrante della cultura e spiritualità occidentali.³⁸ Quando pensiamo e creiamo non sempre ci accorgiamo dei tesori che la nostra fantasia e la nostra memoria dissepelliscono. Ciò è vero soprattutto in ambito poetico. Tendendo costituzionalmente all'assoluto, sgorgando dalle profondità sconosciute, la Poesia chiama una lingua antica e nuova in virtù della quale «l'io si sente accidentale, si mette tra parentesi [...] nello stesso momento in cui fa esistere il puro oggetto musicale o poetico».³⁹ Montale non si sottrae a questa terribile, magica legge: egli cerca «un vago effetto incantatorio» sia che ci racconti l'incredibile rivelazione della Città di vetro, sia che ci descriva il minuscolo e provvidenziale viaggio dell'«iride breve». Il suo emergere o manifestarsi nella bolla di soda per svanire nel fango.⁴⁰ A 25 anni dalla pubblicazione, l'insuperato commento di Zambon all'*Anguilla* chiude nel miglior modo possibile il nostro tributo. Lasciamo però l'ultima parola di congedo al bardo,

³⁷ F. Zambon, *Tantris o il narratore-sciamano*, in Id., *Metamorfosi del Graal*, Carocci, Roma 2012, p. 42.

³⁸ «Nel travaso dal mondo ancestrale alla modernità, i contenuti di rivelazione sapienziale che le società tradizionali riconoscono alle storie sacre e al rito perdono il loro valore d'autenticità religiosa, ma perdurano come elementi attivi nella psiche e nelle fantasie dell'uomo, fecondando le creazioni letterarie. In tal modo, l'immaginario fastoso e saturo di senso del pensiero arcaico può sopravvivere al di fuori dei suoi contesti primigeni, veicolando altri significati e facendo da supporto a nuovi investimenti simbolici», A. Barbieri, *Immaginari sciamanici*, p. XXVII.

³⁹ O. Macri, *Poesia, musica, scienza nella poetica di Valéry*, in Id., *Il cimitero marino di P. Valéry*, p. 69.

⁴⁰ F. Zambon, *L'iride nel fango*, p. 15.

così lontano e così vicino dal/ al 'narratore-sciamano' di M, così simile allo spunto valeriano che ci ha dato il la:

I nostri avi credevano che i canti nascessero nella quiete, quando tutti cercavano di non pensare a niente tranne che a cose belle. Poi essi prendevano forma nelle menti degli uomini e si innalzavano come le bolle dalle profondità del mare, bolle che cercavano l'aria per scoppiare. È così che nasce il canto sacro.⁴¹

⁴¹ Fonte citata in Id., *Tantris o il narratore-sciamano*, p. 50.

CORRADO BOLOGNA

L'EPISINALEFFE E IL NULLA. MINUZIE MONTALIANE

1. La letteratura del primo Novecento è colma di interstizi, di spazi segreti e quasi invisibili, soffocanti ma anche protettivi, spesso popolati da creature informi, cioè 'senza forma' e capaci di assumere diverse.

Il capostipite di queste figure interstiziali è probabilmente l'io delle *Memorie dal sottosuolo* di Dostoevskij: dove il russo *podpól'e* è «il sotterraneo, l'interstizio, l'intercapedine, la fenditura». L'io ascolta il mondo attraverso una «fessura», *ščjólócki* («È anche questo è un effetto del sottosuolo. Sono stato quarant'anni di seguito coll'orecchio su una fessura a sentire codesto vostro discorso»),¹ e confessa di non essere «riuscito nemmeno a diventare un insetto»: da qui, credo, Kafka trarrà l'idea rovesciata della metamorfosi di Gregor Samsa. Quell'io riconosce nell'«uomo dalla coscienza raffinata», dunque in sé, qualcuno che «finisce col crederci in buona fede un topo, non già un uomo», e che vive «nel suo sordido e puzzolente sottosuolo».³

Così, ancora in Kafka, dentro una «tana», «un labirinto», «un gran buco che però in realtà non porta in nessun luogo», un altro io si «protegge» nel «silenzio» dal «nemico che gli si avvicina

¹ F. Dostoevskij, *Sapizki is podpól'ja* [1864], trad. it. *Ricordi dal sottosuolo*, traduzione di T. Landolfi, Adelphi, Milano 1995, cap. 11, p. 58; si veda anche la traduzione di E. Lo Gatto, *Memorie dal sottosuolo*, in F. Dostoevskij, *Racconti e romanzi brevi*, Sansoni, Firenze 1962, III, p. 122.

² Ivi, cap. 2, trad. Landolfi, p. 17; trad. Lo Gatto, p. 92.

³ Ivi, cap. 3, trad. Landolfi, p. 23; trad. Lo Gatto, p. 97.

da qualche parte scavando lento e silenzioso»;⁴ un popolo di topi il cui linguaggio è «il fischio» ascolta ammirato la cantante Giuseppina «emettere l'aria tra i graziosi incisivi»;⁵ Pietro il Rosso, nella relazione per un'Accademia, racconta di aver visto, come scimmia, in una gabbia «così stretta che non poteva stare in piedi», e invita sé stesso a fuggire: «Apri la parete, scavaci un muro a morsi, passa attraverso un'apertura che in realtà non lascia passare nemmeno lo sguardo [...]»;⁶ senza sbocchi è la miniera in cui un gruppo di ingegneri fa visita, osservato dai minatori.⁷

Altro scrittore interstiziale è Fernando Pessoa, che Antonio Tabucchi definì «più kafkiano di un personaggio di Kafka, [...] uno che un giorno potrebbe svegliarsi scarafaggio come Gregor Samsa».⁸ Scrittore-collettore di eteronimia (gli eteronimi sono «quasi intervalli nell'intervallo»),⁹ Pessoa progettò di intitolare *Ficcões do Interludio*, 'fantasie', o 'finzioni' dell'Interludio, «le opere dei suoi eteronimi principali». Per lui «l'io non è [...] che un intervallo fra ciò che non è stato e ciò che non sarà».¹⁰ Anzi, non esiste realtà, né interiore né esterna, di parole e di cose, ma solo intervallo, interstizio, faglia, frattura. Tutto è intervallo nella sua scrittura: «La vita è [...] un intervallo, un nesso, una relazione, ma una relazione tra ciò che è successo e ciò che succe-

⁴ F. Kafka, *La tana* [1923-1924], in Id., *Racconti*, a cura di E. Pocar, Mondadori, Milano 1970, pp. 509-510, 518 e 520.

⁵ Id., *Giuseppina la cantante o il popolo dei topi* [1924], ivi, p. 589.

⁶ Id., *Frammenti per una relazione per un'Accademia* [1917], 2, ivi, p. 281.

⁷ Id., *Una visita nella miniera* [1917], ivi, pp. 245-248.

⁸ A. Tabucchi, *Un baule pieno di gente*, in Id., *Un baule pieno di gente. Scritti su Fernando Pessoa*, Feltrinelli, Milano 2009³, p. 31.

⁹ F. Zambon, *L'Uomo di Forlock. Il pensiero esoterico di Pessoa*, in Id., *L'elegia nella notte del mondo. Poesia contemporanea e gnosi*, Carocci, Roma 2017, p. 101.

¹⁰ Ivi, p. 100.

derà, intervallo morto tra la Morte e la Morte». ¹¹ Le cose, i pensieri, le parole, sono battaglie e vittorie delle truppe di un esercito disegnato e che senza riscatto da sempre «è stato»: «briciole tra le macchie della tovaglia che hanno dimenticato di dividersi», e che «riempiono gli interstizi dell'azione quotidiana come la polvere gli interstizi dei mobili che non vengono puliti con cura». ¹²

In una simile assunzione della briciola, della polvere a sostanza dell'essere, per Pessoa le categorie dostoevskijane di *podpól'e* e *ščjoločki* si radicalizzano: essere dentro di sé, nel «dentro de mim», significa vivere l'interstizio, *essere-fra, fra-essere*. In questo *spazio-fra* prende corpo l'inazione interstiziale dicibile solo attraverso il verbo estremistico, paradossale, «che designa questa strana ontologia»: ¹³ *entreser*, 'intraessere', 'essere-fra': «Non dormo. Sono dentro di me, *intra sono, sono-fra (entresou)*. Ho tracce di coscienza». ¹⁴ Così anche nelle poesie esoteriche: «Sono intervallo fra me e me (*Sou entre mim e mim o intervalo*), / io, che uso questa forma definita / da cui slitto ad un'altra successiva». ¹⁵

Esiste addirittura, nell'universo pessoano, un *King of Gaps*, un *Re degli interstizi*, «signore di ciò che sta fra cosa e cosa, / degli intraesseri, di quella nostra parte | che sta tra veglia e sonno, / tra silenzio e parola». ¹⁶ La poesia nasce nel momento in cui si manifesta e scompare, «riconoscendosi come puro *gap*, puro intervallo fra due inesistenze», il *Genius*, l'Uomo di Porlock, il seccatore inatteso di cui parla Coleridge a proposito della com-

¹¹ F. Pessoa, *Libro dell'inquietudine*, a cura di P. Collo; con prefazione di C. Bologna (*Sinfonia dell'inquietudine*, pp. V-XLVIII), Einaudi, Torino 2012 (nuova ed. 2014), n° 164 (*Marcia funebre*), p. 195.

¹² F. Pessoa, *Libro dell'inquietudine*, n° 178, pp. 212-213.

¹³ F. Zambon, *L'Uomo di Porlock*, p. 101.

¹⁴ F. Pessoa, *Libro dell'inquietudine*, n° 179, p. 214 (ritocco lievemente la traduzione di P. Collo).

¹⁵ F. Pessoa, *Poesie esoteriche*, a cura di F. Zambon, Guanda, Parma 2000, pp. 72-73.

¹⁶ Ivi, pp. 30-31.

posizione di *Kubla Khan*, «quel visitatore che siamo noi», «quella personalità estranea che ciascuno di noi ha in sé, più reale, nella vita, di noi stessi».¹⁷

In questa cartografia ontologica, mappa mentale di un universo a molte dimensioni, si riconosce un *locus qui non est locus*, che direi di origine neoplatonica e agostiniana (*Conf.* XIII 9 e VII 10, 16): si delinea così una teologica *regio dissimilitudinis* dell'essere, che Pessoa definisce «the strange Kingdom of Gaps». Francesco Zambon ha tratteggiato finemente la topografia di questo «strano Regno degli Interstizi», che Pessoa descrive in inglese:

si situa in un non-luogo insistentemente designato dalla preposizione «fra» – *twixt* (cioè *betwixt*) o *between* – come pure dai termini *gap* ("interstizio", "breccia", "lacuna"), *interbeing* ("intraessere") e *chasm* ("fessura", "crepa", ma anche "abisso"); è caratterizzato dal silenzio (*mute kingdom*) e dal vuoto (*empty shelf*) ed è completamente estraneo alle nozioni di "tempo e spazio" (*time and scene*). Questo io-re è Dio in quanto produttore e padrone assoluto del suo spazio interiore, ma non-Dio e anzi non-essere in quanto il suo Regno – situato *fra* cosa e cosa, in una indefinita oscillazione fra silenzio e parola, fra io e coscienza dell'io, progetto e azione – è un *milieu* di pura finzione, la cui identità è propriamente indecidibile. [...] In questo abissale Intervallo, in questa Lacuna dell'essere che si estende dal nostro io fino agli eoni degli eoni, in questo «carcere infinito», in questo «atrio dell'Invisibile la cui porta aperta mostra soltanto, di fronte a sé, una porta chiusa» – l'Atrio del tempo di Salomone nella via iniziatica – non può regnare che la letteratura.¹⁸

Nella teologia interstiziale di Pessoa, che si salda alla sua cosmologia e alla sua psicologia, così come esiste una «oltre-anima» (*além-alma*), identificabile con la «nozione gnostica dell'io superiore o divino, prigioniero nel carcere del corpo e della materia»,¹⁹ esiste un «oltre-Dio» (*Além-Deus*): «Dio è un grande Intervallo, / ma fra che cosa e che cosa?».²⁰ Di fronte a

¹⁷ F. Zambon, *L'Uomo di Porlock*, p. 99 (che cita parole di Pessoa).

¹⁸ Ivi, p. 102.

¹⁹ Ivi, p. 103.

²⁰ F. Pessoa, *Poesie esoteriche*, p. 43 (*Além-Deus*, V).

una tanto invalicabile frattura ontologica non resta che rinunciare, abdicare. La rinuncia nasce, soprattutto, dall'impossibilità di cogliere il Tutto, l'Assoluto, dunque anche il Potere. Con «accenti quasi taoistici»²¹ Pessoa definisce la propria *Estetica dell'abdicazione*:

L'inazione consola da ogni cosa. Non agire ci dà tutto. Immaginare è tutto, purché non tenda all'azione. Nessuno può essere re del mondo se non in sogno. E ognuno di noi, se davvero si conosce, vuol essere re del mondo.

Non essere, pensando, il trono. Non volere, desiderando, la corona. Manteniamo ciò a cui abdiciamo, perché lo conserviamo sognato, intatto, eternamente alla luce del sole che non c'è, o della luna che non può esistere.²²

La contemplazione del minuscolo, del millimetrico, apre alla conoscenza di verità segrete. Prendono forma nel contempo una gnoseologia del minimo e un'estetica dell'umile e dell'inutile; sullo sfondo s'intravede, appunto, una teologia dell'intervallo:

Millimetri (sensazioni di cose minime). [...] Solo le sensazioni minime, e di cose piccolissime, sono quelle che vivo intensamente. Le cose minime, non essendo di nessuna importanza sociale o pratica, hanno, per questa semplice assenza, un'indipendenza assoluta da qualsiasi sudicio legame con la realtà. [...] L'inutile e il futile aprono nella nostra vita reale intervalli di estetica umile. [...] E il mistero non traspare mai tanto quanto nella contemplazione delle cose piccole, che, dato che non si muovono, sono perfettamente a esso trasparenti, e si fermano per lasciarlo passare. È più difficile avere la sensazione del mistero contemplando una battaglia [...] che di fronte alla contemplazione di un piccolo sasso fermo sulla strada, il quale, poiché nessun'altra idea provoca in noi se non quella di esistere, non potrà provocare, se continuiamo a pensarci, nessun'altra idea se non, subito dopo, quella del suo mistero di esistere. Benedetti siano gli istanti, e i millimetri, e le ombre delle piccole cose, ancora più umili!²³

²¹ F. Zambon, *Fernando Pessoa e l'Olive-Dio*, in F. Pessoa, *Poesie esoteriche*, p. 25.

²² F. Pessoa, *Libro dell'inquietudine*, n° 437, pp. 518-519.

²³ Ivi, n° 59, pp. 75-76. L. Blasucci, *Storia della lingua e critica letteraria. (Per una diacronia dell'oggetto poetico in Montale)*, in Id., *Gli oggetti di*

2. Porte e finestre aperte o chiuse, interstizi e passaggi possibili o reali, svolgono un ruolo centrale nell'iniziazione al mistero della vita: questo mistero è che la vita stessa, in sé, va vissuta «come un'iniziazione, non a una dottrina, ma alla vita stessa e alla sua assenza di mistero».²⁴

La filosofia dimostra come il comico più del tragico sappia indicare la via dell'iniziazione alla vita. È infatti Pulcinella, la maschera comica per antonomasia, a conoscerne il segreto: «Il segreto di Pulcinella è che, nella commedia della vita, non vi è un segreto, ma solo, in ogni istante, una via d'uscita».²⁵ *Ubi fracassorium, ibi fuggitorium*: 'dove si dà il caos dell'esistenza, lì si trova la via d'uscita'. Questo è il motto di Pulcinella, che «vive "all'improvviso"», conducendo, proprio come il filosofo, l'artista, lo scrittore, una vita «essenzialmente inoperosa».²⁶

La finestra, sempre aperta e sempre chiusa perché si spalanca e si serra nelle due direzioni del 'dentro' e del 'fuori', è stata per tutto il libro, per tutta l'opera di Pessoa e dei suoi eteronimi l'allegoria più luminosa della vita e della scrittura:

Bernardo Soares è un uomo che sta alla finestra. [...] Taciturno e solitario, egli se ne sta dietro ai vetri, come il vecchio Flaubert, a spiare la vita. Una vita esterna e reale ma che si svolge estranea a lui, anche se gli transita accanto, e una vita interiore e inventata: perché la finestra di Bernardo Soares ha le imposte che si possono aprire nei due sensi, sul fuori e sul dentro. È anche quel "dentro" è un luogo estraneo e

Montale, il Mulino, Bologna 2002, pp. 49-70 (poi ripreso come saggio introduttivo a E. Montale, *Le Occasioni*, a cura di T. De Rogatis, Mondadori, Milano 2011), ha insistito sul montaliano «processo, per definizione antipetrarchistico, di immissione del reale anche umile nel lessico aristocratico e schivo della nostra poesia, e più propriamente della nostra poesia lirica» (p. 49).

²⁴ G. Agamben, M. Ferrando, *La ragazza indicibile. Mito e mistero di Kore*, Electa, Milano 2010, p. 32.

²⁵ G. Agamben, *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi*, nottetempo, Roma 2015, p. 130.

²⁶ Ivi, p. 100.

ignoto al suo abitatore, un "dentro" in affitto, la camera di un albergo che Soares divide con altri se stesso che egli non conosce.²⁷

L'«argonauta da sensibilidade doentia»,²⁸ «ser de outra existencia» sceso per errore in Rua dos Douradores a Lisbona, è l'antenato segreto del Signor Palomar. Ha natura perfettamente novecentesca, tragica e comica nel contempo, grottesca, beckettiana: è sospensione, inazione scelta come *pura potenza*. Non si svolge mai in atto, è potenza-in-sé, potenza-di-essere e insieme potenza-di-non-essere. È *forma di vita*, forma della vita. Secondo l'acuta intuizione di Giorgio Agamben «dev'essere pensata come una potenza che incessantemente eccede le sue forme e le sue realizzazioni». *Uteriorità* come *potenza dell'oltre*, pura potenza eccedente ogni limite, e di fatto impotenza perché priva di passaggio all'atto: «è la potenza a definire l'essenza» della vita e del pensiero: «Il pensiero del pensiero [...] è [...] la figura compiuta della potenza del pensiero».²⁹

Lo scrittore, inoperoso, scruta il cosmo attraverso il telescopio-microscopio della «janella», la finestra che coincide con il suo sguardo:

Se la nostra vita fosse un eterno stare-alla-finestra (*Se a nossa vida fosse um eterno estar-à-janela*), se così rimanessimo, come fumo immobile, sempre, nello stesso momento di crepuscolo che intristisce la curva dei monti. Se rimanessimo così per sempre! Se per lo meno, al di qua dell'impossibilità, potessimo fermarci, senza compiere un'azione, senza che le nostre livide labbra peccassero ulteriori parole! [...] È tutto così superfluo! Noi e il mondo e il mistero di entrambi.³⁰

²⁷ A. Tabucchi, *Bernardo Soares, uomo inquieto e insonne*, in Id., *Un baule pieno di gente*, p. 67.

²⁸ F. Pessoa, *Libro dell'inquietudine*, n° 125 (*Chapter on Indifference or something like that*), p. 153.

²⁹ G. Agamben, *La potenza del pensiero* [1987], in Id., *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Neri Pozza, Vicenza, 2005, pp. 286-287.

³⁰ F. Pessoa, *Libro dell'inquietudine*, n° 37, p. 49.

«Questo metafisico scrivano deve aver conosciuto da qualche parte il Bartleby di Melville».³¹ La scrittura, per ogni «scriba che non scrive (di cui Bartleby è l'ultima, stremata figura), è la potenza perfetta, che solo un nulla separa ormai dall'atto della creazione».³² Della potenza sospesa, trattenuta, inespressa, *mera potenza del pensiero e della vita*, l'«estar-à-janella» è la metafora assoluta, trasparente. In quello che è forse l'ultimo frammento del *Libro dell'inquietudine*, riconducibile al 1934, l'anno precedente la morte di Pessoa, torna e si compie l'immagine della *finestra aperta* che ha varcato l'intera opera, come figura dell'esistenza e della scrittura:

Chiudo, stanco, le imposte delle mie finestre, escludo il mondo e per un momento possiedo la libertà. Domani sarò nuovamente schiavo; ma adesso, solo, senza bisogno di nessuno, con l'unico timore che una voce o una presenza mi venga a interrompere, possiedo la mia piccola libertà, i miei momenti di excelsis.³³

Si chiudono le imposte della *janella* e la libertà irrompe, aprendo spazi nuovi che quella finestra sempre aperta impediva. L'immagine dell'apertura/chiusura di una finestra o di una porta, di alta allegoricità e di intensa natura gnoseologica, riemergerà nella poesia novecentesca, soprattutto in un altro poeta dai tratti gnostici, quale Eugenio Montale.

3. In un saggio fulmineo, acuto, elegante, incastonato in un libro d'altissimo profilo etico e poetologico in cui scopre la sotterranea vitalità, nel cuore della poesia contemporanea, di un rimpianto gnostico dell'Unità perduta,³⁴ Francesco Zambon riconosce nella lirica dell'ultimo Montale le schegge minute dell'infranta Armonia del mondo: «la coscienza dei limiti impo-

³¹ A. Tabucchi, *Bernardo Soares, uomo inquieto e insonne*, p. 73.

³² G. Agamben, *Bartleby o della coningenza*, in G. Deleuze, G. Agamben, *Bartleby. La formula della creazione*, Quodlibet, Macerata 1993, p. 56.

³³ F. Pessoa, *Libro dell'inquietudine*, n° 445, p. 527.

³⁴ Le citazioni seguenti provengono da F. Zambon, *La teologia della briciola*, in *Id.*, *L'elegia nella notte del mondo*, pp. 63-66.

sti dalla nostra condizione umana, della nostra fragilità, della ferita metafisica che portiamo nella carne».

Alla constatazione che è impossibile «giungere al totale, a una fede, a una verità assoluta», Montale con crescente consapevolezza oppone non tanto una nostalgia del sublime, bensì, suggerisce con grande finezza Zambon, «quella che si potrebbe chiamare una "teologia del piccolo", del minuscolo, dell'infinitesimale». Questa montaliana «teologia del piccolo», che all'«impossibilità di giungere al totale», senza più alcuna proiezione metafisica, oppone «il tempo/non tempo dell'*attimo*, dell'*istante*», la minuzia, l'interstizio del microscopico, spartisce la natura ontologica della nozione gnostica elaborata da Pessoa di una «oltre-anima» (*além-alma*) e di un «oltre-Dio» (*Além-Deus*): «grande Intervallo» fra il Niente e il Qualche cosa. Con affne sensibilità ermetica, agli inizi del Cinquecento, nel *De transmutatione* Giulio Camillo definiva Proteo «l'istesso essere, il vero generalissimo reale» che si trova «fra il non niente e il non qualche cosa».³⁵

Teologia della briciola è la splendida formula con cui Zambon battezza questa disposizione di poetica e di pensiero verso la scelta del minuscolo e della minuzia, dell'infinitesimale, nella necessaria rinuncia all'infinito: è «le penchant de Montale à découvrir des valeurs cosmiques dans les détails infimes» già riconosciuto da Contini, che Zambon ricorda.³⁶ L'intera archeologia e antropologia dell'immaginario impostata da Aby Warburg si impernia sul principio: «Der liebe Gott steckt im Detail».³⁷ Oltre al buon Dio, ovviamente, nel dettaglio può annidarsi an-

³⁵ G. Camillo, *De transmutatione*, in L. Bolzoni, *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*, Liviana, Padova 1984, p. 100; si veda ora la nuova, magnifica edizione: G. Camillo, *L'idea del teatro, con «L'idea dell'eloquenza», il «De transmutatione» e altri testi inediti*, a cura di L. Bolzoni, Adelphi, Milano 2015 (il testo citato si legge a p. 284).

³⁶ Cfr. G. Contini, *Pour présenter Eugenio Montale*, in Id., *Una lunga fedeltà*, Einaudi, Torino 1974, pp. 61-62.

³⁷ Cfr. «Der liebe Gott steckt im Detail». *Mikrostrukturen des Wissens*, hg. v. S. Weigel, W. Schäffner, Th. Macho, Fink, München 2003.

che *der schlechte Teufel*, il perfido diavolo che a Dio contende l'universo e la sua conoscenza. Questo scontro frontale fra il principio del 'buon Dio' e quello del 'Diavolo cattivo' accresce echi e risonanze sull'orizzonte gnostico di un cosmo dialetticamente teso tra l'infinito e il nulla, l'immenso e l'infinitesimale.

Ancora una volta sovrviene Pessoa: «Noi non ci realizziamo mai. Siamo due abissi: un pozzo che fissa il Cielo».³⁸ Qui risuona, inequivocabile, la voce agostiniana di Pascal, che descrive la *regio dissimilitudinis* della modernità:

Che cos'è un uomo, nell'infinito? (*Qu'est-ce qu'un homme dans l'infini?*) [...] Voglio fargli vedere là dentro un nuovo abisso (*Je veux lui faire voir là-dedans un abîme nouveau*). Voglio rappresentargli non soltanto l'universo visibile, ma l'immensità che si può concepire della natura nel cerchio di questo compendio di atomo (*dans l'enceinte de ce raccourci d'atome*) [...], tra questi due abissi dell'infinito e del nulla (*entre ces deux abîmes de l'infini et du néant*). [...] Un nulla rispetto all'infinito, un tutto rispetto al nulla, una via di mezzo tra nulla e tutto.³⁹

Ai due estremi, storici ed epistemologici, dell'esperienza artistica moderna come riflessione filosofica sulla creazione e sul dolore, sulla vita e sul suo limite temporale, sul caos dell'esistenza e su un inattingibile ordine del mondo cercato nel 'dare inizio' all'opera, si stagliano il silenzio solo apparentemente inespessivo dell'abbozzo incompiuto, emblema dell'impossi-

³⁸ Il frammento non è stato tradotto nell'edizione italiana a cura di P. Collo, che si fonda sull'edizione portoghese approntata da J. Pizarro, in cui si trova in appendice (n° 490). Lo riporta l'edizione: F. Pessoa, *Livro do desassossego composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*, cuidado de R. Zenith, Assirio & Alvim, Lisboa 1998, 11, p. 54. Era tradotto in italiano in: *Il libro dell'inquietudine di Bernardo Soares*, a cura di M.J. de Lancastre, traduzione di M.J. de Lancastre e A. Tabucchi, Feltrinelli, Milano 1986, n°117, p. 139.

³⁹ B. Pascal, *Pensées*, n° 84, in Id., *Œuvres complètes*, éd. par J. Chevalier, Gallimard, Paris 1954 (Bibliothèque de la Pléiade), pp. 1105-1112 (capitolo I. *La place de l'homme dans la nature: les deux infinis*); il frammento portava il n° 72 nell'edizione Brunschvicg (1897-1904), ed. it. *Frammenti*, a cura di E. Balmas, Rizzoli, Milano 1983, I, pp. 259-261.

bilità di concludere l'opera, e l'apparente eternità del residuale, della polvere, «l'unica cosa che sembra poter durare per sempre».⁴⁰ Nella letteratura e nell'arte della modernità, da Chardin a Morandi a Bacon a Parmiggiani, la polvere che sembra 'riuscire a non finire' proprio per la sua inconsistenza, perché è una realtà 'già finita', e il silenzio che fa cenno al 'dover finire' perché sta davanti alla soglia della realtà che 'deve incominciare', sono imparentati: entrambi denunciano la limitatezza dell'opera, la sua provvisorietà nel superamento del nulla attraverso la sua accoglienza. Ma entrambi il nulla assedia e riduce al vuoto assoluto, alla frammentazione infinitesimale: al minuscolo, alla minuzia, alla briciola, alla polvere, alla cenere.

Il silenzio, la cenere, la polvere sono gli 'oggetti' (dovrei dire i 'non oggetti') ultimi, imprevedibili, mercuriali, con i quali si confronta l'arte dei nostri giorni: il silenzio nel tempo, che è assenza di senso e perfino di significato; la cenere e la polvere nello spazio, sminuzzamento delle *res* e dei loro corpi, sbriciolamento del reale in *mica*: 'briciola' in latino, ma, non a caso, rafforzativo della negazione in italiano. La *mica* non è mica una cosa: è il resto della 'cosa' scomparsa, dissolta, che ha perduto la voce, tende al silenzio. 'Non ti credo mica' significa, sul modello dei latini *pili non facio, flocci non facio*: 'non ti credo una briciola', 'un pelo', 'un fiocco', 'un niente'; dunque 'non ti credo affatto'. Enrica Salvaneschi, qualche anno fa, dedicò un li-

⁴⁰ La frase di Francis Bacon è citata da E. Crispolti, *L'oggetto Morandi*, Cadmo, Firenze 1998, p. 50, che parlando del culto morandiano per la polvere lo definisce «funzionale alla sua memoria compositiva, quanto tuttavia anche alla decantazione della ruvida fisicità oggettuale dei suoi poveri soggetti» (p. 48). Sulla polvere nell'arte moderna cfr. C. Bologna, *Hamlet et Don Quichotte, lecteurs de signes*, in Y. Bonnefoy, O. Bombarde (éd.), *Shakespeare et quelques autres*, Hermann, Paris 2017, pp. 61-94. Ha studiato con acutezza e originalità le poetiche contemporanee del 'fra' e della polvere V. Tescari, *En suspens. Scenari di tempo*, Marguerite Duras, Claudio Parmiggiani, Luigi Ghirri, Corsiero, Reggio Emilia 2016. La stessa autrice ha dato alta voce creativa a queste figure allegoriche della scrittura in *Come*, Cronopio, Napoli 2018 (opportunitamente nella *Postfazione* Fabio Pusterla richiama «certe atmosfere kafkiane, più dei racconti brevi che dei romanzi»).

bretto sottile alla figura allegorica della *briciola*,⁴¹ nome della mica di pane e del frammento minuscolo, della minuzia senza valore entro cui può incastonarsi la bellezza, che l'artista è chiamato a riconoscere e a trasformare in opera d'arte.

Così «nel tempo della povertà»,⁴² «nella notte del mondo»,⁴³ attraverso l'elegia che cantando risarcisce una mancanza ed elabora il lutto,⁴⁴ la Poesia fa memoria della Sofia perduta, la trasforma restituendo almeno un'ombra alla sua scomparsa, riportando alla parola l'Angelo assente, che si incarna nella voce poetica.

4. *L'anguilla* di Montale, testo caro a Francesco Zambon, che chiude la sezione *Silvae* di *La Bufera*, fa cenno all'opposizione fra due *tutti* che sono anche due *nienti*:

L'anima verde che cerca vita là dove solo morde l'arsura e la desolazione, la scintilla che dice tutto comincia quando tutto pare incarbonirsi, bronco seppellito; ⁴⁵	20 25
---	------------------------------

Nella lirica *La bufera*, che apre il libro omonimo, si presentava già quella sintesi dialettica attimale, fulminea, di balenante incandescenza e di «incarbonirsi» universale, di eternità e di istantaneità («eternità d'istante»):

Il lampo che candisce alberi e muri e li sorprende in quella	10
---	----

⁴¹ Cfr. E. Salvaneschi, "Briciola". *Storia fantastica di un'idea*, Il Melangolo, Genova 1990.

⁴² Fr. Hölderlin, citato in F. Zambon, *L'elegia nella notte del mondo. Montale e Rilke*, in Id., *L'elegia nella notte del mondo*, p. 59.

⁴³ E. Montale, *Ariade, La Bufera e altro*, in Id., *L'opera in versi*, a cura di R. Bettarini, G. Corfini, Einaudi, Torino 1980, p. 240.

⁴⁴ F. Zambon, *L'elegia nella notte del mondo*, pp. 59ss., e *La teologia della briciola*, p. 65.

⁴⁵ E. Montale, *L'anguilla*, vv. 20-25, *La Bufera e altro*, in Id., *L'opera in versi*, p. 254.

eternità d'istante – marmo manna
 e distruzione – ch'entro te scolpita
 porti per tua condanna e che ti lega
 più che l'amore a me, strana sorella, —⁴⁶

15

Non è l'eterno, l'infinito, il tutto, quel che l'uomo può cogliere nell'attimo lampeggiante della conoscenza, «scintilla» che «sorprende» il mondo e lo «candisce»: ma solo la briciola e il residuo, il minuscolo, la minuzia; «solo il minuscolo, inafferrabile, può sfuggire come il "pesce" attraverso gli strappi di quella "rete a strascico" che è la storia».⁴⁷ La minuzia montaliana, residuo di incinerazione o dilavamento, detrito di una consumazione che in sé condensa la temporalità trascorsa sottraendo al *tempo che resta* il *tempo che è stato*, e traducendo in *tempo messianico* il *tempo cronologico*, si nasconde già nei titoli (*Ossi di seppia*), proprio come in un altro grande della 'linea ligure', Camillo Sbarbaro, nella cui poesia viene incoronato a oggetto di canto il residuale, ciò che è finito, consumato, o che 'non vale mica': *Rimanezze, Trucioli, Fuochi fatui, Scampoli, Gocce, Contagocce, Quisquiglie...*

La minuzia, la minutaglia dei dettagli d'una totalità in sé inconoscibile e inafferrabile, trapela attraverso gli spazi e i tempi interstiziali, la fessura, l'infinitesimale. È figura dell'ineffabile e messianico perché promesso, atteso, mai dato; del *je-ne-sais-quoi*, del *presque rien*, non del 'nulla' né del 'qualche cosa', bensì del 'quasi-nulla' e del 'non-so-che', di *qualcosa che manca*, finissima formula di un autentico *moraliste* del nostro tempo quale fu Vladimir Jankélévitch:

La nostalgie de *quelque chose d'autre*, le sentiment *qu'il y a autre chose*, le pathos d'incomplétude enfin aiment une espèce de philosophie négative qui a toujours été en marge et parfois au centre de la philosophie exotérique. [...] Platon parle dans *le Banquet* d'un «quelque chose d'autre» dont les âmes des amants sont éprises, qu'elles ne peuvent exprimer, qu'elles devinent seulement et suggè-

⁴⁶ Id., *La bufera*, vv. 10-15, ivi, p. 189.

⁴⁷ F. Zambon, *La teologia della briciola*, p. 65.

rent en énigmes. [...] Beaucoup de noms ont pu être donnés à cet in-nommé innommable, beaucoup de définitions proposées pour ce «quelque chose d'autre» qui n'est précisément pas comme les autres parce que en général il n'est ni une chose ni quelque chose.⁴⁸

Si può descrivere con queste parole l'epifania folgorante di una metafisica che si può figurare solo nella scintilla, nella briciola, nell'osso di seppia, e che trapela dagli interstizi minimi della realtà, dalle 'cose' piccole e poco vistose: «les détails infimes» in cui Montale, secondo la geniale intuizione di Contini già ricordata, svela «des valeurs cosmiques». Questa epifania è una «reconnaissance fulgurante», di natura gnoseologica oltre che metafisica: è il «dessillement des yeux», «l'apparition disparaisante dans la nuit» che Jankélévitch chiama *épiggnose*:

À la reconnaissance définitivement acquise, à la reconnaissance qui reconnaît pour toujours et qu'Aristote appelle ἀναγνωρίσις, opposons maintenant la reconnaissance fulgurante, aussitôt obnubilée par la méconnaissance, nous l'appellerons ἐπιγνώσις. Et comme il y a deux formes de reconnaissance, les yeux aussi connaissent deux formes de dessillement: un dessillement-pour-toujours qui peut être soudain au moment où il s'accomplit, mais, à partir de ce moment, s'avère définitif, et un dessillement à la fois subit et instantané; ce deuxième dessillement des yeux, c'est la révélation que nous apporte l'épiggnose. [...] En tant que la présence lumineuse émerge dans le visible et s'efface dans l'invisible presque simultanément, c'est-à-dire à l'intérieur d'un même instant, nous pourrions appeler cette brévisissime révélation l'apparition disparaisante.⁴⁹

Jankélévitch individua nella pittura di Rembrandt «l'humble lueur, fragile comme la flamme d'une chandelle».⁵⁰ Dalla sua

⁴⁸ V1. Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, Éditions du Seuil, Paris 1980, I. *La manière et l'occasion*, pp. 11-12 (capitolo *Le Je-ne-sais-quoi*, introduzione all'opera).

⁴⁹ Ivi, II, *La méconnaissance - Le malentendu*, cap. V, *La reconnaissance*, § 17. *Dessillement des yeux*, II: *L'épiggnose. Apparition disparaisante dans la nuit*, pp. 167-168.

⁵⁰ Ivi, p. 178 (§ 20, *La tangence et l'entrevisión*). Jankélévitch allude esplicitamente al bellissimo libro di G. Bachelard, *La flamme d'une chandelle*, Presses Universitaires de France, Paris 1961.

sottigliezza ermeneutica possiamo accogliere una definizione dell'epifania lampeggiante che in Montale si manifesta attraverso l'attimale, «l'instant-éclair»,⁵¹ l'interstizio, la minuzia carica di ulteriorità, di *oltre*:

La lueur timide et fugitive, l'instant-déclaire, le silence, les signes évanesçants – c'est sous cette forme que choisissent de se faire reconnaître les choses les plus importantes de la vie. Il n'est pas facile de surprendre la lueur infiniment douteuse, ni d'en comprendre le sens. Cette lueur et cette lumière clignotante de l'entrevision dans laquelle le méconnu soudainement se reconnaît.⁵²

Cogliamo allora nel suo fulmineo compiersi, con l'umile luore dell'«entrevision», della *fra-visione* celata nei *fra-versi*, il passaggio da un'etica della privazione a una concezione della letteratura come spossamento, come povertà 'dello' spirito e 'per lo spirito': alla letteratura come conquista dell'essenziale, colto nella minuzia che dall'interstizio fa cenno all'infinito, e che impone una riflessione sul senso della pienezza ottenuta attraverso lo svuotamento, di un Tutto-Nulla cui si può solo accennare attraverso la Minuzia. Aiutano a comprendere meglio il taoismo cinese e lo zen giapponese, che identificano al centro del Vuoto il cuore, secondo la sottile riflessione del filosofo Hoseki Schinichi Hisamatsu:

Lo sprofondare zen in cui corpo e anima cadono uniti non è nient'altro che la realizzazione di un cuore veramente vuoto. Si può caratterizzare il Nulla dello Zen come cuore. Tuttavia non è un cuore che mi sta da-

⁵¹ L'istantaneità che schiarisce e illumina fugace, fulminando come un *coup de foudre*, è uno dei grandi temi della mitografia personale di Jacqueline Risset, conosciuta fra poesia e saggistica: *Les instants* [2000], tradotti in italiano dalla stessa autrice (insieme con *Sept passages de la vie d'une femme*, del 1985, e *Petits éléments de physique amoureuse*, del 1991) in *Il tempo dell'istante. Poesie scelte 1985-2010*, Einaudi, Torino 2011; *Les instants les éclairs*, Gallimard, Paris 2004.

⁵² V.I. Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, II. *La méconnaissance - Le malentendu*, p. 179.

vanti come oggetto, ma un cuore che è diventato soggetto in me. Senza dubbio sono io questo cuore.⁵³

Questo Cuore di Vuoto si esprime, nello zen, in un legame tra filosofia, poesia e pittura, analizzato con finezza da François Cheng:

Le Vide vise la plénitude. C'est lui en effet qui permet à toutes choses "pleines" d'atteindre leur vraie plénitude. Ainsi, Lao-tzu a pu dire: «La grande plénitude est comme vide; alors elle est intarissable».⁵⁴

Scopo del pittore, ma anche dello scrittore e del pensatore, la cui mente è inchiostro, come per Aristotele sostengono il lessico bizantino *Suida* e le *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia⁵⁵ e come ribadisce ancora Pessoa («non sono, scrivendo con l'anima come inchiostro, utile solo per scrivere»)⁵⁶,

⁵³ H. S. Hisamatsu, *Die Fülle des Nichts*, Neske, Pfullingen 1980; trad. it. *La pienezza del nulla. Sull'essenza del buddismo Zen*, Il Melangolo, Genova 1985, p. 37.

⁵⁴ F. Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Seuil, Paris 1991, p. 56.

⁵⁵ Alla voce *Aristotele* il lessico bizantino conosciuto come *Suda*, o *Suida*, offre una straordinaria definizione: «Aristotele era lo scriba della natura, che intinge la penna nel pensiero»; e la prima enciclopedia medioevale, le *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia (II 27, 1), riprendendo un'idea di Cassiodoro, propone una versione lievemente diversa: «Aristoteles, quando Perihermeneias scriptabat, calamus in mente tingebat», cioè: «Aristotele, quando scriveva il trattato *Sull'Interpretazione*, intingeva la penna nella mente». Giorgio Agamben (*Bartleby o della contingenza*, in G. Deleuze, G. Agamben, *Bartleby. La formula della creazione*, Quodlibet, Macerata 1993, p. 50) ha evocato questi due brevi testi aprendo un magnifico saggio dedicato al paradosso dello scriba che preferisce non scrivere, per questa via negando e insieme affermando sé stesso: quel Bartleby ideato da Hermann Melville che asserisce ripetendo monotonamente una formula negativa, «I would prefer not to». Così Agamben commenta i due antichi enciclopedisti: «Decisiva non è tanto l'immagine dello scriba della natura [...], quanto il fatto che il *nous*, il pensiero o la mente, sia paragonato a un calamaio in cui il filosofo intinge la propria penna. L'inchiostro, la goccia di tenebra con cui il pensiero scrive, è il pensiero stesso».

⁵⁶ F. Pessoa, *Libro dell'inquietudine*, n° 322, p. 384 (la seconda parte dell'appunto è datata al 2 settembre 1931).

n'est pas tant de reproduire les effets de la lumière que de *capter cette lumière à sa source. Le regard du peintre est tourné vers le dedans*, puisque après une lente assimilation des phénomènes extérieurs, les effets de l'Encre qu'il suscite ne sont plus que l'expression nuancée de son âme.⁵⁷

Questo «sguardo rivolto all'interno» richiama alla mente, per affinità figurale, la «janella» di Pessoa aperta verso il «dentro de mim», ma anche al mirabile meditare di Simone Weil, in *La Pesanteur et la Grâce*, intorno all'immaginazione come menzognero riempimento del vuoto, minaccia costante allo spossamento che consente la riappropriazione autentica della sola verità possibile, dipendente dalla povertà spirituale, vuoto che si riempie di vuoto attraverso le fessure, gli interstizi dell'interiorità: «L'imagination travaille continuellement à boucher toutes les fissures par où passerait la grâce»; «L'imagination combleuse de vides est essentiellement menteuse».⁵⁸ Risuona qui la voce di Pascal: «Imagination – C'est cette partie dominante dans l'homme, cette maîtresse d'erreur et de fausseté»,⁵⁹ dentro la quale non si fatica a riconoscere l'eco ulteriore di uno stupendo *Saggio* di Montaigne, il XXI del I libro, *De la force de l'imagination*:

Fortis imaginatio generat casum, disent les clercs. Je suis de ceux qui sentent très grand effort de l'imagination. Chacun en est heurté, mais aucuns en sont renversés. Son impression me perce. Et mon art est de lui échapper, non pas de lui résister.⁶⁰

La meditazione montaignana e pascaliana intorno alla dialettica tra infimo e immenso intride la modernità:

⁵⁷ F. Cheng, *Vide et plein*, p. 88 (i corsivi sono miei).

⁵⁸ S. Weil, *La Pesanteur et la Grâce*, Plon, Paris 1947; trad. it. *L'ombra e la grazia*. Testo francese a fronte, introduzione di G. Hourdin, traduzione di F. Fortini, Bompiani, Milano 2002, p. 34.

⁵⁹ B. Pascal, *Pensées*, n° 104, éd. Chevalier, p. 1116 (nell'ed. Brunschvicg 1904 il frammento è numerato 82; si veda anche la *Table de concordance* nell'ed. Chevalier, p. 1353).

⁶⁰ M. de Montaigne, *Essais*, I 21, in Id., *Saggi*, a cura di F. Garavini, A. Tournon, Bompiani, Milano 2012, p. 168.

Ciò che inganna con le proprie dimensioni enormi si scopre spesso di grandezza fittizia o illusoria: invece il mondo viene regolato da qualcosa di infinitamente piccolo, conclude Pirandello richiamandosi a Laurence Sterne, che cita esplicitamente come perfetto esempio della deformazione umoristica. Pirandello si riferisce di nuovo a Pascal (questa volta senza nominarlo), chiamando in causa l'efficace illustrazione che questi fa della clamorosa sproporzione fra la causa e l'effetto nel caso dell'amore: "ce je ne sais quoi" che fa muovere il mondo intero, con il già citato esempio del naso di Cleopatra.⁶¹

Orientandosi verso l'assenza, il silenzio, la sottrazione, l'atto creativo dell'artista diviene un gesto filosofico, perché non rifiuta né svaluta, ma riconosce e assume, tematizzandola e figurandola, la propria irrimediabile imperfezione, il proprio accettato e segretamente protetto essere-interstizio, essere-polvere, essere-minuzia.

5. Un poeta della minuzia è anche Leopardi, il quale «guarda al pensiero come ad una consistenza verbale ancora magmatica, "un lungo, incerto mormorar", che tende alla determinazione o alla chiarezza»⁶² (così come «le cose oscure», negli *Ossi montaliani*, «tendono alla chiarezza»)⁶³. Nello *Zibaldone* Leopardi riconosce il valore del lento prender forma dell'indeterminato, e lo collega, esaltandola, alla memoria delle minuzie come peculiari-

⁶¹ D. Farafonova, *Pirandello e i moralisti classici. Erasmo, Montaigne, Pascal*, premessa di V. Giannetti, Olschki, Firenze 2017 (Istituto di Studi Italiani - Università della Svizzera Italiana - Officina), cap. I. *L'uomo sospeso fra i due abissi. Pirandello lettore di Pascal*, p. 54. Dopo «deformazione umoristica» l'autrice inserisce la nota seguente: p. 54, nota 183: «Ah questo se, questa minuscola particella che si può appuntare, inserire come un cuneo in tutte le vicende, quante e quali disgregazioni può produrre, di quanta scomposizione può essere causa, in mano d'un umorista come, ad esempio, lo Sterne, che dall'infinitamente piccolo vede regolato tutto il mondo» (L. Pirandello, *L'umorismo*, in *Id., Saggi e interventi*, a cura di F. Taviani, Mondadori, Milano 2006, pp. 947-948).

⁶² C. Colaïacomo, *Camera obscura. Studio di due canti leopardiani*, Li-guori, Napoli 1982, p. 12.

⁶³ E. Montale, *Portami il girasole ch'io lo trapianti*, v. 5, *Ossi di seppia*, in *Id., L'opera in versi*, p. 32.

tà conoscitiva dei «sommi spiriti», loro tratto distintivo rispetto al resto dell'umanità:

gli uomini riflessivi e generalmente gl'ingegni o grandi, o *applicati*, hanno ordinariamente buona memoria, e si distinguono assai dal comune degli uomini nella facoltà di ricordarsi anche delle minuzie, perchè sono assuefatti ad attendere.⁶⁴

...pochi fra gli stessi più dotti, sono capaci di rintracciare minutamente, ed avere esattamente presenti le origini, i progressi, il modo dello sviluppo, insomma la storia delle loro proprie cognizioni e pensieri, del loro sapere, del loro intelletto. Questo è proprio solamente de' sommi spiriti, i cui progressi benché derivati necessariamente dalle assuefazioni, dalle circostanze, e dal caso, pur furono [1377] meno materiali e casuali che quelli degli altri anche insigni. E l'immaginazione necessaria alla comunicativa è sempre propria dei geni, anche filosofici, anche metafisici, anche matematici. V. altro mio pensiero sulla comunicativa degli scrittori, bisognosi di tenere a questo fine, alquanto di spirito poetico.⁶⁵

La minuzia si carica dunque, già alle origini della poesia moderna, di una grande potenza di pensiero, insieme ideologica e struttiva. Il poeta è scrittore di minuzie perché sta attento ai dettagli, ha cura degli interstizi fra le cose e fra le parole che sfuggono al loro uso quotidiano.

Attraverso la *teologia della briciola* in Montale la minuzia assume un corpo mistico, una consistenza microscopica, impalpabile e tuttavia misurabile perché architettata con assoluta precisione. Possiamo additarla nell'interstizio verbale, in particolare nello scarto tra i versi, la *versura*,⁶⁶ il bianco da cui ver-

⁶⁴ G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, p. 1734 (19 settembre 1821), a cura di G. Pacella, Garzanti, Milano 1991, I, p. 1008.

⁶⁵ Ivi, pp. 1376-1377 (23 luglio 1821), p. 833.

⁶⁶ Il termine, di grande efficacia in sede di teoria poetica, è stato introdotto da G. Agamben, in vari saggi, a partire da *Idea della prosa*, Feltrinelli, Milano 1985, pp. 21-23; sono fondamentali le riflessioni sul valore poetologico di fenomeni tecnico-formali raccolte in Id. *Categorie italiane. Studi di poetica*, Marsilio, Venezia 1996; nuova edizione: *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, con postfazione di A. Cortellessa, Laterza, Roma-Bari 2010; si

so è separato e unito rispetto al successivo. Ripensando al *twixt* (cioè *betwixt*) o *between* possiamo lo designeremo con la formula *fra*: fra-spazio, fra-tempo, fra-verso.

La versura, il fra-verso, è la minuzia, il minuto intervallo in cui spesso si nasconde una verità segreta, camuffata, oscura e invisibile perché prigioniera della materia di cui le parole sono composte. Mettere ali alla versura, al fra-verso, e lasciare che spicchi il volo trascorrendo dal semiotico al semantico, dal puro segno al significato, vuol dire cogliere la dialettica inarrestabile fra suono e senso.

A quest'ordine di idee si collegano alcune importanti ricerche di Giorgio Agamben intorno alla fine del testo,⁶⁷ al suo 'prima' e al suo 'dopo'; ed anche al 'silenzio' che intride il tempo del testo, figurato perfettamente nella versura, appunto, in cui il verso si svolge nel bianco e trova il proprio *principium individuationis* nel punto rischioso, alla fine del poema, dove, tra il fare della creazione e il non più fare del gesto autoriale che s'interrompe, «i versi sembrano cadere abbracciati nel silenzio». «Ma solo un punto fu quel che ci vinse»: come nel verso dantesco, in quel *punctum* in cui il nulla, il bianco, il silenzio vincono sulla voce, nel «dissesto dell'ultimo verso», si instaura infine «la coincidenza esatta del suono e del senso» dilazionata dall'inizio alla fine nel doppio fluire della vocalità testuale, quello semiotico della metrica e del suono (la rima) e quello semantico (il significato). «Nel punto in cui il suono sta per rovinare nell'abisso del senso, il poema cerca scampo sospendendo, per così dire, la propria fine in una dichiarazione di stato di emergenza poetica».

Quel «punto» attimale, apocalittico, condensa la *potenza del pensiero poetante*, che nella fine del poema prende figura come

veda in particolare il saggio *La fine del poema* (1996), p. 115; ed. 2010, pp. 139-140.

⁶⁷ G. Agamben, *La fine del poema* [1995], in Id., *Categorie italiane*, ed. 1996, pp. 113-119 (in particolare pp. 117ss.); ed. 2010, pp. 138-144 (pp. 142ss.).

immagine dialettica. È nel silenzio, nel bianco, che vediamo e sentiamo infine nella sua pienezza il «poème, hésitation prolongée entre le son et le sens», secondo la mirabile definizione di Valéry.⁶⁸ L'autore, e noi lettori con lui, restiamo ammutoliti dinanzi al vuoto che segue la fine del testo, sul bordo ultimo dopo il quale l'opera desiste e nel contempo incomincia davvero ad esistere. È questo l'attimo in cui la «bellezza che cade» si cristallizza nell'istante della «decreazione», nell'«attimo messianico e senza possibile titolo in cui l'arte sta miracolosamente ferma, quasi attonita: ad ogni istante caduta e risorta».⁶⁹

Non solo la fine della poesia, bensì ogni versura si configura di fatto come il luogo in cui prende forma, nella minuzia dello scarto interstiziale, l'ulteriorità che la poesia presenta e rappresenta: l'*além* di Pessoa, fondamento dei teologici *Além-Deus*, «oltre-Dio», e *além-alma* che Francesco Zambon, come ricordavo, riconduce all'idea gnostica «dell'io superiore o divino, prigioniero nel carcere del corpo e della materia», ma anche di un poetologico *além-verso*, l'«oltre-verso» che si cela nel bianco dell'a-capo.

La lingua poetica, ha scritto Andrea Zanzotto, «viene» da sola, inoscibibile, e la «violentissima deriva» di questo sopraggiungere, nel farsi del testo «fa tremare di inquietudine perché vi si tocca, con la lingua (nelle sue due accezioni di organo fisico e sistema di parole) il nostro non sapere di dove la lingua

⁶⁸ P. Valéry, *Tel quel*, II, *Rhumbs*, in Id., *Œuvres*, éd. par J. Hytier, Gallimard, Paris 1960, II, p. 637.

⁶⁹ Così lo stesso Agamben in un brevissimo testo che mi risulta apparso, sotto il titolo *Bellezza che cade*, solo in una *plaque* dedicata all'esposizione di Cy Twombly *8 sculptures* realizzata all'American Academy in Roma dal 29 settembre al 15 novembre 1998 (a p. 5 della *plaque* il testo italiano di Agamben e la sua versione inglese). Già nel saggio citato nella nota 67 egli poneva la questione intorno alla caduta della bellezza: «Che cos'è questa caduta del poema nel silenzio? Che cos'è una bellezza che cade? E che resta del poema dopo la sua rovina?» (p. 117; ed. 2010, p. 142).

venga, nel momento in cui viene, monta come un latex». ⁷⁰ Nell'atto in cui l'avvento della lingua si fa scrittura, entro l'interstizio della versura qualcosa 'avviene'.

'Avviene' in primo luogo l'aprirsi del bianco, l'emergenza improvvisa del nulla che il verso successivo è chiamato a rinviare ulteriormente, dando al senso lo spazio provvisorio della misura metrica, o al contrario mostrandone l'incompiutezza con l'inarcarlo, appunto, in direzione del verso che segue. Montale stesso ha sottolineato che «i confini tra verso e prosa si sono molto ravvicinati: oggi il verso è spesso un'illusione ottica. In una certa misura lo è sempre stato: una impaginazione sbagliata può rovinare una poesia». ⁷¹ Francesco Zambon, in una sensibile meditazione su questo delicato snodo nell'ultimo Montale, addita un elemento capitale della metamorfosi stilistica nell'ambiguità, sotterranea 'tendenza' della poesia in direzione della prosa, cui corrisponde un opposto e speculare 'moto' della scrittura prosastica. Questa operazione è svolta entro un «territorio di confine», e lo scrittore rinnova «la sua fedeltà, in qualche modo eroica, a una poesia che può fiorire – per quanto imprecisa e dimessa – anche su questa impervia frontiera»:

Se la poesia moderna nasce da una più o meno massiccia irruzione della poesia nella prosa, essa potrebbe essere descritta – in particolare quella dell'ultimo Montale – come una forma di scrittura caratterizzata dalla continua oscillazione fra un rimando a se stessa e un rimando ad altro, fra una tendenza centripeta e una centrifuga: cioè fra una volontà di inclusione di tutto ciò che sta *fuori*, con il suo disordine e la sua casualità, e uno sforzo – quasi disperato – di rimanere *dentro* a se stessa, di diventare *cosa*, intendendo con questo – per citare una definizione fornita dallo stesso Montale – «la resistenza della parola nel suo nesso

⁷⁰ A. Zanzotto, *Filò. Per il Casanova di Fellini, con una lettera e cinque disegni di Federico Fellini* [1976], in Id., *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco, G.M. Villalta, Mondadori, Milano 1999, p. 542 (nella nota in prosa siglata con tre asterischi, al termine delle poesie, pp. 539-544).

⁷¹ E. Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996, p. 1557.

sintattico, il senso obiettivo, concluso [...] di una forma *sui generis*, giudicabile caso per caso.⁷²

Specie dopo la fine del ricorso alla rima e della metrica misurata, il solo strumento capace di distinguere la poesia dalla prosa rimane, paradossalmente, l'unica funzione che non può assolutamente essere applicata alla prosa: ovvero l'*enjambement*, l'arco della semantica gettato attraverso la semiotica, lo slancio del senso che urge a compiersi nella direzione dell'oltre-verso, nel fra-verso.⁷³ L'*enjambement* è un peculiare *interstizio dinamico*, una minuta, paradossale forma di azzeramento e insieme di esaltazione dello scarto introdotto che la versura introduce: tenta di abolirla facendo proseguire nell'oltre-verso la sintassi, e quindi il significato, e nel contempo la fa risaltare proprio per la sua contraddittorietà di 'bianco' che separa ciò che invece dev'essere ricucito dal pensiero nella performance della lettura.

In secondo luogo nella versura 'avviene' la rima: cioè 'viene alla luce', appare, si manifesta con epifania fulminea per aprire un *oltre*, un'attesa, una speranza, a cui offrirà pienezza di adempimento il ritorno del suono nel secondo rimante; esso costruirà un ponte con il primo rimante, un rapporto di suoni a sostegno di un legame di significati non ovvio né prevedibile, e comunque non giustificato se non dalla pura sonorità rimica.⁷⁴ L'interstizio della versura, colmato in tal modo dalla rima di un sen-

⁷² F. Zambon, *L'ultimo Montale: «Una poesia che apparentemente tende alla prosa e nello stesso tempo la rifiuta»*, in A. Barbieri, E. Gregori (cur.), *Commixtio. Forme e generi misti in letteratura*. Atti del XLIV Convegno Interuniversitario (Bressanone, 8-10 luglio 2016), Esedra, Padova 2017, p. 256 (da qui anche le parole che chiudono il capoverso precedente).

⁷³ Cfr. G. Agamben, *La fine del poema*, in *Categorie italiane*, ed. cit. 1996, pp. 113-115; ed. cit. 2010, pp. 138-140.

⁷⁴ Rinvio alle considerazioni sulla potenza dell'avvento della rima nell'ampio, sottile processo di risemantizzazione à rebours del senso complessivo di un verso che ha svolto R. Antonelli, *Tempo testuale e tempo rimico. Costruzione del testo e critica nella poesia rimata*, «Critica del testo», 1 (1998), pp. 177-201.

so inatteso, oscilla fra il chiudersi e l'aprirsi, fra la negazione e l'affermazione.

6. La rima, dunque: minuzia interstiziale che nel suo slancio di ulteriorità assume un respiro perfino etico e metafisico, nodo che congiunge parole appartenenti a campi semantici anche molto distanti, riconnotandole in una nuova dinamica di significazione. Su questo orizzonte si intende meglio il valore del moto verso la «chiarità» a cui «tendono» per loro natura «le cose oscure» di *Portami il girasole ch'io lo trapianti*, nel cuore degli *Ossi di seppia*:

Tendono alla chiarezza le cose oscure,
 si esauriscono i corpi in un fluire
 di tinte: queste in musiche. Svanire
 è dunque la ventura delle venture⁷⁵. 5

È in primo luogo la rima a proporsi quale «fluire» e «svanire» dei «corpi» in «tinte» e quindi in «musiche». Potremmo dire, con le parole ermetiche di Giulio Camillo poco fa ricordate: come «l'istesso essere, il vero generalissimo reale», di natura proteiforme, «fra il non niente e il non qualche cosa». Interstizio sonoro fra verso e verso, «in una indefinita oscillazione fra silenzio e parola» (riprendo la già rammentata formula che Francesco Zambon applica al pessoano «strange Kingdom of Gaps»), la rima condensa un'energia semiotico-semantiche che rappresenta il luogo della sfida maggiore del poeta moderno alla tradizione.

Tutto il Novecento è attraversato dall'ironia dissacrante e da un progressivo lavoro di smantellamento nei confronti dell'istituto rimico, sottoposto dai poeti a torsione, camuffamento, sbriciolamento, e in senso generale a una negazione che esalta mentre finge di voler cancellare. Un regesto darebbe messe copiosissima. Quando resiste ad essere abolita la rima, da enfatico ed

⁷⁵ E. Montale, *Portami il girasole ch'io lo trapianti*, vv. 5-8, *Ossi di seppia*, in Id., *L'opera in versi*, p. 32.

euforico recupero della tradizione, si riduce a funzione parodica che apre la forbice della presa di distanza, lo scarto del punto di vista. Mi limito a ricordare gli estremi, anche cronologici, della fondativa serie gozzaniana *camicie* : Nietzsche : felice in *La Signorina Felicita* (sarcastica fin dallo scollamento tra grafia e fonetica) e della replica intenzionale di Angelo Maria Ripellino, che nel 1976 chiude *Lo splendido violino verde* sulla sequenza a dir poco allegorica *Schygulla* : *ctrulla* : *Nulla* (con tanto di maiuscola):

Quanta enfasi, quanta arroganza cetrulla.
O vita, o Hanna Schygulla,
sciantosa di varietà, sulla riva
del Nulla.⁷⁶

Così, imparando a «infarcire il vuoto / di ciarpame», il poeta si aiuta «a vincere l'angoscia dello spazio, / a rivestire di nomi l'abisso» e non lascia passare, a disperdere «le raffiche del nulla». ⁷⁷ «Nel nichilismo di Ripellino [...] si annida una fede». ⁷⁸ Lo stesso si potrebbe dire di Montale, poeta di fede nichilistica, così lontano dall'*enumeración caótica* eppure così prossimo al repertorio del consumato, se non a quello delle categorie che Francesco Orlando ha chiamato «desolato-sconnesso» e «memore-affettivo»: «Nella poesia in senso forte delle tre grandi raccolte anteriori ai sessant'anni, tutto è memoriale e niente lo è specificamente, perché tutto è metaforico: l'alta figuratività su-

⁷⁶ Cfr. A.M. Ripellino, *Lo splendido violino verde*, Einaudi, Torino 1976, n°86, p. 96; ristampato in Id., *Notizie dal diluvio – Sinfonietta – Lo splendido violino verde*, a cura di A. Fo, F. Lenzi, A. Pane, C. Vela, Einaudi, Torino 2007, p. 292.

⁷⁷ A.M. Ripellino, *Schwitters*, in Id., *Non un giorno ma adesso*, Grafica, Roma 1960, p. 41; ristampato in Id., *Poesie prime e ultime*, a cura di F. Lenzi, A. Pane; introduzione di A. Fo, Aragno, Torino 2006, p. 96.

⁷⁸ A. Pane, *Introduzione* all'edizione einaudiana del 2007 citata nella nota 75, p. XXIV.

blima e spersonalizza fino a renderla misteriosa ogni dimensione personale, sia autobiografica che ideologica». ⁷⁹

Mi sembra che di questa immemorale «alta figuralità» spersonalizzante e sublimante di tutto il primo Montale sia indice significativo un tratto minuscolo qual è il ricorso a un'alterazione intenzionale della funzione rimica: la *rima ipermetra*. Questo *tic* struttivo, vistosamente esibito in numerosi casi (sarebbe utile, avendo tempo e spazio, fornirne un repertorio analitico), costituisce un punto di forza nel campo di tensioni che Pier Vincenzo Mengaldo riconobbe identificando alcune «componenti fondamentali, intersecantisi, del ricco plurilinguismo montaliano», a partire dalla dialettica tra «forte torsione stilistica in senso "espressionistico"» e «altrettanto forte tendenza alla parola esatta». ⁸⁰

L'ipermetria rimica, spesso classificata sbrigativamente come imperfezione, ⁸¹ si attiva con calcolata intenzionalità lungo il percorso di messa in discussione della rima, peraltro mai abolita; si fa vistosa nel passaggio da *Le occasioni* a *La bufera*, ove il legame rimico si rastrema. Per portare un solo esempio, una lirica importante come *La casa dei doganieri*, nelle *Occasioni*, conserva una struttura fondamentale rimica che giunge a sottili intrecci interstrofici: *irrequieto* all'ultimo verso della prima strofe è in rima con *lieto* del secondo verso nella successiva; *addipana*, che chiude la seconda, rima con *allontana* con cui si apre la terza ⁸². Però subito prima, in *Tempi di Bellosguardo*, la scrittura sembra rifuggire con esplicita volontà dall'effetto rimi-

⁷⁹ F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino 1993, p. 160.

⁸⁰ P.V. Mengaldo, L'opera in versi di *Eugenio Montale*, in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, pp. 102-103).

⁸¹ Di rima imperfetta parla ad esempio, in più luoghi, Dante Isella nel suo, peraltro magnifico, commento ai densissimi *Mottetti*, Adelphi, Milano 1988.

⁸² E. Montale, *La casa dei doganieri, Occasioni*, in Id., *L'opera in versi*, p. 161.

co, tanto che, al fine di evitarla, Montale pone accuratamente un inesatto accento su *zàffiro* (v. 12) *proprio per non farlo rimare*, come sarebbe giusto a norma di lessico corrente, con *respiro* del verso precedente⁸³.

Il calibrato rifiuto della rima, che serpeggia fin dagli anni Quaranta, è tematizzato da Montale molto tardi, in una lirica databile al 1970, che a mio parere può esser letta anche nei termini di un'ironica rimeditazione della *Signora Rima* di Marino Moretti. Questa poesia, apparsa su «Riviera ligure» nel 1912 come *Sorella Rima*, è classicamente scandita in quartine di ottonari (ABBA, CDCC, EFFE...) aperte dalla canonica serie *fiore*: *amore*, su cui già Umberto Saba, nel 1946, aveva sorriso con acuzie leggera nella celebre *Amaj di Mediterranee* («Amaj trite parole che non uno / osava. M'incantò la rima fiore / amore, / la più antica difficile del mondo»)⁸⁴.

Nella sua ironica prosopopea delle varie maschere assunte dalla Signora Rima il post-gozzariano Moretti giocherellava sui tecnicismi con vezzosa pedagogia, usando la rima tronca per parlare con la rima tronca (e della rima tronca) e la rima sdrucciola per dialogare con la rima sdrucciola (e descriverla *in factis*):

Anzi, tu ridi. E ancor più
faceta sembri se tronca
quasi che l'esser tu monda
fosse una gaia virtù;

20

e anche ridi se sdrucciola
ti snodi, allunghi e poi scivoli
con certa grazia di rivoli,
con certo fare di cucciola.⁸⁵

⁸³ E. Montale, *Tempi di Bellosguardo*, vv. 11-12, *Occasioni*, in Id., *L'opera in versi*, p. 155.

⁸⁴ U. Saba, *Il canzoniere. 1900-1954*, Einaudi, Torino 1961, p. 516.

⁸⁵ M. Moretti, *Signora Rima*, vv. 17-24, *Il giardino dei frutti*, in Id., *In verso e in prosa*, a cura di G. Pampaloni, Mondadori, Milano 1979, pp. 18-19.

7. Montale riverbera in un elegante, appena percepibile gioco di specchi, un effetto di *mise en abyme* molto simile a quello inaugurato da Moretti. Là, in *Signora Rima*, si praticava performativamente l'esercizio rimico per illustrarne la fenomenologia, quasi con ironica volontà insegnativa; la lirica montaliana del 1970 si intitola *Le rime*, e parla delle rime negandole, rifiutandosi di accoglierle mentre gli si presentano, «più noiose delle / dame di San Vincenzo». *Le rime*, nella sezione *Satura I* di *Satura*, viene collocata, con gesto di sapiente architetto, immediatamente dopo l'importante, ironica coppia di *poesie metapoetiche* incastonate sotto il titolo parlante *La poesia*.⁸⁶

Le rime

Le rime sono più noiose delle
dame di San Vincenzo: battono alla porta
e insistono. Respingerle è impossibile
e purché stiano fuori si sopportano. 5
Il poeta decente le allontana
(le rime), le nasconde, bara, tenta
il contrabbando. Ma le pinzochere ardono
di zelo e prima o poi (rime e vecchiarde)
bussano ancora e sono sempre quelle.⁸⁷ 10

La sola rima perfetta della poesia *Le rime* è slanciata, con sublime strategia, fra il primo e l'ultimo verso: e riduce a zero la potenziale densità semantica del nesso semiotico, legando una preposizione articolata (*delle*) e un pronome (*quelle*), entrambe parole 'vuote'. Qualcosa del genere avviene anche in altre liriche. Per l'affinità con il caso de *Le rime* ricordo un solo esem-

⁸⁶ «[I] L'angosciante questione / se sia a freddo o a caldo l'ispirazione / non appartiene alla scienza termica. / [...] / Si tratterà piuttosto di parole / molto importune / che hanno fretta di uscire / dal forno o dal surgelante. / Il fatto non è importante. Appena fuori / si guardano d'attorno e hanno l'aria di dirsi: / che sto a farci? [II] Con orrore / la poesia rifiuta / le glosse degli scoliasti. / Ma non è certo che la troppo muta / basti a se stessa / o al trovante che in lei è inciampato / senza sapere di esserne / l'autore»: E. Montale, *La poesia*, I-II, *Satura*, in Id., *L'opera in versi*, pp. 324-325.

⁸⁷ E. Montale, *Le rime, Satura*, in Id., *L'opera in versi*, p. 326.

pio, famoso, da *Le occasioni*, in cui la duplicazione della rima semanticamente vuota, basata su due preposizioni, semplice e articolata, e su una forma del banale verbo *essere*, coinvolge il primo e l'ultimo verso di ciascuna delle due strofe (*dei* : *sei*; *su* : *consuma*); la seconda, oltretutto, è chiusa da una rima eccessiva, palesemente intenzionata a forzare in clausola la struttura. Si crea qui, infatti, un residuo rimico anche se non sillabico; lo risolve un raro ma significativo: un'episinalefe intertestuale, per cui la sillaba *ma* di *consuma* (per quanto non soprannumeraria) può venire assorbita nella sinalefe che viene a crearsi con la vocale iniziale di *Ecco il segno*; *s'immeriva*, la lirica immediatamente successiva:

Il saliscendi bianco e nero *dei*
 balestrucci dal palo
 del telegrafo al mare
 non conforta i tuoi crucci su lo scalo
 né ti riporta dove più non *sei*.

5

Già profuma il sambuco fitto *su*
 Lo sterrato; il piovasco si dilegua.
 Se il chiarore è una tregua,
 la tua cara minaccia la *consuma*.⁸⁸

Si torni ora a *Le rime*. Che l'intenzione dell'autore, in questa lirica, sia di esaltare proprio l'annientamento del legame di significato è messo in luce dal fortissimo *enjambement* fra «delle» e «dame», che isolandola fa risaltare la vuotezza della preposizione. Rilevo altresì che nei 9 versi complessivi compaiono altri tre *enjambements*, ancora in clausola: «tenta / il contrabbando, «ardono / di zelo», «prima o poi (rime e vecchie) / bussano». Gli interstizi versali sembrano esaltati e al contempo aboliti, proprio in una poesia che personifica la Rima e la sua assediante insistenza nella mente del poeta, zeppa di memoria della tradizione. Oltre a ciò un'altra rima possibile e negata, ridotta a un

⁸⁸ E. Montale, *Il saliscendi bianco e nero dei / balestrucci, Le occasioni*, in *Id., L'opera in versi*, p. 139 (poi *Ecco il segno; s'immeriva*, *ivi*, p. 140).

accenno, si installa fra «ardono» e «vecchiarde», sostenuta dalla fulminea sequenza dattilica di parole sdrucciole («de pinzochere ardonno»), in un testo in cui sdruccioli sono almeno 8 vocaboli («battono», «insistono», «respingere», «impossibile», «sopportano», «pinzochere», «ardono» «bussano»). Sono i vocaboli proparossitoni che di fatto «costituiscono dovunque il vero lievito di questi versi, e che realizzano con *pinzochere* una vera e propria condensazione ritmica della metafora che fonda l'originalità semantica del componimento».⁸⁹

Invece è palese la rima ipermetra *porta*: *sopportano*, resa in realtà perfetta dall'esercizio dell'episinalefe, che collegando in una «sinalefe intersivale progressiva»⁹⁰ la frase chiusa da «sopportano» e quella aperta da «Il poeta», restituisce al verso 4 la misura piana endecasillabica, quasi il verbo fosse «sopporto». Dunque, «pur senza accrescere, grazie appunto alla sinalefe, il numero delle sillabe metriche» del verso 5, «la tmesi fonica» («sopporto / no ^ Il») «ristabilisce la rima» con «porta»: e così «tutto rientra [...] nell'ordine».

In Montale, però, è proprio l'«ordine» che sembra volontariamente violato, e comunque scombuscolato con ironia, dal fatto che nell'eseguire l'inserito di un eccesso sillabico per occultare la rima l'autore *effettua nella forma* proprio ciò che sta *negando nel contenuto*. Dichiarò che «il poeta decente le allontana» (subito glossando, in un 'a parte' fra parentesi da segreto «scolista» di sé stesso, che non si tratta delle «dame di San Vincenzo», ma delle «rime»); poi, senza neppure una pausa, aggiunge che in realtà non le «allontana», ma «le nasconde, bara, tenta / il contrabbando»: è proprio in quel momento che ne sta nascondendo e contrabbando una; anzi, addirittura due. Difatti «prima o poi (rime e vecchiarde) / bussano ancora e sono

⁸⁹ E. Esposito, *Metrica e poesia del Novecento*, Franco Angeli, Milano 1995, p. 205.

⁹⁰ A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova 1993, p. 106 (da qui anche le citazioni che seguono nel capoverso).

sempre quelle»: ed è a questo punto che, in assoluta assenza di crescita semantica, sboccia l'unica 'vera' rima, che chiude il testo agganciandolo al suo inizio: *in my beginning is my end; in my end is my beginning*.

8. Vale la pena di estendere la ricerca intorno al calcolato ricorso di Montale alla rima ipermetra per cogliere minutamente nelle sue valenze poetologiche la pratica di un deposito interstiziale di sovransenso, che mediante il *surplus* sonoro-semiotico fa cenno all'invisibile presenza di un oltre-significato, parafrasabile con l'allegoria: «tendono alla chiarezza le cose oscure». Invita a riconoscere una tematizzazione intenzionale, di elevato valore, la scelta del poeta di collocare in apertura di tre collezioni fra le più importanti, *Ossi di seppia* (1920-1927), *Le occasioni* (1928-1939) e *Satura* (1962-1971), tre liriche stampate in corsivo, caso unico nell'intera produzione poetica montaliana, e tutte con una *episinalefe*: *In limine*, del 1924; *Il balcone*, del 1939; *Il tu*, databile intorno al 1969. La forte connotazione inaugurale sul piano della forma è garantita dalla composizione tipografica corsiva. La triplice ripetizione di quella che appare, ancora una volta, una marca semiotica con funzione iniziatica, di apertura, di svelamento o ἀποκάλυψις, lega a distanza di decenni tre *manifesti letterari* in cui viene depositato anche un segreto di ritmo, di rima, di scatto verso l'oltre-bordo, l'oltre-bianco.

Mi soffermerò qui soprattutto sui due esempi più antichi, limitandomi in sintesi a segnalare il fenomeno dell'*episinalefe* (però non a fine testo) anche nella terza lirica, *I critici ripetono...*, in *Il «tu»*.⁹¹ La prima poesia su cui voglio convogliare

⁹¹ *I critici ripetono*, (che apre *Il «tu»*, prima sezione di *Satura*, 1962-1970), in Id., *L'opera in versi*, p. 275: «I critici ripetono, / da me depistati, / che il mio tu è un istituto. / Senza questa mia colpa avrebbero saputo / che in me i tanti sono uno anche se appaiono / moltiplicati dagli specchi. Il male / è che l'uccello preso nel parataio / non sa se lui sia lui o uno dei troppi / suoi duplicati». Oltre ad essere stampato anch'esso in corsivo, questo testo contiene una rima ipermetra non nell'ultima parola, ma fra *appaiono* 5 e *parataio* 7 (seguito oltretutto da *non* al v. 8). Alla stessa categoria va ricondotta

qualche fascio di luce, *In limine*, mostra una tessitura rimica anche interstrofica, cui si intersecano rime interne del tipo che Menichetti definì «eccedente», «scalena, asimmetrica»⁹² (onda 2 : affonda 3), rime interne "pure" fra strofe contigue (morta 3 : orto 5; reliquiario, v. 5 : solitario, v. 9), assonanze, allitterazioni, riprese di gruppi sillabici (crogiuolo 9 - giuoco 14):

In limine

*Godi se il vento ch'entra nel pomario
vi rimena l'ondata della vita:
qui dove affonda un morto
viluppo di memorie,
orto non era, ma reliquiario.*

5

*Il frullo che tu senti non è un volo,
ma il commuoversi dell'eterno grenbo:
vedi che si trasforma questo lembo
di terra solitario in un crogiuolo.*

*Un rovello è di qua dall'erto miro.
Se procedi l'imbatti
tu forse nel fantasma che ti salva:
si compongono qui le storie, gli atti
scancellati pel giuoco del futuro.*

10

*Cerca una maglia rotta nella rete
che ci stringe, tu balza fuori, fuggi!
Va, per te l'ho pregato, — ora la sete
mi sarà lieve, meno acre la ruggine...⁹³*

15

L'effetto-sorpresa della rima finale, intenzionalmente architettata al fine di renderla ipermetra, «eccedente» (*fuggi* 16 : *ruggine* 18), sembra esplodere con violenza insieme strutturale e ideologica, di forma e di contenuto, che una volta di più si ri-

⁹² l'imponente rima interna nell'allitterante v. 3, fra *tu* e *istinto* (legata al titolo della sezione inaugurale di *Satura*: ove pure *tu* è al centro fonetico; e si noti che *tu* è l'unica parola stampata in tondo nell'intera poesia in corsivo).

⁹³ A. Menichetti, *Metrica italiana*, p. 529.

⁹⁴ E. Montale, *In limine, Ossi di seppia*, in *Id., L'opera in versi*, p. 5.

chiamano a specchio. Il «tu» lirico (su cui nel citato *Il «tu»* di Satura Montale fornirà una splendida riflessione, per tanti aspetti prossima all'eteronimia di Pessoa) è invitato dall'Io a «cercare» con ermetica gnosi «da maglia rotta nella rete» per «balzare fuori». Ecco, nella lettera e nello spirito dell'allegoria, nascosta con impegno e al contempo vistosamente esibita, appunto «la maglia rotta»: è proprio quella rima eccessiva, quell'*avanzo* posto sotto gli occhi di tutti, secondo la logica su cui si impianta *The Purloined Letter* di Edgar Allan Poe.

La stessa rima ipermetra è «la maglia rotta nella rete». In quella rima che sporge verso il nulla attraverso l'episinalefe, verso il bianco che segue prima dell'inizio della lirica successiva, si crea lo 'strappo' che lascia, abbandonato come un detrito, un osso di seppia inutile e futile, la sillaba soprannumeraria *-ne*, che altera l'endecasillabo e sembra invocare di poter spegnere la propria balenante incandescenza in un'altra sillaba che l'accoglia e la assorba. Questa è la minima, fatale «scintilla» conoscitiva e teologica che «dice» e insieme «incarbonisce» assolutamente «tutto» di *L'anguilla* («da scintilla che dice / tutto comincia quando tutto pare / incarbonirsi»).

«Balza fuori» dalla «rete» il Tu lirico: ma con lui anche il significato della poesia, che supera il bordo metrico-semanticamente spingendosi con forza oltre il bianco. Si produce qui, appunto, nel candore della pagina, un'episinalefe formidabile e rarissima, di straordinaria forza figurale, tra la fine di *In limine* e l'inizio della successiva *I limoni* (titoli che paiono anche fonicamente immanenti l'uno nell'altro): «Ascoltami, i poeti laureati / si muovono soltanto fra le piante / dai nomi poco usati: bossi ligustri o acanti». Dunque la *liaison* impensata fra le due poesie consiste in quella minuzia banale, misero detrito da inciampo, millimetrico residuo sillabico, che stringe la sequenza «fuggi : ruggi/-ne ^ Ascoltami», quasi un ponte svettante verso *I limoni*. E là, nella seconda lirica, allegoricamente, guizza «qualche sparuta anguilla» (v. 7) e si spezza «l'anello che non tiene» (v. 27), specchio perfetto di «la maglia rotta nella rete» di *In limine*:

Vedi, in questi silenzi in cui le cose
 s'abbandonano e sembrano vicine
 a tradire il loro ultimo segreto,
 talora ci si aspetta
 di scoprire uno sbaglio di Natura,
 il punto morto del mondo, l'anello che non tiene,
 il filo da disbrigliare che finalmente ci metta
 nel mezzo di una verità.⁹⁴

25

L'accostamento alla «verità» può essere solo negativo, come nella teologia apofatica: «finalmente» lo strapparsi del velo, la riconquista dell'Armonia perduta, si realizzano, e quindi le cose «tradi[scono] il loro ultimo segreto»: ma nel «punto morto del mondo», e per asindeto, grazie a quel connubio lievissimo e mostruoso, a quella dialettica fra parola e senso che unicamente la «teologia della briciola» consente di additare, nel legame minuscolo e tremendo tra *l'episinafe e il Nulla*.

9. Il fatto che la medesima tecnica struttiva sia applicata nella conclusione di *Il balcone*, la lirica con cui si aprono *Le occasioni*, anch'essa come si è detto composta in corsivo, conferma la volontà di Montale, salda nel tempo, di costruire un edificio verbale entro il quale *nella forma* (una sillaba in eccesso che trascinando dal testo nega e conferma il nesso rimico) *si riverbera il tema* (la chiusura o l'apertura di una porta, di una «finestra» verso il «nulla», v. 2, «l'arduo nulla», v. 7 e «da vita», v. 9, che richiama «l'ondata della vita» al v. 2 di *Il balcone*):

⁹⁴ E. Montale, *I limoni*, vv. 22-29, *Ossi di seppia*, ivi, pp. 9-10 (è la terza stanza, a p. 9; i corsivi sono miei). Non sfugga, nella quarta e ultima stanza (p. 10), l'emergere inaugurale della figura mitico-allegorica della porta aperta o chiusa su cui si imperierà *Il balcone*, immediatamente connessa allo scioglimento salvifico di un nodo, o come qui allo scongelarsi del gelo nel cuore (a mio parere di origine dantesca, da *Purg.* XXXI, 97-99: «do gel che m'era intorno al cor ristretto, / spirito e acqua fessi, e con angoscia / de la bocca e de li occhi uscì del petto»): «Quando un giorno da un malchiuso portone / tra gli alberi di una corte / ci si mostrano i gialli dei limoni: / e il gelo del cuore si sfa, / e in petto ci scrosciano / le loro canzoni / le trombe d'oro della solarità».

Il balcone

*Pareva facile giuoco
mutare in nulla lo spazio
che m'era aperto, in un tedio
malcerto il certo tuo fuoco.*

*Ora a quel vuoto ho congiunto
ogni mio tardo motivo,
sull'arduo nulla si spunta
l'ansia di attenderti vivo.*

5

*La vita che dà barlumi
è quella che sola tu scorgi.
A lei ti sporgi da questa
finestra che non s'illumina.⁹⁵*

10

Nelle tre quartine di ottosillabi e novenari, scandite in esatta geometria, numerose sono le rime in clausola e al mezzo, al pari delle rime imperfette architettate con cura, fra schidionate di assonanze e allitterazioni; esemplifico con *aperto* 3 : *malcerto il certo* 4; a *fuoco* 4 : *vuoto* 5; *congiunto* 5 : *spunta* 7; *tardo* 6 : *arduo* 7; *scorgi* 10 : *sporgi* 11; *questa* 11 : *finestra* 12.

Ma ancora una volta è l'effetto finale della rima soprannumeraria a prevalere, tracciando un segno nella memoria del lettore, un warburghiano *Dynamogramm* che crea un'eco fonico-grafica di ridondanza, con quell'avanzo sillabico *-na* in *illumina* potenzialmente in rima, oltre che semanticamente annodata, con un vocabolo-chiave della poetica montaliana della folgorazione balenante, qual è *barlumi*. A partire dai celebri versi di *Gli orecchini* («è passata la spugna che i barlumi / indifesi dal cerchio d'oro scaccia»),⁹⁶ *barlumi*, insieme con *baluginare*, *barbaglio*,

⁹⁵ Id., *Il balcone*, *Le Occasioni*, ivi, p. 107.

⁹⁶ E. Montale, *Gli orecchini*, *La Bufera*, ivi, p. 194. Si noti che anche al centro di questa lirica importante campeggia una rima ipemetra, *fuggo* 6 : *struggono* 8, che a me pare riconducibile anche per il contesto figurale alla serie aperta da *In limine* con «tu balza fuori, fuggi!» (al v. 16 proprio nella catena dell'episodiale con *ruggine* al v. 18) e ripresa nello «sporgersi» dalla «finestra che non s'illumina» di *Il balcone*.

guizzo, lampo, vampo, scintilla, appare fondamentale nel campo semantico della «vita interiore, quella che compare e scompare a tratti».⁹⁷

In questo caso, se così si può dire, è imperfetta anche l'episinalefe, ridotta a mera rima in eccesso, poiché, a differenza di quanto avviene nel finale di *In limine*, l'inarcatura della sillaba sovrabbondante non si spegne nella vocale della lirica successiva, che qui si inizia con consonante (*Vecchi versi*: «Ricordo la farfalla che era entrata / dai vetri schiusi nella sera fumida»)⁹⁸. Tuttavia il costante squilibrio-riequilibrio tra forma e contenuto fa sì che il ponte imperniato su quella rima negata e incapsulata nella parola *illumina*, tanto significativa sul piano del senso, si prolunghi non solo in direzione di «Ricordo», bensì anche della «farfalla che era entrata / dai vetri schiusi».

Si salda allora, al livello della semantica, ciò che la semiotica non realizza: e proprio con quella farfalla spartisce più di una mera allusione tematica la «finestra che non s'illumina» da cui il Tu lirico «si sporge» affacciandosi alla «vita che dà barlumi». Montale impernia per questa via una *mitologia poetica* di carattere allegorico, mediante un complesso gioco di strutture formali che sostengono forti richiami di senso e di figuratività. Qualcosa di analogo avviene anche in altri luoghi di alta concentrazione poetologica. Ad esempio in uno fra i più celebri *Ossi*, *Non chiederci la parola*,⁹⁹ dove una rima ipermetra imperniata su una sdrucciola (*amico : canicola*) si installa proprio al centro della lirica (vv. 6-7), rendendo visibile, esattamente come in *Le rime*, un messaggio segreto, di carattere emetico e perfino in qualche misura gnostico. Questo messaggio è accennato a proposito di

⁹⁷ Così lo stesso Montale in una lettera-questionario a Silvio Guarnieri: cfr. L. Greco, *Montale commenta Montale*, Pratiche, Parma 1980, quindi in E. Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, p. 1504.

⁹⁸ Id., *Vecchi versi*, vv. 1-2, *Le Occasioni*, in Id., *L'opera in versi*, pp. 111-112.

⁹⁹ Id., *Non chiederci la parola che squadri da ogni lato*, vv. 6-7, *Ossi di seppia*, ivi, p. 27.

«qualche storta sillaba e secca come un ramo» (v. 10), che è l'unica cosa ormai rimasta al poeta, privo di qualsiasi «formula che mondi possa aprirti» (v. 9). Ma «storta» e «secca» è anzitutto quella sillaba *-la*, camuffatrice, ostacolo a una rima (cioè a un legame formale e ideologico) con «amico». Anche i due «non» in corsivo della conclusione (v. 12) materializzano sul piano fonetico e grafico il vuoto-tema, la negatività che dal contenuto si rispecchia nella forma, venendo ribattuta ossessivamente dai molti (ben cinque!) «non» della poesia, a partire dai due che aprono la prima (v. 1) e la terza e ultima stanza (v. 9), fino a quello, centrale, incastonato nello spazio della rima negata *amico*: *canicola* («l'ombra sua non cura che la canicola...», v. 7).

Per questo, non ostanti le fini osservazioni che Aldo Menichetti ha dedicato all'istituto della rima ipermetra o eccedente, spesso configurata come episinalefe, andrà attenuata la sua asserzione che «nella poesia moderna questa circostanza non pare significativa, come invece lo è entro il rigore sillabico di Pascoli», ove, come si è già notato, «tutto rientra [...] nell'ordine».¹⁰⁰ Anche Gian Luigi Beccaria, nel suo decisivo e ormai classico *L'autonomia del significante*, insiste su un'idea affine: «Se in Gozzano e in Montale l'ipermetria (o l'ipometria) del verso diventa reale, in Pascoli la deviazione rientra costantemente nell'ordine costituito».¹⁰¹ Le numerose rime eccedenti e le episinalefi schedabili (e schedate) nella lirica di Pascoli e di Gozzano in cui «quella sillaba in più è sempre riassorbita nel verso successivo»,¹⁰² in realtà non assumono mai un valore performativo di intensità ideologica e poetica pari a quelle che si segnalano qui in Montale, dove la collocazione in posizione finale trasforma un minimo evento tecnico-metrico in un evento poetologico di alto valore.

¹⁰⁰ A. Menichetti, *Metrica italiana*, pp. 529 e 106.

¹⁰¹ G. L. Beccaria, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Einaudi, Torino 1975, p. 214.

¹⁰² P. G. Beltrami, *La metrica italiana*, il Mulino, Bologna 1991, p. 131.

Una serie di riflessioni, come sempre acutissime, dedicate da Gianfranco Contini alla poesia di Pascoli, se ripensate alla luce del ragionamento fin qui svolto possono essere fruttuosamente applicate a Montale. Nella poesia pascoliana, «rivoluzionaria nella tradizione»,¹⁰³ Contini rileva la funzione, puramente evocativa, di «elementi semantici [...] che vengono adoperati con valore non semantico, che sono desemantizzati», e dunque valgono quale «massa fonica», in quanto «tono che ne trascenda il mero significato». Contini puntualizza che «la caratteristica, la quiddità [...], la differenza specifica pascoliana, [...] consiste [...] nella dilatazione a scopo fonosimbolico, a scopo non semantico, di elementi semantici».¹⁰⁴ Questa alterazione del senso in favore del suono, che abbiamo esemplificato con i casi davvero perfetti delle rime 'vuote' *delle : quelle di Le rime*, e *dei : sei in Il saliscendi bianco dei / balestrucci*, conferma l'impatto che gli istituti formali hanno per Montale sul piano della poetica. Ma come si è sottolineato nella forma è celato lo specchio dell'idea, con gesto performativo. Così si restituiscono in vita elementi linguistici inerti, disincarnati: sia pure sillabe soprannumerarie, frali e insignificanti frammenti di un avanzo, di un ininterrotto trascinarsi verso la fine del testo di entità residuali, di scorie piene di inespreso, di vuoto, intese, appunto, solo ad accennare con un gesto fonetico al Vuoto, al Nulla.

Questo gesto di accumulazione progressiva di detriti insignificanti, mere tracce grafico-foniche, Pier Paolo Pasolini li riconosce con sicurezza e innovatività, grazie al suo orecchio sensibilissimo di poeta attento al ritmo e alla rima, nella poesia di Pascoli, fin dalla sua tesi di laurea discussa il 26 novembre 1945 con Carlo Calcaterra e recuperata nel 1993 da Ezio Raimondi e Marco A. Bazzocchi:

¹⁰³ G. Contini, *Il linguaggio di Pascoli* [1955], in Id., *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino 1970, p. 227.

¹⁰⁴ Le frasi citate ivi, pp. 229-230.

E poi quel giungere alla fine con infiniti residui di cose non dette, quasi come pervenendo a una conclusione che non si era se non vagamente prefisso; ma aggiungendovi come se fosse esso stesso parte dell'espressione poetica, il non essersi espressi, l'aver abbandonato tra i versi e le parole, il vuoto, il vago, il non detto, il pressappoco.¹⁰⁵

Si tratta in fondo dello stesso atteggiamento che un raro e finissimo analista di testi quale fu Gastone Pettenati (meriterebbero una raccolta i suoi saggi migliori, sparsi in sedi impervie), ragionando su Leopardi, individuava nell'investimento di un valore semantico in elementi di scarsa rappresentatività di senso, e insomma di «scarsa densità rappresentativa»: per esempio la serie rimica *tale* : *mortale* nel *Canto notturno* e nel *Tramonto della luna*, dove

tale viene a costituire, immaginativamente, come un pilone di ponte, reggente due arcate, la seconda delle quali si stende sul vuoto che sta dietro all'orizzonte del verso e, nel *Pastore*, quando dovrebbe "prender terra" sull'altra riva, sprofonda in un altro vuoto, questa volta rappresentativo (*mortale*). [...] Molto [...], nel caso nostro, poggia [...] sul fatto che la parola *tale* (come le altre di analoga giacitura) sia "costretta" a "reggere tanta durata e peso della voce, cioè del senso ritmico e sintattico".¹⁰⁶

Una minuzia, una briciola, un «pressappoco», un interstizio fra l'idea e la parola, poi fra la parola e la sua resa grafico-fonica: così si condensa l'«abissale Intervallo», la «Lacuna dell'essere che si estende dal nostro io fino agli conigli degli eoni», di cui Francesco Zambon ha parlato per Pessoa, ma che si riesce a intravedere anche nel pensiero poetante di Montale.

¹⁰⁵ P.P. Pasolini, *Antologia della lirica pasoliniana. Introduzione e commenti*, con un saggio di M.A. Bazzocchi e E. Raimondi, Einaudi, Torino 1993, p. 37.

¹⁰⁶ Cfr. G. Pettenati, *Tre note leopardiane*, in «Paragone / Letteratura», XX (1969), n° 233, pp. 110-115 (è la nota terza, *Rima e enjambement*, alle pp. 113-115; la citazione alle pp. 114-115; da qui anche la frase virgolettata nel capoverso precedente).

