

PIO COLONNELLO*

**Per una rilettura di *A Liuba che parte*.
Note in margine**

*Non il grillo ma il gatto
del focolare
or ti consiglia, splendido
lare della dispersa tua famiglia.
La casa che tu rechi
con te ravvolta, gabbia o cappelliera?,
sovrasta i ciechi tempi come il flutto
arca leggera – e basta al tuo riscatto.*
E. Montale

Mi propongo di rileggere questa lirica di Eugenio Montale, partendo dall'interpretazione che ne dava un acuto lettore negli anni settanta del secolo scorso, D'Arco Silvio Avalle¹, quando lo strutturalismo, di recente introdotto in Italia, sulla scorta del manifesto della scuola di Praga e del formalismo russo, sanciva l'“atto di morte” della critica estetica di ascendenza idealistica e, segnatamente crociana, per rivolgere peculiare attenzione agli “aspetti formali” dell'opera poetica².

* Università della Calabria

¹ Avalle (1968).

² Interessante è il commento sulla critica strutturalista dello stesso Montale, che ne sottolineava pregi e limiti: «I critici strutturalisti studiano l'opera poetica nella complessità dei suoi ingranaggi e dei suoi strati formali. Essi non hanno forse inventato nulla ma hanno dato una spiegazione soddisfacente del fatto [...] che l'apparente non poesia dei grandi libri non è che un aspetto, un volto di quella poesia [...]. Il limite della critica strutturalista è che essa presuppone la poesia, e che in fin dei conti può farne a meno; a un certo punto il gusto di usare con perfetta perizia i ferri del mestiere può diventare fine a se stesso», Montale (1976), p. 145.

Sia chiaro che la presente nota non intende essere un'incursione né nel campo della critica letteraria, né in questioni di filologia montaliana; piuttosto, prendiamo subito in considerazione l'interpretazione su menzionata, che ha per me un particolare significato, essendo stata la mia iniziazione alla poesia di Montale. D'Arco Avalle esordisce, in quel saggio, con un'affermazione senza dubbio condivisibile: «L'arte, nella misura in cui esce dall'informe, non è un aggregato casuale di unità disparate, ma comporta un principio d'organizzazione», ritenendo compito essenziale dell'esercizio critico, in accordo con Tynjanov, Jakobson, Mukafovsky, l'individuazione di quanto determina il significato dell'opera dal punto di vista funzionale ed organico³.

Nel caso della “poesia-dono” *A Liuba che parte*, dalla struttura apertamente epigrafica, la tesi di fondo, da lui sostenuta, è che ci troviamo «di fronte ad un'arietta d'opera, o meglio ad una “parodia” (imitazione) di arietta»: i versi con cui Montale accompagna la partenza di Liuba, mentre suggeriscono l'idea della “cantatina”, ricordano la struttura del componimento noto, in età medievale, come “dipartita”, comportando, già in partenza, una precisa scelta di ordine formale. Si tratta, in definitiva, di una poesia del “tono un po' leggero”, «a metà strada fra l'omaggio galante e il biglietto d'auguri», una tonalità espressiva poeticamente riscattata nella misura in cui «viene fatta cozzare» con la drammatica realtà dei ciechi tempi, gli anni precedenti il secondo conflitto mondiale.

Ciò che sta a cuore al poeta, sostiene D'Arco Avalle, è solo un dettaglio: Liuba porta con sé il gatto, cui è affezionata, avendolo sistemato in uno dei bagagli, “gabbia o cappelliera” e tale particolare «fra il serio e il faceto illumina di simpatia e di speranza la scena dell'addio». Nel prendere spunto da un'osservazione di Gianfranco Contini, il critico insiste sugli aspetti formali ed espressivi del componimento, sullo «schermo d'immagini» che esso riesce a evocare, commentando come l'arte del poeta consista nell'abilità di accompagnare la vita, nei suoi aspetti drammatici o comici, con le «sue arie “di operetta, di libretto, di circo, di carioca” con assoluta

³ Avalle (1968), p. 93.

disponibilità per ogni strumento espressivo, attingendo a piene mani fra il bric-à-brac del passato e gli scampoli del presente»⁴.

Appunto sull'eccezionale capacità di Montale di ricavare echi, accostamenti fonici, rime assonanze, consonanze si sofferma D'Arco Avalle, sottolineando, ad esempio, come lo splendido "lare" del quarto verso riprenda il "focolare" del secondo, o come l'ultima parola della prima strofe richiami il "consiglia" del terzo verso e così via. Ciò che interessa essenzialmente, a suo parere, è «qualificare il carattere specifico delle simmetrie» e la soluzione del problema, in questo caso, non può che risultare «da un'analisi strutturale del componimento, inteso come oggetto fornito di una sua interna organizzazione formale [...], al di là di ogni considerazione di contenuti»⁵. Così, sommando le due quartine alla rima fra il primo e l'ultimo verso, indicata con la lettera X, il critico ricava un diverso sistema strofico (X-ABAB-CDCD-X), in cui si riconosce l'andamento tipico della ballata, dove il primo verso costituisce il "ritornello" e le due quartine corrispondono ai cosiddetti "piedi" o "mutazioni" della ballata, mentre l'ultimo verso, che fa rima con il primo, corrisponde alla "volta" della ballata.

La conclusione dell'analisi critica verte, ancora, sugli aspetti "formali" della poesia; di qui il convincimento che, una volta che il poeta abbia operato, tra le varie possibilità offerte dal libro della memoria poetica, una scelta precisa sul piano formale, la poesia stessa funziona nella misura in cui i vari ingredienti vengano a formare una

⁴ Cfr. *ivi*, p. 94. Il riferimento all'«aria di operetta, di libretto, di circo, di carioca» della poesia di Montale, espresso da Contini, va letto nel contesto della controversia con l'interpretazione fortemente limitativa delle *Occasioni*, data da Alfredo Gargiulo. Contini rispondeva alla recensione alle *Occasioni*, pubblicata dal Gargiulo il 1° aprile 1940 su "Nuova Antologia" (apparsa, poi, nell'edizione postuma della fondamentale *Letteratura italiana del Novecento*, Gargiulo 1958). Giova riportare per esteso il passo di Contini: «Quel che conta è per Montale lo "schermo d'immagini", e la sua addirittura pittoresca formulistica ritmica e melodica, l'aria di operetta, di libretto, di circo, di carioca, quella stessa sollecitudine aprioristica della sua poesia a incidersi nella memoria, costituiscono la sua "facilità", un repertorio compatto per addomesticare le immagini», Contini (2002a), p. 53.

⁵ Avalle (1968), p. 95.

struttura omogenea, ovvero, secondo il manifesto della scuola praghese, «non possono essere compresi al di fuori della loro *connessione con l'insieme*»⁶.

Ma D'Arco Avalle non finisce di sorprendere nella sua esegesi dei testi montaliani; infatti, se il commento alla poesia, condotto con rigore filologico, considera del tutto irrilevanti i contenuti e la visione del mondo propria di Montale, uno scritto coevo, *Cosmografia montaliana*, compreso nella stessa raccolta di saggi, illustra come il poeta, seguisse talora una vena "metafisica" - presente non solo negli scritti della raccolta *Auto da fé*, ma anche nell'*Intervista immaginaria (Intenzioni)* del 1946, o in alcune liriche, come *Iride* -, finendo col contrapporre «al Dio astratto dei monofisiti (che ritroviamo in varie denominazioni in *Auto da fé*, «Essere supremo», «Creatore», ecc.) il Dio incarnato partecipe delle sofferenze umane»⁷. La non casuale contrapposizione comporterebbe tanto il riconoscimento dei mondi separati della metafisica e della morale, quanto soprattutto una scelta precisa sul piano esistenziale. Il problema era già posto in *Crisalide*, «dove da una parte (penultima strofa) l'antica condanna è riferita a una sorta di cieco determinismo ("forse tutto è fisso, tutto è scritto"), e dall'altra (ultima strofa) la salvezza è possibile solo attraverso la testimonianza del singolo che si sacrifica per tutti»⁸.

Ma il miglior commento, riguardo a tale peculiare *nuance* metafisica, come osserva peraltro lo stesso critico, è, ancora una volta, quello fornito da Montale stesso con parole semplici e chiare, in una cartolina postale diretta a Piero Gadda Conti: «I miei motivi sono semplici e sono: il paesaggio (qualche volta allucinato, ma spesso naturalistico: il nostro paesaggio ligure, che è universalissimo); l'amore, sotto forma di fantasmi che *frequentano* le varie poesie e provocano le solite "intermittenze del cuore", (gergo proustiano che io non uso) e l'evasione, la fuga dalla catena ferrea della necessità, il miracolo, diciamo così, laico ("cerca la maglia rotta" ecc.)»⁹.

⁶ Ivi, p. 98.

⁷ Ivi, p. 107.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Cfr. Gadda Conti (1966).

Coglie bene nel segno D'Arco Avalle, quando individua una cifra fondamentale del "pensiero poetante" di Montale nella polarità tra "necessità" e "miracolo", che non solo rappresentano i punti estremi di un «rapporto metafisico estremamente teso», ma risultano parimenti incentrati su una peculiare *Vorstellung* temporale, quella di un tempo *materiale* ripetibile a volontà. Mentre il primo punto, quello della "necessità" è rappresentato per lo più nelle spoglie di un Dio deterministico che riascolta «l'opera da lui *gettata* in un solo *fiat*, l'opera in cui noi, irresponsabili, siamo stati inclusi una volta per sempre»¹⁰; il secondo punto della poesia pensante o del pensiero poetante montaliano – corrispondente, in definitiva, all'«originario nominare gli dèi» o all'abitare poetico dello spazio tra gli uomini e gli dèi, secondo la suggestiva formula heideggeriana -, fa appello, d'altra parte, all'«Essere che gioca ai dadi»¹¹. Si tratta, per dirla in breve, della polarità del "miracolo", che consisterebbe «nel recupero *tout court* del passato»¹². Potremmo anche aggiungere, da parte nostra, di un passato gravido di futuro, come suggerisce lo stesso Montale ne *L'uomo del miracolo*, ricordando l'ipotesi «che il passato contenga *in nuce* il futuro come il seme contiene l'albero e il frutto»¹³.

Nondimeno, la raffigurazione del divino, nella poesia montaliana, cui dovremmo rivolgere maggiore attenzione, come sostiene ancora il critico, è la rappresentazione della divinità di carattere antropomorfo, le divinità dei Greci, che si aggirerebbero tra noi "in incognito", secondo il noto detto di Hölderlin. Tuttavia, come scrive lo stesso Montale in *Lettera da Albenga*, ricordando la prefazione di Bernard Groethuysen ai *Poèmes de la folie* di Hölderlin, «non è facile incontrarne qualcuna, solo ai poeti è concessa tale possibilità. Ed è questo ancor oggi l'unico modo di avere un'esperienza concreta del divino»¹⁴.

¹⁰ Montale (1966a), p. 267.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Avalle (1968), p. 109.

¹³ Montale (1966a), p. 267.

¹⁴ Cfr. Montale (1966c), p. 350.

A questo punto, resta da chiedersi: com'è possibile cogliere questa peculiare manifestazione del "miracolo"? D'Arco Avalle suggerisce di individuarlo nei momenti di grazia poetica, soprattutto negli "incanti" della poesia giovanile di Montale, dove la divinità si rivela «in rivelazioni furtive, in apparizioni improvvisate», come ad esempio ne *I limoni*: «Sono i silenzi in cui si vede / in ogni ombra umana che si allontana / qualche disturbata Divinità».

A partire da queste premesse, sorge l'interrogativo se la cifra fondamentale della poesia pensante di Montale, la polarità necessità/miracolo, non costituisca una possibile chiave di lettura anche per la lirica *A Liuba che parte*; ma resta da chiarire, preliminarmente, la peculiare tonalità "metafisica" del poetare montaliano. Ciò non significa rintracciarne soprattutto, seguendo un metodo storiografico, le "fonti filosofiche" - anche se è stata esperita una simile ricostruzione, come accenneremo tra breve; significa, in primo luogo, poter cogliere le affinità, le somiglianze, le assonanze e le dissonanze con alcune significative correnti riflessive che costituiscono il *milieu* culturale proprio della sua epoca.

Come dicevo poc'anzi, non è mancato chi ha tentato di ricostruire le letture e le preferenze filosofiche di Montale e il contesto della sua formazione intellettuale. Così, Massimiliano Tortora e Laura Barile, sulla scorta della pagina iniziale del *Quaderno genovese*, ritengono di rintracciare, nella polemica antiaccademica di Montale, una suggestione schopenhaueriana, proveniente dallo Schopenhauer de *La filosofia delle Università*. In particolare, una fonte ispiratrice della prima produzione poetica montaliana sarebbe da rinvenire nel pensiero nietzscheano¹⁵. Anzi, alla base dei *Limoni*, insisterebbe un'impostazione, oltre che di marca nietzscheana, di tonalità schopenhaueriana¹⁶, secondo cui il mondo risulterebbe «rigidamente diviso in due contrapposte dimensioni, fenomenica e noumenica: la

¹⁵ Cfr. Tortora (2015) e Montale (1983), p. 9. Tradotto da Papini nel 1912, ampiamente letto da Montale negli anni Dieci, a parere di M. Tortora, Nietzsche sarebbe ben presente nelle fonti filosofiche delle sue prime poesie (cfr. Tortora, 2015, p. 105).

¹⁶ Sugli influssi di Schopenhauer, cfr. Bardazzi (1988); riguardo a Nietzsche, per quanto manchi, ad oggi, uno studio sistematico, non pochi studiosi hanno rilevato la sua presenza nell'opera di Montale; cfr. Tordi Castria (2002a).

prima sarebbe quella dell'illusione e dell'apparenza (o rappresentazione), mentre l'altra quella dell'essenza, da interpretare però sempre ed esclusivamente in senso laico»¹⁷. Dimensioni tuttavia non invalicabili o diametralmente opposte tra loro, nella poesia di Montale. È, anzi, possibile scoprire i luoghi che ne consentono il transito, sebbene l'attraversamento del confine avvenga per "un'illuminazione improvvisa" o per un inatteso "slancio ontologico"¹⁸, non per un procedimento dialettico; non a caso, Tortora, per spiegare l'irruzione del repentino, dell'inatteso, dell'*ekstatikon*, ricorre al termine montaliano "miracolo".

D'altra parte, Montale stesso chiarisce, in alcuni passaggi della sua opera in prosa, il suo rapporto con le correnti filosofiche di maggior rilievo, al tempo della sua formazione intellettuale, come l'idealismo, lo storicismo e la filosofia dell'esistenza:

Direttamente io conosco pochi testi dell'esistenzialismo, ma lessi molti anni fa qualche scrittore come Šestov, un kierkegaardiano molto vicino alle posizioni di questa filosofia. Dopo l'altra guerra, nel '19, mi dette molta soddisfazione l'immanentismo assoluto del Gentile [...]. Più tardi preferii il grande positivismo idealistico del Croce; ma forse negli anni in cui composi gli *Ossi di seppia* (tra il '20 e il '25) agì in me la filosofia dei contingentisti francesi, del Boutroux, soprattutto, che conobbi meglio del Bergson¹⁹.

Più che sulle fonti filosofiche di Montale, c'è chi si interroga, molto opportunamente, sulla peculiare tonalità "metafisica" della poesia montaliana, esaminando varie posizioni critiche e concludendo che la «prospettiva di un Montale unitario e molteplice insieme, o almeno con una costante alternativa tra unità e molteplicità,

¹⁷ Cfr. Tortora (2015) p. 124.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Montale (1946); poi in Id. (1976), pp. 564-565. Riguardo all'influenza di Schopenhauer e di Bergson è utile ricordare, ancora, le affermazioni del poeta in *Quaderno genovese*: «Quali sono i quaranta libri che preferireste dovendo ritirarvi a vita cenobitica? Io risponderei press'a poco così, almeno a tutt'oggi: una scelta da Descartes, Spinoza, Schopenhauer, Bergson». Infine, sul rapporto Montale-Bergson, cfr. Orlando (2001a).

inquadra anche un minore conflitto che dentro la critica montaliana si può individuare, quello tra il poeta metafisico e il poeta metaforico. Il quale è esistito da sempre, dai primi passi degli *Ossi*»²⁰.

Ancora una volta, è lo stesso Montale a dirimere la controversia e a dissipare i dubbi circa la sua attitudine al “poesia pensante”: dopo avere dichiarato di non volere essere identificato *tout court* come poeta “metafisico”, osserva che «C’è stata però, a partire da Baudelaire e da un certo Browning, e talora dalla loro confluenza, una corrente di poesia non realistica, non romantica e nemmeno decadente, che molto all’ingrosso si può dire metafisica. Io sono nato in quel solco»²¹.

Proviamo ora a rileggere *A Liuba che parte*, tenendo conto della relazione tra necessità e miracolo, tra immanenza e trascendenza, una relazione non dominata dalla necessità della forma, ma atta a disvelare poeticamente l’individualità dell’evento, che diviene, così, superlativamente significativo nella particolarità irriducibile che lo caratterizza e lo designa. L’apertura al “miracolo” è, in definitiva, un’apertura alla trascendenza, pensata nella sua costitutiva storicità, nel suo *advenire* “qui ed ora”, come sigillo di un’esperienza personale. Il miracolo, scrive peraltro Montale «era per me evidente come la necessità. Immanenza e trascendenza non sono separabili, e farsi uno stato d’animo della perenne mediazione dei due termini, come propone il moderno storicismo, non risolve il problema o lo risolve con un ottimismo di parata»²².

A partire da queste premesse, rileggiamo dunque la lirica montaliana, che appare, a prima vista, lo scatto di un’istantanea: il

²⁰ Scrivano (1997), p. 167.

²¹ Montale (1960), ora in Id. (1976), p. 581. Poco più avanti, a p. 582, si vedano le affermazioni montaliane: «Anche la poesia pura tende a una conoscenza. La mia conoscenza “puntuale” può conciliarsi con la particolarità di Lukács. L’uomo stesso è un universale particolarizzato. Nella frase da voi citata io distinguevo l’arte dalla filosofia (teoretica); ma esistono poeti più filosofi dei filosofi: per esempio, Dostoevskij. In questi anni assistiamo al crollo della filosofia metafisica; magari risorgerà, ma quando? Il posto della metafisica è stato occupato dall’arte o dalla speculazione non sistematica».

²² Montale (1946), p. 565.

poeta saluta una giovane fanciulla alla stazione di Firenze nel 1938, mentre ella è in procinto di partire: è Ljuba Flesch, un'ebrea di origine carpatica, che lascia l'Italia alla vigilia della guerra mondiale²³. Con lei, non il grillo²⁴, ma solo un gatto, unico superstite della sua famiglia, testimone della sciagura, una vittima egli stesso, ma, più di ogni altra cosa, un "lare", un protettore degli affetti domestici, una divinità "minore", recante un buon auspicio. Forse, chi parte non porta sempre con sé gli antichi dèi, dovunque egli vada, proprio come Enea che, fuggendo da Troia, recava seco i Penati?

Liuba porta con sé il lare e la casa. La gabbia-cappelliera è infatti una "casa", il luogo della naturale collocazione del lare. Per inciso, non sorprenda l'identificazione del lare col gatto. Anche altrove, ad esempio nella lirica *Ex voto*, inclusa in *Satura*, leggiamo una curiosa personificazione dei numi: «Era o non era / la volontà dei numi che presidiano / il tuo lontano focolare, strani / multiformi multanimi animali domestici». È forse possibile cogliere, in questa identificazione, anche l'eco di una tradizione letteraria colta, se si pensa che i Lari, venerati presso il focolare domestico come spiriti affettuosi e benigni, venivano rappresentati talora come rivestiti con la pelle di cane e le loro immagini venivano conservate nei pressi della porta di casa²⁵.

²³ Appartenente a una famiglia di magistrati asburgici, Ljuba, che mantenne il cognome Blumenthal, dopo la morte del secondo marito, era stata, ai tempi della sua giovinezza viennese, attrice con il celebre regista Max Reinhardt.

²⁴ Tralasciamo pure il riferimento al grillo, sia che esso risalga ad una fonte letteraria, la fiaba di Collodi, sia che faccia allusione all'usanza fiorentina di catturare i grilli, nel giorno dell'Ascensione, per conservarli in gabbiette.

²⁵ Significativa è la testimonianza di Plutarco, secondo il quale i *Lares Praestites* indossavano pelle di cane (cfr. Plutarco, 2007, 51.276 F). Inoltre, essi talora erano rappresentati in compagnia del cane; secondo Ovidio, la presenza del cane è giustificata dalla prerogativa di tutelare, propria di queste divinità (*Praestant oculis omnia tuta*), qualità anche del cane domestico (*pervigilantque Lares, pervigilantque canes*): cfr. Ovidio (1998), 5.133-142. Riguardo, poi, alla posizione iconofila di Montale rispetto all'iconoclastia dell'informale, vale quanto ha osservato Montale stesso, in polemica con Giulio Carlo Argan, sulla

Il poeta non ci dice dove Liuba abbia intenzione di andare, né da dove venga. Mancano qui le notazioni paesaggistiche e le “eccedenze” cromatiche, non di rado presenti in Montale. Liuba, immersa nel “niente” della sua tragedia, parte, semplicemente. Sembra, anzi, che non abbia alcuna precisa destinazione, né alcun affetto familiare cui ricongiungersi, dal momento che la sua famiglia è “dispersa”. L’immagine è, dunque, quella di uno “spaesamento”, di una fuga, di un allontanamento tragico da “Ilio in fiamme”. La sua condizione appare quella del girovagare, recando con sé la casa, ovvero gli affetti, la memoria familiare, il reliquiario della coscienza: in definitiva, la sua è, sì, una fuga da una situazione storica concreta, ma risulta, al tempo stesso, una condizione “esistenziale”, lo stazionare in una situazione ontologica. Tutto ciò è indubbiamente sintonico con una dimensione ben nota alla filosofia del Novecento: la tematizzazione della strutturale estraneità dell’uomo contemporaneo al mondo che lo circonda, elaborata peculiarmente dal pensiero esistenziale, la *Heimatlosigkeit*, l’«assenza di patria»: venuta meno la stabile terraferma dell’ontologia tradizionale, non resterebbero che il riconoscimento della “spaesatezza” come modo originario e fondamentale di «essere-nel-mondo»²⁶ e la convinzione di avere perduto la tranquillizzante sicurezza di un rapporto familiare con le cose e con gli uomini²⁷: come suona un verso di Reiner Maria Rilke, non ci si può più illudere di “abitare” la terra («*Freilich ist es seltsam, die Erde nicht mehr zu bewohnen*»)²⁸.

possibilità della parola poetica, *pendant* della figurazione, di «fissare in volto la Divinità». Cfr. Montale (1966d), p. 332.

²⁶ Heidegger (1986), pp. 296-297.

²⁷ Cfr., a riguardo, Masullo (1990), p. 123-175; Piovani (1981), pp. 124-125.

²⁸ Cfr. Rilke (1988). Peraltro, la consonanza di Montale con temi e aspetti della filosofia dell’esistenza, è stata sottolineata anche da Gianfranco Contini, che in Id. (2002b) ha osservato: «La differenza costitutiva fra Montale e i suoi coetanei sta in ciò che questi sono in pace con la realtà [...]. Il *primum* di Montale sta molto più addietro, è in un minimo di tollerabilità del vivere [...]. Questa è l’essenza dell’atteggiamento che volentieri chiamerei realismo esistenziale» (pp. 82-83).

Sembra, così, pienamente convincente il rilievo sulla “spaesatezza” dell’io, che la critica ha individuato già in *Ossi di seppia*: un io che «si struttura sull’assenza di un centro e sull’instabilità del proprio essere: un io insomma che ha tutti i tratti della modernità, se con questa si intende un’epoca i cui soggetti sono irrimediabilmente condannati a scontare ed esperire la propria insufficienza»²⁹. Questo spiegherebbe perché ogni ciclo montaliano sembra concludersi verso l’oltre, il senso, la trascendenza. Resta da considerare se, anche nel caso di Liuba, vale quanto osserva un acuto interprete della poesia montaliana nella sua analisi di *Incontro*, laddove scrive che il venir meno della speranza nell’evento liberatore trasforma lo stato di *attesa*, che presuppone un presente e un futuro (ma anche un passato), «in una mortifera stasi, in una “sosta” senza prospettive, in una “immobilità” delirante»³⁰. Resta da vedere se nel caso di Liuba intervenga, invece, l’evento salvifico.

Orbene, proprio la gabbia-cappelliera, che “sovrasta i ciechi tempi”, sembra riesca a fare superare a Liuba la tragedia attuale, l’orrore della persecuzione, segnando una svolta tra la prima e la seconda parte della poesia³¹. Si noti che, da una parte, ricorrono le espressioni che richiamano l’intimità domestica, il calore degli affetti e dei sentimenti: *lare, focolare, famiglia*; dall’altra, i termini che evocano i toni della tragedia: il “*flutto*”, i *tempi “ciechi”*³².

²⁹ Tortora (2015), p. 226.

³⁰ Ivi, p. 241.

³¹ Dante Isella scrive, nel suo commento a Liuba che parte: «All’amico Bobi Bazlen (che gli mosse alcune obiezioni: Non era meglio dare a quei versi una maggiore compiutezza [...], specie per il tenue raccordo tra i primi quattro e i successivi?), il 10 maggio 1939 Montale rispose: “Aggiunte a Liuba? Prova a mettere uno spazio bianco fra le due strofe, forse la successione è più giustificata. Temo che un’aggiunta non sarebbe che un commento a quanto è suggerito dal titolo (A Liuba che parte) e da quell’or (or ti consiglia) – che dicono già molto”» Montale (1996), p. 49.

³² Si noti, per inciso, l’estremo rigore delle scelte semantiche di Montale. Si tratta di termini che ricorrono raramente nelle sue poesie. Ad esempio, “lare” ricorre solo quattro volte nella sua intera opera poetica, “arca” solo tre volte, “flutto” solo sette volte e “riscatto” solo due volte. Resta da chiedersi la ragione

Di fronte al dilagare della violenza, alla potenza della catastrofe, l'unica possibilità consentita a Liuba sarebbe quella di soccombere. E allora, come vincere la potenza del negativo, l'immane tragedia? Con leggerezza. Alla pesantezza del tragico, Liuba oppone la sua "arca leggera" – l'anello mancante nella catena della ferrea necessità, l'attimo capace di schiudere «la piccola porta attraverso la quale [può] passare il messia»³³ – dunque, la capacità di potersi librare, in maniera leggiadra, finanche sul mare in tempesta o, fuor di metafora, sull'abisso del male, proprio come suggerisce lo Zarathustra di nietzscheana memoria, che «pencola sull'orlo degli abissi», mentre rivela all'uomo che ogni fondamento è infondato e che la solida terraferma dell'ontologia tradizionale è, in realtà, voragine e abisso e che il supremo valore è appunto nel sentimento della leggerezza, nella forza di aleggiare e di elevarsi. La sua "arca leggera", il luogo dei ricordi e degli affetti, lo scrigno della memoria, diviene così il punto di svolta tra la perdita e la rivincita, tra il naufragio e il riscatto, tra la "necessità" dei "ciechi tempi" e il "miracolo" della salvezza³⁴.

Peraltro, lo stesso sentimento della "leggerezza" svela, come in un ritratto anamorfico, il suo aspetto gianico: come luogo dell'evento salvifico e, al tempo stesso, come viatico per una salvezza futura, occasione di incontro del "non più" e del "non ancora" nell'*istante*, dal momento che l'inizio e la fine del percorso soteriologico finiscono per coincidere in quell'«attimo eterno», in cui si incrociano – sulla soglia della porta carraia – le due vie, opposte e convergenti: l'una che va dal passato a presente e l'altra dal presente al futuro. È l'attimo della "decisione", il momento kairologico, in cui "ne va" del destino dell'esistenza: è l'«ora» della scelta, che necessita di un suggerimento, o meglio, di una

di questa precisa scelta stilistica. Per la ricorrenza delle su citate espressioni, cfr. Savoca (1987).

³³ Benjamin (1997), p. 57 (Tesi B).

³⁴ Sulla visione montaliana del "mondo" come "reliquiario", luogo delle memorie, cfr. peraltro quanto scrive Contini: «Il mondo, si capisce, non è una sfera viva e presente, "pomario", "orto", ma un "reliquiario": "memorie", ma delle quali può comporsi il "giuoco del futuro"; ci si può imbattere nel "fantasma che ti salva"», Contini (2002b), p. 84.

“illuminazione improvvisa”: si ricordi l’«or ti consiglia», all’inizio della poesia, la rivelazione furtiva che viene inattesa alla mente, come suggerita da una divinità o da un lare.

Nella conclusione, ritorniamo, ancora una volta, all’esegesi richiamata all’inizio, per chiederci se la tonalità dominante della poesia possa davvero corrispondere a quella di un “biglietto d’auguri”, di un “omaggio galante”, di “arietta d’opera”, o non prevalga, piuttosto, il tono sobrio, serio, che accompagna la partenza di un’amica, causata dalle leggi razziali. L’analisi strutturale filologica, che dichiaratamente prescinde dai contenuti e individua in questa poesia lo schema della “ballata”, del componimento medievale noto come “dipartita”, ci restituisce davvero ciò che il poeta voleva esprimere in occasione di un evento infausto? La lirica, in fondo, è un “biglietto d’auguri” e suggerisce l’idea di una “cantatina”, o piuttosto, attraverso un “frammento”, un inusuale scorcio prospettico, traccia l’impietoso ritratto di un’epoca in fiamme?

Bibliografia

- Avalle, D.S. (1968), “La critica delle strutture formali in Italia”, *Strumenti critici*, n. 7, pp. 312-319; rist. in Id. (1970), pp. 91-99.
- Avalle, D.S. (1970), *Tre saggi su Montale*, Einaudi, Torino.
- Bardazzi, G. (1988), “Schopenhauer tra Montale e Sbarbaro”, *Studi novecenteschi*, XV, 35, giugno, pp. 63-107.
- Benjamin, W. (1997), *Sul concetto di storia*, trad. it. a cura di G. Bonola, M. Ranchetti, Einaudi, Torino.
- Contini, G. (2002a), *Di Gargiulo su Montale*, in Contini (2002b)
- Contini, G. (2002b), *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Einaudi, Torino.
- Gadda Conti, P. (1966), “Montale nelle cinque terre (1926-1928)”, *Letteratura*, a. XXX, n. gennaio-giugno, pp. 279-280.
- Gargiulo, A. (1958), *Letteratura italiana del Novecento*, Le Monnier, Firenze.
- Heidegger, M. (1986), *Essere e tempo*, a cura di P. Chiodi, UTET, Torino.

- Masullo, A. (1990), *Filosofie del soggetto e diritto del senso* Marietti, Genova.
- Montale, E. (1946), "Intenzioni (Intervista immaginaria)", *La Rassegna d'Italia*, I, 1, gennaio, pp. 84-89.
- Montale, E. (1960), "Dialogo con Montale sulla poesia", *Quaderni milanesi*, n. 1, autunno, p. 9-20.
- Montale, E. (1966a), *L'uomo nel microsolco*, in Id. (1966b).
- Montale, E. (1966b), *Auto da fé*, Il Saggiatore, Milano.
- Montale, E. (1966c), *Lettera da Albenga*, in Id. (1966b).
- Montale, E. (1966d), *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, in Id. (1966b).
- Montale, E. (1976), *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano.
- Montale, E. (1983), *Quaderno genovese*, a cura di L. Barile, Mondadori, Milano.
- Montale, E. (1996), *Le occasioni*, a cura di D. Isella, Einaudi, Torino.
- Orlando, R. (2001a), *Il "razionalismo" di Montale fra Bergson e Šestov*, in Id. (2001b), pp. 137-177.
- Orlando, R. (2001b), *Applicazioni montaliane*, Pacini Fazzi, Lucca.
- Ovidio (1998), *I fasti*, trad. it. a cura di L. Canali, Rizzoli, Milano.
- Piovani, P. (1981), *Oggettivazione etica e essenzialismo*, a cura di F. Tessitore, Morano, Napoli.
- Plutarco (2007), *Questioni Romane*, a cura di N. Marinone, BUR, Milano.
- Rilke, R.M. (1988), *Duineser Elegien*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt.
- Savoca, G. (1987), *Concordanza di tutte le poesie di Montale. Concordanza, liste di frequenza, indici*, 4 voll., Olschki, Firenze.
- Tordi Castria, R. (2002a), *Wagner e Nietzsche nella costellazione del primo Montale*, in Id. (2002b), pp. 45-63.
- Scrivano, R. (1997), *Metafore e miti di Eugenio Montale*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.
- Tordi Castria, R. (2002b), *Montale europeo. Ascendenze culturali nel percorso montaliano da Accordi a Finisterre (1922-1943)*, Bulzoni, Roma.
- Tortora, M. (2015), *Vivere la propria contraddizione. Immanenza e trascendenza in Ossi di seppia di Eugenio Montale*, Pacini, Pisa.

Abstract

The essay is based on an interpretation of Montale's poetry. A fundamental *Leitmotive* attempts to locate the pathways that allow the dialogue between Philosophy and Poetry. Therefore, the question is if this poem by Montale could correspond, as argued by the structuralist critique, to a "birthday card", a "gallant tribute", an "opera aria", or rather does not the sober and serious tone prevail that accompanies the departure of a friend, caused by the racial laws. Does the philological structural analysis – which openly disregards the content and identifies in this poem the structure of the "Ballad", the medieval poem known as "departure" –, really restore to us what the poet wanted to say on the occasion of an untoward event? The poem, after all, is a "greeting card" and suggests the idea of a "cantatina", or rather, through a "fragment", an unusual perspective, does it track the merciless portrait of an era in flames ?

Keywords: Pathways of Thinking Poetry, Condition of Expatriation, Alien-to-Home.