

## O modelo comunicativo de Jurij J. Levin en *Ossi di seppia*, de Eugenio Montale\*

Vincenzo Jacomuzzi

No *Diario del '71 e del '72*, nun dos poemas que podemos considerar entre a anotación e o epigrama (con data do 21 de setembro do 72), Montale dirxese xa dende o título («Asor») a aquel que pode considerarse o primeiro dos críticos literarios de extracción gramsciano-populista, o mesmo Asor Rosa, profesor de Literatura Italiana na Universidade de Roma e defensor dun compromiso directo e explícito da tarefa literaria en relación co seu destino e audición «popular», é dicir, coa que se define comunmente tanto polo seu uso coma pola súa comunicabilidade<sup>1</sup>.

A polémica montaliana faise evidente desde o comezo, onde di que Asor «non quere o privatismo en poesía», pero transfórmase no acto nunha forte afirmación de principio: «A poesía non se fai para ninguén,/Nin para os demais nin tampouco para quen a escribe». Velaquí o rexeitamento de calquera implicación ideolóxica, de calquera posibilidade ou intención de atribuír á poesía algún «fin».

Empecei con esta referencia ocasional (todo o *Diario del '71 e del '72* é unha colección de «ocasións»), porque é a miña intención relacionar esta investigación e esta proposta de exemplificación xustamente coa obra de Montale, e porque a «ocasión» poética aborda un dos aspectos fundamentais da análise crítica: a comunicación literaria e artística en xeral, e en particular as formas da comunicación específicas da lírica.

Sería interesante elaborar unha historia da nosa poesía do século XX baixo o marco da comunicación, para enterármonos, por exemplo, dos resultados da extensa solución autocomunicativa de Pascoli, en comparación coa dispersión cara a un consumo de natureza externa en poetas como Carducci e D' Annunzio. E deste xeito

(\*) Traducción do italiano por Isabel Soto López.

1. Sen embargo, salientamos como, nos últimos tempos, a súa posición de «compromiso» foise reducindo, deixando espazo á especificidade e autonomía da produción da crítica literaria e artística en xeral.

comprobar que coa poesía do Crepuscularismo, na que parece que a autocomunicación de orixe pascoliana (o coloquio repetido, case molesto, coa «alma xémea») chega ó seu punto extremo, encontrámonos sen embargo no illamento do «eu», nunha situación de máxima pobreza de comunicación.

Unha verdadeira «revolución», tamén baixo o perfil da comunicación, poderémola advertir só no berro de reacción de Ungaretti en contra da «renuncia» dos poetas do Crepuscularismo á condición de poeta (e aínda máis alá do iconoclasta e do xogo futurista): «Sono un poeta / un grido unanime / sono un grumo di sogni» («Italia», en *Il porto sepolto*, de 1916).

Pero, usando unha imaxe montaliana, *o compás da nova aventura*, das novas formas de comunicación lírica, haberá que buscala na poesía de Montale, empezando por *Ossi di seppia*. Ata unha comparación entre as datas de edición de *Porto sepolto*, de 1916 e de *Ossi di seppia*, de 1925 (e a pesar do perigo de usar datos externos ós textos) pode facilitar datos clarificadores para unha serie preliminar de comparacións e consideracións.

Baseándome no ensaio de Levin, escollín para a miña análise un grupo limitado de poemas da primeira colección montaliana, os poemas que levan no seu conxunto o mesmo título da obra e que acostuman a se chamar comunmente «I primi *Ossi*», os primeiros *Ossi*<sup>2</sup>.

Trátase dun grupo de vintedous poemas, escritos entre o 21 e o 25, a excepción de «Merigiare pallido e assorto», de 1919, na súa maioría caracterizados por unha estrutura en cuartetos—desde un mínimo de dous ata un máximo de seis— con versos de distintas medidas e variados xogos de rimas e asonancias nas estrofas, ben abrazadas, ben cruzadas, ben alternas, pero de forma asistemática. Atopamos unha única poesía, «Cigola la carrucola nel pozzo», composta toda ela en versos hendecasilabos, rimando o terceiro co sexto, o cuarto co sétimo e co noveno e derradeiro.

A propósito deste grupo de poemas intentei aplicar os esquemas ofrecidos por Jurij J. Levin no seu ensaio «La poesia lirica sotto il profilo della comunicazione»<sup>3</sup>.

E antes de nada, quero anotar, dunha forma sumaria as distincións que Levin pon en relación coa *primeira e segunda persoa*, que el define «propia», «impropia», «allea», «xeralizada» e «autocomunicativa».

Sen embargo, será tamén necesario precisar que *a primeira persoa* considérase:

a) «Propia», cando o *eu* explícito pode identificarse co autor real, ou o *nós* cun «restrinxido grupo incluíndo ó autor real».

b) «Allea», cando o *eu* non pode identificarse co autor real.

---

2. Nunha glosa, Montale defínese como «os verdadeiros *Ossi di seppia*».

3. En *La Semiotica nei Paesi Slavi*. Programmi, problemi, analisi, edición curada por Carlo Prevignano, Milan: Feltrinelli, 1974.

c) «Xeralizada», cando o *nós* se refire xenericamente ó home ou á humanidade, ou a un «grupo extenso» de persoas.

Polo que se refire á *segunda persoa* teremos as seguintes distincións:

a) «Propia», cando tal persoa «pode ser identificada cun destinatario concreto real (singular ou colectivo, interlocutor ou auditorio)».

b) «Impropia», «cando se dá un destinatario concreto da alocución, claramente imposibilitado para recibila».

c) «Xeralizada», «cando *ti* e *vós* indican xenericamente o home, a humanidade, ou unha categoría de persoas».

d) «Autocomunicativa», «cando *ti=eu* (alocución cara a si mesmo)».

Imos, logo, usar o símbolo ++ para sinalar o elemento baleiro da comunicación, intentando unha primeira esquematización de cada un dos poemas:

1. «Non chiederci la parola che squadri da ogni lato»

I prop.

II xeral

2. «Merigiare pallido e assorto»

I xeral (e prop.)

3. «Non rifugiarti nell' ombra»

I prop. (e xeral)

II prop. (e xeral)

4. «Ripenso il tuo sorriso, ed è per me un' acqua limpida»

I prop.

II prop.

5. «Mia vita, a te non chiedo lineamenti»

I prop.

II prop.

6. «Portami il girasole ch' io lo trapianti»

I prop.

II prop.

7. «Spesso il male di vivere ho incontrato»

I prop.

++

8. «Ciò che di sapeste»

I prop.

II xeral.

9. «La fuoresce il Tritone»

++

II autocomun.

10. «So l' ora in cui la faccia più impassibile»

I prop.

II improp.

11. «Gloria del disteso mezzogiorno»

I prop.

++

12. «Felicità raggiunta, si cammina»  
 ++ II improp.
13. «Il canneto rispunta i suoi cimelli»  
 ++ II prop.
14. «Forse un mattino andando in un' aria di vetro»  
 I prop. ++
15. «Valmorbia, discorrevano il tuo fondo»  
 I prop. II improp.
16. «Tentava la vostra mano la tastiera»  
 I prop. II improp.
17. «La farandola dei fanciulli sul greto»  
 ++ ++
18. «Debole sistro al vento»  
 I xeral II prop.
19. «Cigola la carrucola del pozzo»  
 I prop. II prop.
20. «Arremba su la strinata proda»  
 I prop. II prop.
21. «Upupa, ilare uccello calunniato»  
 ++ II improp.
22. «Sul muro grafito»  
 I prop. ++

(Sobra precisar que nalgúns casos poderíase usar correctamente máis dunha definición, sobre todo na distinción entre «xeralizada» e «propia» como pode verse nas poesías nº 2 e nº 3, e tanto para a primeira persoa coma para a segunda).

Tras unha primeira comprobación, os esquemas propostos por Levin parecen ofrecer esquemas interpretativos útiles para os nosos poemas, de se actuar con moito coidado, salientando as peculiaridades non encadrables de cada solución poética.

No caso, por exemplo, de «Merigiare pallido e assorto», encarámonos cun procedemento dalgún xeito análogo ó exemplificado no esquema «I prop. (ou xeral) - ++»; deste modo valerían as observacións do par. 10 do ensaio de Levin. Sen embargo en Montale a xeralización non se realiza por medio da substitución do *eu* polo *nós*, senón por medio dun proceso aínda máis extenso de abstracción, que anula completamente o uso dos pronomes e confía a individualización ó uso repetido do verbo en infinitivo: *ascoltare*, *spiar*, *osservare*, *sentire*. Estes infinitivos lévanos a identificar o remitente explícito cun xenérico *nós*, que implica a toda a humanidade

no seu destino, e cun *eu* moi destacado, en posición contrastiva, reforzando o sentido de illamento do autor único, que quere comunicar a súa visión do mundo, a súa experiencia filosófica e existencial.

A análise deste esquema, se por unha banda corrobora a formulación de Levin, pola outra salienta tamén a típica «ambigüidade» da poesía montaliana: o lector está implicado no proceso de abstracción conceptual<sup>4</sup>, ata enlazar a apelación coa autocomunicación; sen embargo, e ó mesmo tempo, cun pequeno pero decisivo cambio de lectura, ese mesmo lector resulta rexeitado do círculo, como elemento de recepción dunha comunicación que ata pode non lle pertencer. Se observamos que a serie de infinitivos de acción antes mencionados se abre e se pecha con outros dous infinitivos -merigiare e seguitare- que non se refiren directamente a ningún pronome persoal, senón que mostran unha situación (externa a primeira, de toma de conciencia a segunda), aínda máis clara e rica de indicacións que revelan a devandita «ambigüidade»: á extrema complicidade comunicativa únese a necesidade dunha distinción, dun illamento propio de quen se recoñece a si mesmo nese nós «della razza / di chi rimane a terra» dun dos máis coñecidos versos montalianos.

O esquema ó que nos referimos é un exemplo único na serie de poemas analizados; así como só aparece unha vez o esquema ++ - ++, polo que Levin fala xustamente de «máxima xeralización e do remitente e do destinatario da mensaxe», que «permite enlazar eses textos cos científicos e filosóficos» (así como co xénero «aforístico»)<sup>5</sup>. En Montale este esquema funciona na poesía nº 17: «La farandola dei fanciulli sul greto». A falta tamén aquí dun *eu* así como dun destinatario implícito, o texto preséntase de entrada como un exemplo de autocomunicatividade. A mirada póusase de forma xenérica e con intentos descritivos e reflexivos sobre un fato de rapaces a xogar na area, símbolo vivo e concreto da vida como instinto, como florecer e agromar da natureza («cespo umano»). Pero na segunda estrofa a introducción dun personaxe periférico («formal», segundo a definición de Levin) abre un novo tipo de comunicación, non exclusivamente reflexiva: a ollada do «transeúnte» non é xenérica e indiferente, senón que comunica unha forte implicación; así que a comunicación orixinaria vaise complicando con sentimentos memoriais e nostálxicos, co marco da pesadume e das feridas. Velaquí como o remitente e o destinatario implícito, que nos primeiros versos se presentaban cun grao máximo de indeterminación, acaban identificándose con aquel *alleo*, enmárcanse «na ubicación espacio-temporal», eliminando deste xeito a comunicación neutral da poesía.

Os esquemas máis frecuentes nestes *Ossi* son os seguintes: I prop.- II prop.; I prop. - II improp.; I prop. - .++; o primeiro en cinco ocasións e os outros en catro (precisando, o primeiro esquema encóntrase nos poemas nº 3, 4, 6, 16, 20; o segundo nos poemas nº 5, 10, 15, 19; o terceiro nos poemas nº 7, 11, 14, 22).

Podemos agora destacar algunhas observacións, empezando pola constante presenza do *eu*, que non parece atenuarse coas distintas relacións co destinatario, interpelado directamente, de forma xenérica, ou en ausencia da súa explicitación.

4. «O lector concreto engádese a este nós, deixándose levar dentro da situación comunicativa intratextual e facéndose partícipe daquel diálogo da humanidade consigo mesma que se lle ofrece no texto» (Levin, cit., p. 437).

5. Levin, cit., p. 434.

Con todo é significativo salientar que dentro do primeiro grupo de poemas hai uns nos que a relación *eu - ti* desenvólvese con liñas paralelas, gardando a mesma distancia, e outros nos que esta relación remata involucrando ó remitente e ó destinatario nun único destino. Desta forma, hai un cambio desde un molde de comunicación de natureza dialéctica a outro, no cal se subliña o carácter de autocomunicación.

A este propósito, podemos observar, por exemplo, o poema 4: «Ripenso il tuo sorriso, ed è per me un' acqua limpida». Desde o primeiro verso, a segunda persoa encárgase de recibir unha serie de impresións que xorden dela, pero os seus efectos recaen sobre o autor, cunha función dalgunha forma salvadora (aínda que, sen dúbida, non no sentido estilnovístico). O adxectivo *tuo*, que de súpeto propón o destinatario, interponse entre un verbo e un pronome de primeira persoa, e así establécese o xogo de relacións, que deixa dalgunha forma inerte ó *ti*, pero mantén intacta a súa función de destinatario e a súa evidencia. Aínda máis claro resulta ese procedemento na segunda estrofa, onde *se dal tuo volto...o vero tu sei...*

Na terceira estrofa o uso do símil con función de corrección positiva (antes era *l' acqua limpida... tra le pietraie d' un greto*; agora é *la cima d' una giovinetta palma...nella mia memoria grigia*; e a iso teríamos que engadir *la ondata di calma che sommerge i crucci estrosi*) retoma os estilemas iniciais; e o xogo das correspondencias *eu = ti*, presente en toda a composición cunha alternancia case perfecta (*tuo sorriso... per me; mio ricordo... tuo volto; tuo aspetto... mia memoria*), avala a presenza de ditas modalidades comunicativas. E case superfluo parécenos salientar que neste poema falta por completo a tónica alocutiva.

A alocución, en cambio, predomina en tres poesías do mesmo grupo, e declárase desde os *incipit*: «Non rifugiarti nell' ombra» (nº 3), «Portami il girasole ch' io lo trapianti» (nº 6) e «Arremba su la strinata proda» (nº 18).

Na primeira resulta máis evidente a autocomunicatividade, porque a alocución parece dirixida polo autor a si mesmo, ata o punto de que o *ti* do primeiro verso e do decimoterceiro se combina cunha serie de verbos, pronomes e adxectivos da primeira persoa de plural.

Tamén na segunda domina a autocomunicación, pero de forma máis difuminada, ó tempo que se vai reforzando a alocución (por tres veces, en posición forte, anafórica e posteriormente reforzada nun caso polo *ti* imperativo, repítese o verbo *portami*, coa partícula enclítica que establece de forma inmediata un forte vínculo entre as dúas persoas no corpo dunha soa emisión de palabra).

Neste poema, aínda que dun xeito moi xenérico, indícase un interlocutor (que adquirirá máis relevo e importancia no terceiro poema, «Arremba su la strinata proda»). A alocución diríxese a un rapaz (*fanciulletto padrone*), no que podemos identificar ó mesmo tempo ó remitente e ó lector. A comunicación que neste caso o autor implícito quere transmitir é de tipo ideolóxico e existencial. A alocución que el dirixe ó rapaz (no cal parece lexítimo individualizar, polos xestos e polas paisaxes, ó mesmo autor nun intento de recuperación da infancia) ten o significado dunha admonición xeral, case dunha sentenza gnómica. Os dous verbos apelativos cos que empezan o primeiro e o derradeiro verso trazan, co seu contradictorio significado

(«arrembare» é «botarse cara a diante» cunha actitude de asalto e desafío, mentres que «amarrare» é sinónimo de «ormeggiare», é dicir, asegurar o barco da vida con amarras, contra as ameazas do mar e do vento), a parábola dunha existencia que axiña chega desde un desconsiderado vitalismo inicial á necesidade de seguridade contra os malos espíritos e as gretas do destino. Sería mellor dicir que é unha «invitación a arribar», xa que remitente e destinatario reúnense ó lado do ti explícito para recibir a amonestación (Aquel ti podería lerse tamén como unha alocución dirixida polo autor a si mesmo, con función entón de autocomunicación).

Este fenómeno de oscilación entre solucións comunicativas e saídas autocomunicativas desaparece nas poesías do segundo grupo. Levin subliña o gran éxito deste esquema (I prop. - II impropr.), que parece o máis axeitado para a poesía lírica. De feito, a falta dun verdadeiro interlocutor, o mellor dito, o tipo ficticio de comunicación que se dá entre o *eu* explícito e o obxecto que recibe a comunicación de forma por suposto inerte, favorece por unha banda a volta cara ó remitente do contido da mensaxe, e por outra, poñendo en contacto ó lector real co obxecto, determina un forte ton autocomunicativo. Sobra dicir que o instrumento retórico máis presente é a alocución, baixo a forma vocativa e imperativa. Os obxectos ós que o *eu* dirixe as súas chamadas son *a vida, as palabras* (ámbalas dúas acompañadas polo adxectivo posesivo), un lugar (*Valmorbia*) e unha *visione*.

Se a «impropiedade» da segunda persoa resulta evidente nas tres primeiras poesías, faise incerta esa clasificación con respecto á última (unha das máis célebres poesías de Montale: «Cigola la carrucola del pozzo»). Unha incerteza que confirma a eficacia da organización esquemática de Levin. Neste poema é menos evidente a autocomunicatividade, porque permanece unha certa distancia (tamén no texto: *una distanza ci divide*, no derradeiro verso) entre o autor e o obxecto e falta a alocución. De feito, este poema pode asimilarse perfectamente con aqueles que caben no esquema I - prop. - II prop.

Chegamos pois ó terceiro grupo. A propósito do esquema I prop. - II —, ó que se refiren os catro poemas, Levin escribe : «O texto é egotista pero non apelativo, o que permite relacionalo con textos como a confesión ou o diario (e tamén coa linguaxe interior)»<sup>6</sup>. Os versos montalianos correspóndense perfectamente coa definición e a autocomunicación do texto non ten trabas. De querermos atopar unha distinción no interior do grupo, esta pode aparecer no distinto uso do tempo entre as dúas primeiras (nº 7: «Spesso il male di vivere ho incontrato» e nº 11: «Forse un mattino andando in un' aria di vetro» e nº 22: «Sul muro grafito»). Nas dúas primeiras o uso do pasado e do presente sitúanos nunha paisaxe firme, típica do diario; nas outras, sen embargo, o futuro é o tempo elixido, e neste caso a autocomunicación ábrese máis ben ós sentidos da espera, a contidos nos que a anotación existencial é menos unha reflexión xenérica que unha actitude persoal.

Por último, o feito de que neste grupo polo menos tres poemas (os primeiros citados) sexan non só dos máis coñecidos do poeta, senón tamén aqueles ós que os críticos se refiren case unanimemente para focalizar o carácter emblemático da poesía montaliana, leva a pensar que se trata dun esquema usado por Montale a maioría das

6. Levin, cit., p. 435.

veces, ou polo menos de forma máis eficaz. Pero, antes de afirmar isto, sería indispensable unha verificación moito máis extensa no que se refire polo menos ás súas dúas primeiras coleccións (con *La bufera e altro* xa nos atoparíamos nunha nova fase da poesía montaliana, para a que sería necesario empregar novos parámetros críticos e interpretativos).

Aínda nos preguntamos en que esquema de Levin habería que colocar a primeira poesía desta sección de *Ossi*, poesía que ten, como «I limoni» e aínda máis, o valor de declaración poética.

Paso a transcribila, para facer máis cómodas as comprobacións e as observacións:

Non chiederci la parola che squadri da ogni lato  
l'animo nostro informe, e a lettere di fuoco  
lo dichiari e risplenda come un croco  
perduto in mezzo a un polveroso prato.

Ah l' uomo che se ne va sicuro,  
agli altri ed a se stesso amico,  
e l' ombra sua non cura che la canicola  
stampa sopra uno scalcinato muro!

Non domandarci la formula che mondi possa aprirti,  
sì qualche storta sillaba e secca come un ramo.  
Codesto solo oggi possiamo dirti,  
ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo.

Nun principio poden quedar dúbidas na individualización e caracterización da primeira persoa. Pero, o feito de que esta se presente non como expresión xenérica do home (ou da humanidade), senón como portavoz dun grupo particular (que revela ser o dos poetas, a quen se confía o mester da «palabra» e da «fórmula») convéncenos a considerala «propia».

Sen embargo, o receptor non se pode individualizar nin nun concreto confidente nin tampouco nun grupo restrinxido, aínda que se identifique coa humanidade enteira, a que pide a palabra que «squadri», que ordene e conteña os significados e as explicacións e descubra a «fórmula» que abre os mundos: unha segunda persoa, por tanto, moi xeralizada. As estrofas centrais, que introducen a imaxe do home inxenuamente seguro, en cega paz consigo mesmo e cos outros, teñen a función de facer máis evidente o propósito comunicativo entre o autor e o interlocutor, afastándoo de calquera destinatario xordo e incapaz de comprender a mensaxe. Así que esta laica teoloxía negativa de Montale («ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo») pode entregrarse ós lectores con toda a forza significativa da súa derrota. O lector implícito queda así libre de falsas ilusións (é dicir, a do poeta-vate, do poeta-vidente)<sup>7</sup> e en condicións de recoller, a través das «Storte sillabe» da poesía, algunha incerta imaxe do mundo e de intentar ler os seus signos nas sombras estampadas sobre o *muro scalcinato* da vida. A análise podería por suposto continuar máis alá

7. O uso análogo da catáfora no excepto desta poesía e na n° 5 («Ma questo posso dirti») permite medir de mellor forma e xustamente gracias ós esquemas de Levin, a diferenza que hai entre as dúas no nivel da comunicación.

do restrinxido grupo elixido e estudiado. Pero estas primeiras comprobacións confirman xa a utilidade dun método de análise e de perspectiva de lectura como o ofrecido polo investigador ruso; e sobre todo, ilumínase moito máis a natureza do «lirismo» fundamental da poesía e da concepción poética montaliana.

Nunha entrevista imaxinaria (escrita moito antes da composición do epigrama «Asor» co que empezamos esta pequena investigación), Montale declaraba:

A necesidade dun poeta é a necesidade dunha verdade puntual, non dunha verdade xeral. Unha verdade do poeta suxeito, que non renegue da do home empírico. Que cante o que une ó home ós outros homes pero que non negue o que os desune e os fai únicos e irrepitibles.

Unha frase, a última, cunha concepción de fondo que confirma, aínda que indirectamente, a breve investigación que imos concluír.

Tendo en conta o seu destino e os seus destinatarios, Montale parece concibir para si unha poesía que quere gardar un nivel máximo de autocomunicación, sen renunciar a unha «segunda persoa» explícita e real, lugar autónomo de recepción, coa función de enfatizar a unicidade e a irrepitibilidade do *eu* poeta e da súa especial escritura do mundo.

Nas obras que seguirán ós *Ossi* e sobre todo desde a colección *La Bufera e altro*, os procedementos comunicativos volveranse máis complexos, pola aparición cada vez máis frecuente e variada dos interlocutores e personaxes marxinais que segundo di Levin, a súa introducción pon de manifesto «a comunicatividade a toda costa». Pero seguirá dominando, tamén gracias a este soporte de comunicación, a intención lírica, a mesma que na produción máis tardía de Montale xa de natureza gnómica ou satírica, valerá para evitar que a poesía perda a súa forza e linguaxe.

Vicenzo Jacomuzzi  
Universidade de Santiago de Compostela

#### Apendice. Poemas comentados.

Non chiederci la parola che squadri da ogni lato  
l'animo nostro informe, e a lettere di fuoco  
lo dichiari e risplenda come un croco  
perduto in mezzo a un polveroso prato.

Ah l'uomo che se ne va sicuro,  
agli altri ed a se stesso amico,  
e l'ombra sua non cura che la canicola  
stampa sopra uno scalcinato muro!

Non domandarci la formula che mondi possa aprirti,  
sì qualche storta sillaba e secca come un ramo.  
Codesto solo oggi possiamo dirti,  
ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo.

\*\*\*\*\*

Merigiare pallido e assorto  
presso un rovente muro d'orto,  
ascoltare tra i pruni e gli sterpi  
schiocchi di merli, frusci di serpi.

Nelle crepe del suolo o su la vecchia  
spiar le file di rosse formiche  
ch'ora si rompono ed ora s'intrecciano  
a sommo di minuscole biche.

Osservare tra frondi il palpitare  
lontano di scaglie di mare  
mentre si levano tremuli scricchi  
di cicale dai calvi picchi.

E andando nel sole che abbaglia  
sentire con triste meraviglia  
com'è tutta la vita e il suo travaglio  
in questo seguitare una muraglia  
che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia.

\*\*\*\*\*

Non rifugiarti nell'ombra  
di quel fólto di verzura  
come il falchetto che strapiomba  
fulmineo nella caldura.

E' ora di lasciare il canneto  
stento che pare s'addorna  
e di guardare le forme  
della vita che si sgretola.

Ci muoviamo in un pulviscolo  
madreperlaceo che vibra,  
in un barbaglio che invischia  
gli occhi e un poco ci sfibra.

Pure, lo senti, nel gioco d'aride onde  
che impigra in quest'ora di disagio  
non buttiamo già in un gorgo senza fondo  
le nostre vite randage.

Come quella chiostra di rupi  
che sembra sfilacciarsi  
in ragnatele di nubi;  
tali i nostri animi arsi

in cui l'illusione brucia  
un fuoco pieno di cenere  
si perdono nel sereno  
di una certezza: la luce.

\*\*\*\*\*

*a K.*

Ripenso il tuo sorriso, ed è per me un'acqua limpida  
scorta per avventura tra le petraie d'un greto,  
esiguo specchio in cui guardi un'ellera i suoi corimbi;  
e su tutto l'abbraccio d'un bianco cielo quieto.

Codesto è il mio ricordo; non saprei dire, o lontano,  
se dal tuo volto s'esprime libera un'anima ingenua,  
o vero tu sei dei raminghi che il male del mondo estenua  
e recano il loro soffrire con sé come un talismano.

Ma questo posso dirti, che la tua pensata effigie  
sommerge i crucci estrosi in un'ondata di calma,  
e che il tuo aspetto s'insinua nella mia memoria grigia  
schietto come la cima d'una giovinetta palma...

\*\*\*\*\*

Mia vita, a te non chiedo lineamenti  
fissi, volti plausibili o possessi.  
Nel tuo giro inquieto ormai lo stesso  
sapore han miele e assenzio.

Il cuore che ogni moto tiene a vile  
raro è squassato da trasalimenti.  
Così suona talvolta nel silenzio  
della campagna un colpo di fucile.

\*\*\*\*\*

Portami il girasole ch'io lo trapianti  
nel mio terreno bruciato dal salino,  
e mostri tutto il giorno agli azzurri specchianti  
del cielo l'ansietà del suo volto giallino.

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

Portami tu la pianta che conduce  
dove sorgono bionde trasparenze  
e vapora la vita quale essenza;  
portami il girasole impazzito di luce.

\*\*\*\*\*

Spesso il male di vivere ho incontrato:  
era il rivo strozzato che gorgoglia,  
era l'incartocciarsi della foglia  
riarsa, era il cavallo stramazzone.

Bene non seppi, fuori del prodigio  
che schiude la divina Indifferenza:  
era la statua nella sonnolenza  
del meriggio, e la nuvola, e il falco alto levato.

\*\*\*\*\*

Ciò che di me sapeste  
non fu che la scialbatura,  
la tonaca che riveste  
la nostra umana ventura.

Ed era forse oltre il telo  
l'azzurro tranquillo;  
vietava il limpido cielo  
solo un sigillo.

O vero c'era il falòtico  
mutarsi della mia vita,  
lo schiudersi d'un'ignita  
zolla che mai vedrò.

Restò così questa scorza  
la mia vera sostanza;  
il fuoco che non si smorza  
per me si chiamò: l'ignoranza.

Se un'ombra scorgete, non è  
un'ombra - ma quella io sono.  
Potessi spiccarla da me,  
offrirla in dono.

\*\*\*\*\*

### *Portovenere*

Là fuoresce il Tritone  
dai flutti che lambiscono  
le soglie d'un cristiano  
tempio, ed ogni ora prossima

è antica. Ogni dubbio  
si conduce per mano  
come una fanciulletta amica.

Là non è chi si guardi  
o stia di sé in ascolto.  
Quivi sei alle origini  
e decidere è stolto:  
ripartirai più tardi  
per assumere un volto.

\*\*\*\*\*

So l'ora in cui la faccia più impassibile  
è traversata da una cruda smorfia:  
s'è svelata per poco una pena invisibile.  
Ciò non vede la gente nell'affollato corso.

Voi, mie parole, tradite invano il morso  
secreto, il vento che nel cuore soffia.  
La più vera ragione è di chi tace.  
Il canto che singhiozza è un canto di pace.

\*\*\*\*\*

Gloria del disteso mezzogiorno  
quand'ombra non rendono gli alberi,  
e più e più si mostrano d'attorno  
per troppa luce, le parvenze, falbe.

Il sole, in alto, - e un secco greto.  
Il mio giorno non è dunque passato:  
l'ora più bella è di là dal muretto  
che rinchiude in un occaso scialbato.

L'arsura, in giro; un martin pescatore  
volteggia s'una reliquia di vita.  
La buona pioggia è di là dallo squallore,  
ma in attendere è gioia più compita.

\*\*\*\*\*

Felicità raggiunta, si cammina  
per te su fil di lama.  
Agli occhi sei barlume che vacilla,  
al piede, teso ghiaccio che s'incrina;  
e dunque non ti tocchi chi più t'ama.

Se giungi sulle anime invase  
di tristezza e le schiari, il tuo mattino  
è dolce e turbatore come i nidi delle cimase.  
Ma nulla paga il pianto del bambino  
a cui fugge il pallone tra le case.

\*\*\*\*\*

Il canneto rispunta i suoi cimelli  
nella serenità che non si ragna:  
l'orto assetato sporge irti ramelli  
oltre i chiusi ripari, all'afa stagna.

Sale un'ora d'attesa in cielo, vacua,  
dal mare che s'ingrigia.  
Un albero di nuvole sull'acqua  
cresce, poi crolla come di cinigia.

Assente, come manchi in questa plaga  
che ti presente e senza te consuma:  
sei lontana e però tutto divaga  
dal suo solco, dirupa, spare in bruma.

\*\*\*\*\*

Forse un mattino andando in un'aria di vetro,  
arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo:  
il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro  
di me, con un terrore di ubriaco.

Poi come s'uno schermo, s'accamperanno di gitto  
alberi case colli per l'inganno consueto.  
Ma sarà troppo tardi; ed io me n'andrò zitto  
tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto.

\*\*\*\*\*

Valmorbia, discorrevano il tuo fondo  
fioriti nuvoli di piante agli àsoli.  
Nasceva in noi, volti dal cieco caso,  
oblio del mondo.

Tacevano gli spari, nel grembo solitario  
non dava suono che il Leno roco.  
Sbocciava un razzo su lo stelo, fioco  
lacrimava nell'aria.

Le notti chiare erano tutte un'alba  
e portavano volpi alla mia grotta.  
Valmorbia, un nome - e ora nella scialba  
memoria, terra dove non annotta.

\*\*\*\*\*

Tentava la vostra mano la tastiera,  
i vostri occhi leggevano sul foglio  
gl'impossibili segni; e franto era  
ogni accordo come una voce di cordoglio.

Compresi che tutto, intorno, s'inteneriva  
in vedervi inceppata inerme ignara  
del linguaggio più vostro: ne bruiava  
oltre i vetri socchiusi la marina chiara.

Passò nel riquadro azzurro una fugace danza  
di farfalle; una fronda si scrollò nel sole.  
Nessuna cosa prossima trovava le sue parole,  
ed era mia, era *nostra*, la vostra dolce ignoranza.

\*\*\*\*\*

La farandola dei fanciulli sul greto  
era la vita che scoppia dall'arsura.  
Cresceva tra rare canne e uno sterpeto  
il cespo umano nell'aria pura.

Il passante sentiva come un supplizio  
il suo distacco dalle antiche radici.  
Nell'età d'oro florida sulle sponde felici  
anche un nome, una veste, erano un vizio.

\*\*\*\*\*

Debole sistro al vento  
d'una persa cicala,  
toccato appena e spento  
nel torpore ch'esala.

Dirama dal profondo  
in noi la vena  
segreta: il nostro mondo  
si regge appena.

Se tu l'accenni, all'aria  
bigia treman corrotte  
le vestigia  
che il vuoto non ringhiette.

Il gesto indi s'annulla,  
tace ogni voce,  
discende alla sua foce  
la vita brulla.

\*\*\*\*\*

Cigola la carrucola del pozzo,  
l'acqua sale alla luce e vi si fonde.  
Trema un ricordo nel ricolmo secchio,  
nel puro cerchio un'immagine ride.  
Accosto il volto a evanescenti labbri:  
si deforma il passato, si fa vecchio,  
appartiene ad un'altro...

Ah che già stride  
la ruota, ti ridona all'atro fondo,  
visione, una distanza ci divide.

\*\*\*\*\*

Arremba su la strinata proda  
le navi di cartone, e dormi,  
fanciulletto padrone: che non oda  
tu i malevoli spiriti che veleggiano a stormi.

Nel chiuso dell'ortino svolacchia il gufo  
e i fumacchi dei tetti sono pesi.  
L'attimo che rovina l'opera lenta di mesi  
giunge: ora incrina segreto, ora delve in un buffo.

Viene lo spacco; forse senza strepito.  
Chi ha edificato sente la sua condanna.  
E' l'ora che si salva solo la barca in panna.  
Amarra la tua flotta tra le siepi.

\*\*\*\*\*

Upupa, ilare uccello calunniato  
dai poeti, che roti la tua cresta  
sopra l'aereo stollo del pollaio  
e come un finto gallo giri al vento;  
nunzio primaverile, upupa, come  
per te il tempo s'arresta,  
non muore più il Febbraio,  
come tutto di fuori si protende  
al muover del tuo capo,  
aligero folletto, e tu lo ignori.

\*\*\*\*\*

Sul muro grafito  
che adombra i sedili rari  
l'arco del cielo appare  
finito.

Chi si ricorda più del fuoco ch'arse  
impetuoso  
nelle vene del mondo; - in un riposo  
freddo le forme, opache, sono sparse.

Rivedrò domani le banchine  
e la muraglia e l'usata strada.  
Nel futuro che s'apre le mattine  
sono ancorate come barche in rada.

## Bibliografia

Avalle D' Arco Silvio, *Tre saggi su Montale*, Torino: Einaudi, 1970.

Contini Franco, *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino: Einaudi, 1974.

Greco Lorenzo, *Montale commenta Montale*, Parma: Pratiche Editrice, 1980.

Levin, Jurij I., «La poesia lirica sotto il profilo della comunicazione», in *La Semiotica nei Paesi slavi. Programmi, problemi, analisi*, edición de Carlo Prevignano, Milano: Feltrinelli, 1977.

Montale, Eugenio, *Tutte le poesie*, Milano: Mondadori, 1977.

Segre, Cesare, *I segni e la critica*, Torino: Einaudi, 1969.

Valentini, A., *Saggio di semantica montaliana: il volo*, in «L' argine letterario», 1970.

VV.AA., *Teoria della ricezione*, edición de Robert C. Holub, Torino: Einaudi, 1989.