

Montale e l'epifania.
Commento
e interpretazione
di *Sotto la pioggia*,
Punta del Mesco,
Notizie dall'Amiata

Tiziana de Rogatis

Nelle pagine che seguono propongo un'introduzione e un commento a tre poesie delle *Occasioni*: *Sotto la pioggia*, *Punta del Mesco* e *Notizie dall'Amiata*. Queste tre letture fanno parte di un mio commento integrale alla seconda raccolta montaliana, che verrà pubblicato da Mondadori nel settembre 2011 e che presento adesso ai lettori di «Allegoria» nella forma sintetica dell'estratto. Ho scelto queste poesie perché attraverso di esse si può articolare un percorso coerente intorno al tema centrale delle *Occasioni*, l'epifania, ma anche perché soprattutto le prime due non sono ancora state adeguatamente capite e situate all'interno della poetica di Montale. *Sotto la pioggia* e *Punta del Mesco*, collocate in successione all'interno della quarta e ultima sezione della silloge (rispettivamente al quarto e al quinto posto), approfondiscono la fenomenologia acustica del ricordo. *Notizie dall'Amiata* – collocata in chiusura di questa stessa serie (è il quindicesimo testo), perché ne declina e rielabora, contemporaneamente, motivi esistenziali e motivi ideologici – propone invece una variante più problematica dell'epifania.

Il titolo stesso della raccolta rinvia a questa particolare fenomenologia dell'esperienza nella modernità: l'occasione è il recupero casuale di un momento di vita piena. Molto spesso è un ricordo, che riemerge all'improvviso – come una sorta di strappo o lacerazione – dal monotono scorrere del tempo, secondo una dinamica che ha esplicite coincidenze e affinità con le «intermittenze del cuore» di Proust, le «epifanie» di Joyce, i «momenti di essere» di Woolf (Lonardi, Mazzoni). Nelle *Occasioni* il ritmo del tempo è associato sia all'immagine del prisma sia a quella del cerchio e del gorgo, al fluire ma anche al ristagnare delle acque (di un fiume, di un torrente, di un lago, del mare). Si tratta, quindi, di una temporalità contraddittoria, che oscilla continuamente tra l'accelerazione precipitosa e il ciclico alternarsi di ore e giorni (una convivenza di questi due ritmi del tempo è, tra gli altri testi, in *Accelerato*). Ma il cambiamento

e la ripetizione sono solo apparentemente opposti; essi tendono in realtà a convergere verso lo stesso irreversibile processo di dispersione. «Nulla ritorna», quindi, ma «tutto è uguale» (*Costa San Giorgio*, vv. 20, 25), perché se per un verso gli attimi significativi dell'esistenza non possono ripetersi, per l'altro la vita continua a consumarsi in un eterno ritorno dell'identico. E così il «moto che si ripete / in circolo breve» (*Derelitte sul poggio...*, vv. 15-16) chiude gli esseri umani nella prigione dell'esistenza. Sono rari, e non prevedibili, i «disguidi del possibile» (*Carnevale di Gerti*, v. 58) e cioè le occasioni in grado di scardinare la gabbia del mondo fenomenico. Questa funzione liberatoria è assolta da animali (per esempio, gli «sciacalli» di *La speranza di pure rivederti...* o i «porco-spini» di *Notizie dall'Amiata*), oggetti (cfr. l'amuleto del «topo bianco, / d'avorio» di *Dora Markus*, vv. 27-28), dettagli minimi (cfr. il rito magico del «piombo fuso» in *Carnevale di Gerti*; il motivo musicale in *L'anima che dispensa...* o la canzonetta in *Sotto la pioggia*; il nontiscordardimé in *Il fiore che ripete...*; l'«onda» dell'alta marea in *Eastbourne*, e infine persino i nomi in *Keepsake* o *Buffalo*). In larga misura, si tratta di residui del passato, persistenze di un tempo perduto spesso (ma non sempre) legate alla donna amata e ormai assente, sue «emanazioni» (Montale): sono frammenti di realtà assolutamente insignificanti, che vengono però caricati di un enorme valore salvifico, di un sovrasenso magico. La verità non coincide quindi con le forme esteriori del mondo e può disvelarsi soltanto in pochi attimi significativi (e potrà dunque essere solo una «verità puntuale», mai assoluta, ci ricorda il poeta). La natura effimera e istantanea di queste piccole rivelazioni si condensa in brevi e casuali accensioni, spesso veicolate proprio da una luce pulsante: un barlume, un bagliore, un lampo, la segnalazione di una petroliera, lo scintillio del fondo dorato di un'icona (*Il balcone*, v. 9; *La speranza di pure rivederti...*, v. 7; *Perché tardi?...*, v. 7; *La casa dei doganieri*, v. 18; *Notizie dall'Amiata*, vv. 17-18). L'attesa finisce così per essere la condizione fondante di questo io lirico.

L'intreccio casuale degli eventi, tuttavia, non si consuma nel chiuso di un'anima ma «s'innerva» (*Ecco il segno...*, v. 1) su un contesto sempre ben definito. L'occasione non può mai prescindere dalla vita quotidiana; al contrario, ne presuppone l'accumulazione e lo spreco e va ricostruita e compresa attraverso di essi. Al mondo della vita – nelle sue varianti più umili e bizzarre – appartiene, per cominciare, il catalogo di animali, oggetti o altri dettagli su cui si catalizza l'epifania. Ma il primato della concretezza è imposto anche dalla situazione tipica della raccolta, quella del viaggio, o quanto meno dello spostamento dell'io in scenari diversi (fanno eccezione soltanto i «Mottetti», più statici) e sempre documentati da una ricca toponomastica, italiana e internazionale. Il viaggio impone infatti un inevitabile decentramento, una fuoriuscita dai confini abituali dell'esistenza,

chiede una compromissione dei sensi con nuove architetture urbane, piazze, scenari naturali: è anch'esso un'attesa dello scatto epifanico. Solo la disponibilità del soggetto a descrivere i frammenti di realtà consente di travalicare oltre il «segno» (*Stanze*, v. 35) e di trovare il «varco» (*La casa dei doganieri*, v. 19) verso un'altra dimensione.

In *Punta del Mesco*, la seconda delle tre poesie qui analizzate, i suoni assordanti e il fumo di una cava (il rumore percussivo di un trapano, il fragore e poi il fumo di una mina) non sono solo meri accidenti sensoriali che fanno da cornice alla vicenda interiore. Essi costituiscono piuttosto la traccia attraverso cui l'io si riattiva violentemente perché è accerchiato da un complesso gioco di rifrazioni tra dettagli acustici e visivi della realtà e brandelli di emozioni e di memoria. Solo così il volto, i gesti e infine i lontani ricordi infantili della donna riemergono veramente dal passato. Non torna uno sbiadito fantasma ma una presenza viva: *quella* persona, con i suoi tratti unici e irripetibili. È una rivelazione subita: la coscienza si abbandona infatti alla forza di gravità degli eventi in cortocircuito con la propria stessa memoria involontaria. In questi istanti, la temporalità si interiorizza e si stratifica perché misura i movimenti profondi dell'io e convive con la riemersione dei ricordi, in una triplice compresenza di presente, passato (i momenti condivisi con la donna) e passato remoto (l'infanzia di lei). Tuttavia, anche se in casi come questo (un discorso analogo vale per la contigua *Sotto la pioggia*, anch'essa qui in analisi) l'esperienza vissuta è recuperata in tutta la sua felice intensità, il percorso narrativo delle *Occasioni*, nel suo insieme, ci dice che tra l'uomo e il mondo non si dà armonia. L'attimo privilegiato rischia sempre di disperdersi nel grande magma della vita – l'«altra noia» di *Vecchi versi*, v. 54 – o dell'oblio – a volte parziale (cfr. per esempio *Keepsake*, vv. 7-8), a volte assoluto (è il caso, tra gli altri, di *Non recidere, forbice*, ...). Il recupero fulmineo del ricordo può poi spesso costringere ad uno sprofondamento nel «lugubre risucchio» (*Bassa marea*, v. 11) del passato, piuttosto che ad un'emersione. L'evento d'eccezione impone allora all'io una lucida consapevolezza del «vuoto che ci invade» (*Barche sulla Marna*, v. 18), dell'«arduo nulla» (*Il balcone*, v. 7) e diventa epifania del negativo. Solo una fortuita coincidenza, un breve e casuale istante consentono all'individuo di riappropriarsi del proprio passato e, quindi, di un momento significativo della propria stessa esistenza. Ma l'occasione non redime l'individuo dall'isolamento e dall'estraneità: sembra essere questo il senso ultimo di *Notizie dall'Amiata*.

Le occasioni sono il racconto di un'evasione impossibile, di un moto bloccato, di una corsa immobile del tempo. Pur essendo anche un diario di viaggio, un taccuino che comunica al lettore il senso mobile e vario di una moderna geografia europea, il libro non evoca in realtà

Montale
e l'epifania.
Commento e
interpretazione di
Sotto la pioggia,
Punta del Mesco,
Notizie
dall'Amiata

alcuna euforia di avventura o di grandi orizzonti, ma è al contrario un repertorio di attese, di veglie, di meditazioni interiori. *Le occasioni* sono la ricerca di un incontro che è subito separazione: le donne di questa raccolta si presentano immediatamente come personaggi in fuga, nomadi inquiete e in procinto di partire; oppure sono assenti/presenti, figure femminili che assediano il poeta con il loro ricordo e con le loro magiche apparizioni per poi svanire. *Le occasioni* sono la cifra stilistica di una contraddizione permanente, di un attrito continuo tra emozione e razionalità, tra animismo e nitida visione del reale: l'uno garantisce l'altra, perché l'occasione – e cioè l'istante d'eccezione o l'evento magico – è raccontata con rigorosa coerenza realistica, è inscritta in una sintassi logico-ragionativa. Tra le tre poesie qui proposte, *Notizie dall'Amiata* è quella in cui questa vitale contraddizione emerge con più forza, perché si incarna nella struttura stessa del testo: una vera e propria narrazione articolata in tre tempi consecutivi, tre forme diverse di temporalità e vita psichica.

Sotto la pioggia

Il poeta cammina verso la casa in cui aveva vissuto un tempo la donna amata e viene investito all'improvviso da una raffica di pioggia. Lo scroscio investe una palma e il liquido «disfacimento» (v. 4) incombe su tutto esasperando nel soggetto un senso di oppressione e di chiusura esistenziale. La violenza incalzante del temporale sembra imprigionare infatti nel clima afoso delle serre non solo le piante, ma anche il senso vivo e doloroso dell'amore per lei (vv. 3-6). Il presente, cui rinvia la scansione dei deitici tra prima e seconda strofa («ora», vv. 3 e 10), si pone come una barriera, che allontana dall'emozione. Ma la fisica consistenza della passeggiata – il «sobbalzo» (v. 17) del corpo, sempre più prossimo alla casa e ai suoi dettagli architettonici – restituisce ritmo pulsante all'intermittenza del cuore. Ecco che un improvviso raggio di sole illumina una tenda, un repentino colpo di vento fa chiudere una finestra (vv. 8-9): brevi istanti, che rompono la monotonia della pioggia per caricarsi dello scatto vitale sprigionato dal «vortice» (v. 8) d'amore. Emergono così frammenti acustici, brandelli di parole e musiche legati alla donna e risuonanti un tempo intorno a lei nella vita quotidiana. Le parole mistiche di Santa Teresa e il ritmo enfatico del tango sono sussulti della memoria; la loro funzione magica consiste nello sprigionare l'epifania, la reviviscenza dell'attimo di vita piena. Il desiderio rianima così il soggetto e gli impone uno slancio audace, pari a quello che muove la «cicogna» nel suo lungo e rischioso volo migratorio verso la desiderata destinazione (vv. 21-24).

La poesia risale al 1933.

METRICA Quattro strofe di sei versi ciascuna, la cui scandita regolarità è interrotta solo dallo scalino al verso 21. Anche la tessitura metrica è regolare: prevale infatti largamente l'endecasillabo, con le sole eccezioni dei vv. 2 (ipometro), 9 (ipermetro) e 18 (quinario). Molte le rime e quasi-rime nelle prime tre strofe (2 *ricordo* : 3 *sordo* in rima imperfetta con 6 *rimORDe*; 7 *conduce* : 12 *luce*, 8 *vermiglia* : 11 *fanghiglia*; 14 *corte* : 16 *sorte* in rima imperfetta con 17 *ripORTa*), tra cui spiccano le interstrofiche (5 *nude* : 9 *rinchiude* in assonanza con 7 *condUcE* : 12 *lUcE*; l'imperfetta 6 *rimORdE* : 14 *cORtE* : 16 *sORtE*; la quasi-rima interna di 6 *pensiERO* : 13 *compañEROs* : 18 *sentiERO* a sottolineare l'audacia sperimentale dell'inserito in lingua spagnola). Nell'ultima strofa, l'assenza di rime esterne è compensata dalla successione ritmica delle sdruciole (19 *lucidi* : 23 *cuspidE* : 24 *remiga*) e dalle rime interne (20 *strascicato* : 22 *alzato*, in assonanza con 24 *CApO*; 22 *osa* : 23 *nebbiosa*).

Sotto la pioggia

Un murmure; e la tua casa s'appanna
 come nella bruma del ricordo –
 e lacrima la palma ora che sordo
 preme il disfacimento che ritiene
 5 nell'afa delle serre anche le nude
 speranze ed il pensiero che rimorde.
 'Por amor de la fiebre'... mi conduce
 un vortice con te. Raggia vermiglia
 una tenda, una finestra si rinchiude.

Montale
 e l'epifania.
 Commento e
 interpretazione di
 Sotto la pioggia,
 Punta del Mesco,
 Notizie
 dall'Amiata

1-6 *murmure*: 'rumore appena percettibile di pioggia'. *e*: 'ed ecco che'. *la tua casa s'appanna come nella bruma del ricordo* -: sotto la pioggia divenuta scrosciante la casa di lei si offusca con un effetto visivo affine all'indistinto del ricordo. Il trattino, introdotto solo a partire dalla terza edizione in volume (Einaudi, 1942), segnala che i segni meteorologici stanno per tramutarsi apertamente in segni dell'anima. *lacrima*: 'gocciola' (con allusione al pianto). *sordo preme il disfacimento*: a causa del temporale il disciogliersi («il disfacimento») delle cose ma anche dell'interiorità) incombe con suoni e colori cupi. *che ritiene... che rimorde*: che (sogg.: «il disfacimento») soffoca («ritiene») nell'afosa atmosfera delle serre anche le desolate («nude») speranze e il pensiero tormentoso («che rimorde») del poeta (vale a dire i sentimenti legati al suo amore infelice).

7-12 *'Por amor de la fiebre... con te*: «parole di Santa Teresa» (Montale), che rinviano alla febbrile passione mistica della religiosa; sono parte del *côté* culturale spagnolo della donna amata. «Questa [...] persona compare [...] in *Sotto la pioggia* [...], dove si leggono citazioni in spagnolo»; «le citazioni [...] da Santa Teresa sono lì soltanto a evocare la provenienza etnica di lei e non c'entrano affatto con le sue predilezioni culturali» (Montale a Cambon). Questo personaggio femminile è ispirato a Maria Rosa Solari, un'affascinante genovese di origini peruviane (la madre di lei era nata in Perù da un commerciante italiano emigrato e da una peruviana; Contorbia, De Caro) conosciuta da Montale nel 1933. La radice sudamericana di questa figura poetica ritorna anche in *Costa San Giorgio*, mentre è un tratto del tutto assente nel secondo e terzo mottetto, pure a lei dedicati. *Raggia*: 'Risplende

- 10 Sulla rampa materna ora cammina,
guscio d'uovo che va tra la fanghiglia,
poca vita tra sbatter d'ombra e luce.
- Strideva Adiós muchachos, compañeros
de mi vida, il tuo disco dalla corte:
- 15 e m'è cara la maschera se ancora
di là dal mulinello della sorte
mi rimane il sobbalzo che riporta
al tuo sentiero.
- Seguo i lucidi stroschi e in fondo, a nemi,
20 il fumo strascicato d'una nave.
Si punteggiava uno squarcio...

Tiziana
de Rogatis

del suo intenso colore rosso'. *rampa materna*: breve e ripida salita della «casa dove nacque sua madre» (Montale a Guarnieri). In questa stessa casa la donna ha lungamente vissuto e si è talvolta incontra con il poeta. *guscio d'uovo che va tra la fanghiglia*: l'apposizione con valore metaforico rinvia alla condizione fragile dell'io, rappresentato mentre sale la fangosa «rampa materna». *poca vita*: «una misera vita». Soggetto retto da «cammina» al v. 10; definisce sempre metaforicamente l'io lirico, segnato dall'atonia. *tra sbatter d'ombra e luce*: in mezzo al brusco alternarsi delle nuvole e del sole.

13-18 *Strideva... il tuo disco dalla corte*. 'Il tuo disco diffondeva dal cortile con note stridule da gramofono la canzone Adiós muchachos, compañeros de mi vida'. Sono le parole di un tango argentino (testo di C.F. Vedani, musica di J.C. Sanders; 1927), altro segno della radice ispano-americana della donna. La canzone racconta la storia di un uomo, che in punto di morte saluta gli amici più cari e rievoca le sue molte sciagure. La procedura dell'inserito eterolinguisico è una tecnica sperimentale praticata dal modernismo poetico europeo di quegli anni (esempi analoghi in Eliot e Pound). *e m'è cara... al tuo sentiero*: «e mi sento legato perfino a questo tango melodrammatico e sentimentale («la maschera») se ancora persiste in me («mi rimane») al di là del gioco vorticoso («mulinello») del caso («della sorte») l'emozione («il sobbalzo») che riconduce al sentiero della tua casa'. Anche il ricordo di una musica così patetica acquista valore, perché consente all'io di recuperare – al di là del ritmo incalzante e precario dell'esistenza trascorsa – quella stessa emozione, legata ai luoghi in cui risuonava la musica ed in cui era solito incontrarsi con lei. *la maschera*: qui da parafrasare in senso figurato come «espressione artificiosa ed eccessiva», propria di questo tango dall'intonazione e dal contenuto fortemente patetici. Altri commentatori, sulla scorta di una vaga indicazione fornita da Montale a Guarnieri, parafrasano «maschera» con «passione dissimulata» (Bonora¹), «vita solo apparente» (Isella), «disperata finzione» (Ramat, Savoca), cui il poeta si costringerebbe per potere ancora vivere l'emozione perduta. Ma la dichiarativa, introdotta dai due punti (v. 14), stabilisce un nesso logico con il dato precedente (il tango). *il sobbalzo*: è «l'improvviso soprassalto interiore, forse associabile anche a un repentino dislivello della rampa» (Leporatti) o «sentiero» della casa di lei, che il poeta sta ora ripercorrendo. (Secondo Leporatti, agisce forse qui un'eco della *Ricerca del tempo perduto*, in cui Marcel percepisce «un'intermittenza del cuore» proprio grazie all'irregolarità del selciato nel cortile dei Guermantes; cfr. M. Proust, *Il tempo ritrovato*, trad. a cura di G. Raboni, Mondadori, Milano 2006, pp. 214 e sgg.).

19-24 *lucidi stroschi*: «lucenti scrosci di pioggia». *a nemi*: «in forma di piccole nuvole» (GDLI). *strascicato*: «che si espande lentamente». *Si punteggiava uno squarcio*: «Un'apertura del cielo si illumina di colore azzurro». Il varco nel cielo – già preannunciato dalla rinnovata mobilità dell'orizzonte, animato dal fumo della nave – è un auspicio della fine della tempesta. Qui ha la funzione magica, enfatizzata dallo scalino metrico, di scardinare la gabbia della realtà fenomenica e di introdurre la felice tensione dei versi finali. L'immagine ricorre già in *Casa dei doganieri* (*Le occasioni*, v. 19) e

Per te intendo

ciò che osa la cicogna quando alzato
il volo dalla cuspidè nebbiosa
rèmiga verso la Città del Capo.

Punta del Mesco

Punta del Mesco è un promontorio a sud-ovest del paese ligure di Monterosso (nei pressi della Punta si trova tuttora la villa in cui la famiglia Montale usava trascorrere le estati). In questo scenario, il poeta rivive alcuni istanti del passato, animati dalla presenza della donna oggi assente. Il paesaggio vive del contrasto tra lo spazio aspro di una cava (su cui cfr. sempre nelle *Occasioni* anche *Cave d'autunno*), da cui si sprigionano lo schianto e il fumo delle mine, e quello aperto del mare. E proprio dal mare ha avuto origine un tempo una sorta di incantesimo, per cui le immobili polene di alcune navi si erano improvvisamente animate tuffandosi fra le onde; quelle stesse onde che intanto la donna, a riva, sfiorava camminando (vv. 5-8): la metamorfosi era dunque il segno di un tempo magico. Ora alcuni dettagli del paesaggio persistono, ma depurati di qualsiasi alone fantastico. Ecco lo stesso sentiero già percorso un giorno dal poeta «come un cane inquieto» (v. 10) e su di esso la ghiaia bagnata dalle onde del mare; più in là le schiene sudate degli «spaccapietre» (v. 16): sono tutti emblemi della figura femminile, ancora una volta «polene» (vv. 17-18), capaci però in questo caso solo di riportare qualche piccolo frammento del passato. Ma la perforazione del trapano sulla roccia e il fragore di una mina esplosa producono invece un improvviso e integrale recupero del ricordo di lei, un recupero anche doloroso perché intimamente connesso alla sua assenza nel presente (vv. 17-21). Con perfetta chiusura circolare, la prima e l'ultima strofa, tempo presente e tempo passato, coincidono: «il fumo delle mine» (v. 3), che si disfaceva lentamente all'alba mentre lei passeggiava sulla riva, acceca ora il poeta ma gli permette una evidenza del ricordo (vv. 20-24). Ritornano alla memoria i «rari / gesti» (vv. 21-22) della donna, il suo viso luminoso; infine, proprio sulla scia della nebbia e del fragore, emergono la rive-

Montale
e l'epifania.
Commento e
interpretazione di
Sotto la pioggia,
Punta del Mesco,
Notizie
dall'Amiata

Casa sul mare (*Ossi di seppia*, v. 26). *Per te intendo...* *la Città del Capo*: la lunga e rischiosa migrazione intercontinentale della cicogna oggettiva in un equivalente naturalistico l'audace slancio vitale che spinge nuovamente il poeta verso la donna. *cuspidè*: 'cima' dei tetti o dei comignoli su cui le cicogne usano nidificare durante la loro permanenza in Europa, nella stagione primaverile-estiva. *nebbiosa*: «riprende l'idea di *bruma* dell'inizio» (Isella). *rèmiga*: dal verbo *remigare* = remare; qui per estensione 'battere le ali in volo con movimento ritmico e lento'. Il movimento è reso ancor più solenne dalla considerevole estensione alare delle cicogne. *Città del Capo*: capitale della Repubblica Sudafricana; insieme a tutta l'Africa meridionale, meta della migrazione autunnale delle cicogne.

lazione e il recupero finale: l'infanzia di lei, tormentata dal suono degli spari (vv. 23-24).

La poesia è stata composta nel 1933.

METRICA Tre strofe di otto versi ciascuna. La prima ha una tessitura composta in cui un settenario (v. 8) e due endecasillabi regolari (vv. 4, 6) si mescolano a un ipometro (v. 1), due ipermetri (vv. 3, 7) e due tredecasillabi (vv. 2, 5). La seconda e la terza strofa, invece, sono a cadenza interamente endecasillabica, con l'eccezione del quadrisillabo in chiusa con funzione di forte clausola (v. 24). Solo due le rime esterne: l'ipermetra di 13 *s'arrovELLA* : 16 *martELLAno* e la clausolare di 21 *rari* : 24 *spari*. È fitto invece il gioco delle rime interne, che si addensano soprattutto nella prima strofa: 1 *cava* : 8 *sfiiorava*; 2 *pernici* : 4 *pendici*; 3 *mine* : 6 *ondine*; 3 *s'inteneriva* : 4 *saliva*; 5 *palabotto* : 10 *fiotto* (interstrofica); 12 *scancella* : 13 *s'arrovella*; 13 *bagnata* : 23 *dilaniata* (interstrofica). Nell'ultima strofa, la successione di parole sdrucciole (17 *risalgono* : 17 *portano* : 18 *tràpano* : 20 *Brancolo* : 21 *ritornano*) produce una notevole accelerazione del ritmo.

Tiziana
de Rogatis

Punta del Mesco

Nel cielo della cava rigato
all'alba dal volo dritto delle pernici
il fumo delle mine s'inteneriva,
saliva lento le pendici a piombo.

5 Dal rostro del palabotto si capovolsero
le ondine trombettiere silenziose
e affondarono rapide tra le spume
che il tuo passo sfiorava.

10 Vedo il sentiero che percorsi un giorno
come un cane inquieto; lambe il fiotto,
s'inerpica tra i massi e rado strame
a tratti lo scancella. E tutto è uguale.

1-8 *rigato*: 'solcato'. *s'inteneriva*: si disfaceva, si scioglieva (Montale a Guarnieri). *le pendici a piombo*: i versanti montuosi a strapiombo. *rostro*: 'sporgenza della prua'. *palabotto*: dal gergo tecnico marinaresco, 'goletta fornita di due o più alberi'; alterazione dell'angloamericano 'pilot-boat' = il tipo di veliero sul quale erano imbarcati, lungo le coste degli Stati Uniti, i piloti che attendevano le navi da guidare in porto. *si capovolsero*: 'si misero a testa in giù', perché, una volta animate, le «ondine» (v. 6) – vale a dire le polene, statue poste come ornamento sulla prua di un'imbarcazione – abbandonano la loro posizione verticale di simboliche vedette della nave per tuffarsi in mare. *le ondine trombettiere silenziose*: le statue lignee delle fiabesche fanciulle, scolpite nell'atto silenzioso di suonare una trombeta. Secondo la mitologia nordica, le «ondine» sono graziose fanciulle, talvolta metà donne e metà pesce, con la chioma di colore tra il verde e l'azzurro; con il loro canto seducono navigatori e marinai. *affondarono*: 'si tuffarono'.

9-16 *lambe il fiotto*: 'il sentiero (sogg. sottinteso) rasenta le onde'; «fiotto» è forma dantesca per 'flutto' (Isella). *rado strame a tratti lo scancella*: poca erba secca a tratti lo (: «il sentiero») fa sparire. *E tutto è uguale*: la formula (su cui cfr. *Costa San Giorgio*, v. 25) definisce il tempo come vuota circolarità. Il

Nella ghiaia bagnata s'arrovella
un'eco degli scrosci. Umido brilla
15 il sole sulle membra affaticate
dei curvi spaccapietre che martellano.

Polene che risalgono e mi portano
qualche cosa di te. Un tràpano incide
il cuore sulla roccia – schianta attorno
20 più forte un rombo. Brancolo nel fumo,
ma rivedo: ritornano i tuoi rari
gesti e il viso che aggiorna al davanzale, –
mi torna la tua infanzia dilaniata
dagli spari!

paesaggio del passato sembra infatti immutato nel presente, ma la sua scomposizione in dettagli denuncia l'assenza dell'antico incanto. *ghiaia bagnata*: del sentiero. *s'arrovella un'eco degli scrosci*: 'una traccia (: una pozzanghera) delle onde violente ribolle («s'arrovella»; va qui inteso in senso figurato)'. L'acqua della pozzanghera si riscalda a causa del «sole» (v. 15). *Umido*: come effetto del sudore degli «spaccapietre», sulla cui pelle nuda e abbronzata il sole risplende («brilla», v. 14).

17-24 *Polene che risalgono e mi portano*: «che risalgono dal mare dove si specchiano» (Montale a Guarnieri). Le polene oscillano sul mare e vi rispecchiano la propria immagine, producendo così sulla superficie liquida l'effetto ottico di una loro fuoriuscita dalle onde (dopo avere pescato dal fondo del mare un ricordo). Sull'immagine si fonda il senso metaforico dei frammenti del passato che risalgono dalla profondità della memoria. *qualche cosa di te*: 'un piccolo ricordo della tua presenza in questo luogo'. Nel tempo presente, le polene non si trasformano più in mitiche fanciulle viventi, ma pure con la loro oscillazione rievocano la metamorfosi del passato (cfr. vv. 5-8) e, con essa, la donna. *Un tràpano incide il cuore sulla roccia*: l'immagine poggia sullo slittamento del sintagma «sulla roccia» in «della roccia». Lo scatto metaforico si fonda sul fatto che la roccia ha un cuore (in senso denotativo 'un nucleo profondo'), che il trapano penetra trafiggendo simultaneamente anche il cuore del poeta. La perforazione risveglia infatti casualmente l'interiorità dell'io, che associa il suono con un antico trauma acustico vissuto dalla donna (cfr. v. 24) e riesce così a recuperare il ricordo di lei in tutta la sua pienezza. – *schianta attorno più forte un rombo*: 'il fragore (di una mina) esplose tutto intorno ancor più violento di altri'. Il suono violento rinvia anche alla lacerazione e all'intensità dell'emozione percepita dall'io. Il trattino (cfr. l'ulteriore ricorrenza al v. 22) ha – come spesso accade nelle *Occasioni* – la funzione di segnalare il cuore dell'evento epifanico (Blasucci¹), vale a dire qui il duplice scatto del ricordo. *fumo*: dovuto all'esplosione delle «mine» (v. 3), con cui gli «spaccapietre» (v. 16) separano i blocchi di marmo. Si noti il rinvio alla scena e alla strofa iniziale della poesia. *ma rivedo*: 'ma pur essendo privo della vista, ti rivedo'. *rari gesti*: l'immobilità e l'enigmatico distacco sono tratti tipici di questa figura femminile crepuscolare, probabilmente ispirata ad Anna degli Uberti (De Caro), una giovane donna frequentata da Montale durante le estati a Monterosso tra il 1920 e il 1923. *che aggiorna*: 'che spunta luminoso'; secondo un'altra lettura 'che attende il giorno' (Blasucci²). *al davanzale*: luogo emblematico di manifestazione di questa figura femminile («A lei ti sporgi da questa / finestra che non si illumina»; *Il balcone*, vv. 11-12). *mi torna la tua infanzia dilaniata dagli spari*: «uno stretto rapporto si viene a porre ora tra le lacerazioni della mina nella cava e le lacerazioni di cui ha sofferto la donna amata nell'infanzia» (Bonora¹). La deflagrazione ha quindi una funzione evocativa e rammemorante, perché si collega ad un incubo infantile della donna, al suo essersi sentita un essere fragile, dilaniato. Probabilmente è una confidenza fatta un tempo dalla donna al poeta, e ora riemersa nella memoria di lui. Stando al nostro testo, gli «spari» sarebbero quelli della cava, ma da *Lettera levantina* (in *Poesie disperse*) arrivano ulteriori informazioni: «Un giorno mi diceste della vostra infanzia / scorsa framezzo ai cani e alle civette / del padre cacciatore [...] / Forse divago ma perché il pensiero / di me e il ricordo vostro mi ridestano / visioni di bestiuole ferite [...] / questo ci ha uniti antico / nostro presentimento / d'essere entrambi feriti / dall'oscuro male universo» (vv. 46-82; Grignani, Barile¹).

Montale
e l'epifania.
Commento e
interpretazione di
Sotto la pioggia,
Punta del Mesco,
Notizie
dall'Amiata

Notizie dall'Amiata

Il titolo da *reportage* giornalistico definisce la poesia come un messaggio/re-soconto, concepito sotto forma di lettera e inviato dalla montagna toscana dell'Amiata, anzi da «uno qualsiasi dei 3 o 4 paesi di là» (Montale a Guarnieri). I tre tempi del testo articolano la composizione del messaggio in tre diverse tappe, tre temporalità successive (un pomeriggio, una sera e forse una situazione prealbale) di un unico sofferto conflitto esistenziale.

Nel primo movimento, il poeta si trova in un interno solitario mentre fuori la quiete di una nebbiosa giornata autunnale sta per essere turbata dall'arrivo di un temporale, destinato a durare fino a tarda sera (vv. 1-8). Nell'umile stanza/ripostiglio, descritta con la «precisione quasi impersonale» di una scenografia teatrale (Macchia), egli scrive una lettera. Il gesto trasforma questo piccolo spazio contadino nella «cellula di miele» di una «sfera» (la Terra), scagliata negli abissi siderali (vv. 9-11). La destinataria della lettera è la figura salvifica e angelica già al centro di *Elegia di Pico Farnese*, *Nuove stanze* e *Palio*. Proprio l'icona di questa donna/dea irrompe ora magicamente nella stanza aprendo nel muro una finestra luminosa e irradiando l'oro del suo fondo (vv. 17-18).

Il secondo movimento ci introduce nello scenario del cupo paese amiatino, attraversato dal soggetto a notte fonda. Qui l'epifania di lei – pure invocata (vv. 19-25) – non si compie nuovamente. Anzi questo mondo privo di luce, fatto di «architetture / annerite» (v. 19-20), «cadere di [...] ombre» (v. 28), «ascesa / di tenebre» (vv. 31-32), «asini neri» (v. 40), «casipole buie» (v. 44), nega radicalmente tale ipotesi. Non c'è via di fuga alla prigionia del paese, dal momento che anche le costellazioni del cielo sono ora indecifrabili (v. 29), mentre lo sfavillio della Via Lattea, che circonda la sofferenza umana, è colto solo nel riflesso di un ruscello (vv. 24-25). Il poeta invoca allora l'arrivo di un vento nordico, che purifichi il paesaggio e il cielo liberando l'io dall'oppressione del luogo e dei suoi sinistri fantasmi (vv. 33-39). Ma neanche questo minimo sollievo arriva, mentre torna invece il lento «gocciolio» dell'acqua che scende dalle grondaie per scandire il tempo ciclico di un mondo immobile, segnato dalla compresenza di morte e vita (vv. 40-46).

Con l'attacco del terzo movimento, il discorso del poeta si autodefinisce come «parole d'ombra e di lamento», messaggio di sconforto inviato alla donna e il cui contenuto è la «rissa cristiana» (v. 47), raccontata nel primo e nel secondo movimento (Contini). Si pone così l'accento sul «sapore cristiano-románico» (Montale a Guarnieri) dell'Amiata e dei suoi paesi, luoghi montani che oscillano tra la claustrofobia dell'architettura medievale e la tensione visionaria verso un altrove (non a caso Montale ricorda a Guarnieri che «l'Amiata è il regno di David Lazzaretti», figura ottocentesca di presunto Cristo reincarnato e fondatore di un diffuso movimento ereticale). Ma il racconto del sofferto conflitto non consente alcuna co-

municazione con la donna. Il contatto giunge invece, ormai insperato, da un'improvvisa apparizione notturna: un cumulo di foglie secche si smuove e compaiono dei porcospini, *senhals* della donna amata. Il filo d'acqua, presso il quale gli animali si abbeverano, lenisce anche la sete di pietà del poeta.

La poesia è stata scritta tra la fine del 1938 e i primi quattro mesi del 1939.

METRICA Tre tempi (in analogia con *Tempi di Bellosguardo*, terza sezione delle *Occasioni*), rispettivamente di diciotto, ventotto e undici versi. La tessitura rigorosamente endecasillabica del primo (fa eccezione solo il v. 3, settenario) e del terzo tempo incornicia la metrica composita del secondo, nel quale ai pochi endecasillabi (vv. 20, 23, 35, 43) si mescolano diversi ipermetri (vv. 21-22, 24, 27, 29, 31, 34, 38, 41), anche tredecasillabi (vv. 19, 25, 40), e versi più o meno lunghi, di misura variabile tra il martelliano (per es. vv. 26, 30, 39) e il verso esametrico o paraesametrico (per es. vv. 33, 36, 42, 45, 46), già incontrati in *Elegia di Pico Farnese*. Nel primo tempo, l'assenza (o quasi) di rime è compensata dalla ricorrenza di parole e versi sdruciolati (2 *murmure* : 5 *penetra* : 6 *morbide* : 6 *risalgono* : 7 *diafano* : 8 *m'intorbidano* : 9 *tavolo* : 10 *cellula* : 13 *esplodono* : 16 *t'affabula*). Nel terzo tempo, invece, un elaborato gioco di rime (47 *ha* : 53 *disfà* : 57 *pietà*; rima tronca e finale, quest'ultima, in contrappunto ritmico con le sdruciole di 53 *ultimi* : 57 *s'abbeverano*; e poi 48 *lamento* : 51 *cemento*), quasi-rime (52 *trONCO* : 55 *profONdO*), rime interne (53 *mondo* : 55 *profondo*; 53 *confini* : 56 *porcospini*) e assonanze (54 *uscItI* : 56 *porcospInI*) suggella l'esile speranza finale.

Montale
e l'epifania.
Commento e
interpretazione di
Sotto la pioggia,
Punta del Mesco,
Notizie
dall'Amiata

Notizie dall'Amiata

Il fuoco d'artificio del maltempo
sarà murmure d'arnie a tarda sera.
La stanza ha travature
tarlate ed un sentore di meloni
5 penetra dall'assito. Le fumate
morbide che risalgono una valle
d'elfi e di funghi fino al cono diafano
della cima m'intorbidano i vetri,

1-18 *fuoco d'artificio*: il gioco pirotecnico è metafora di lampi e tuoni. *sarà murmure d'arnie*: 'si trasformerà in brusio'; il ronzio di un alveare rende i rumori del dopo-temporale. *travature*: travi portanti del soffitto. *un sentore di meloni*: profumo dell'estate trascorsa (Bonora²). *assito*: pavimento di assi di legno. *fumate*: lingue di nebbia. *elfi*: esseri soprannaturali della mitologia nordica; alludono all'elemento fantastico di questo paesaggio. Coerente con questa iconografia fiabesca è anche il dato naturalistico dei funghi. *cono diafano*: la nitida cima dell'Amiata; è di forma conica perché si tratta di una montagna di origine vulcanica. *m'intorbidano*: 'mi appan-

10 e ti scrivo da qui, da questo tavolo
remoto, dalla cellula di miele
di una sfera lanciata nello spazio –
e le gabbie coperte, il focolare
dove i marroni esplodono, le vene
di salnitro e di muffa sono il quadro
15 dove tra poco romperai. La vita
che t'affabula è ancora troppo breve
se ti contiene! Schiude la tua icona
il fondo luminoso. Fuori piove.

20 E tu seguissi le fragili architetture
annerite dal tempo e dal carbone,

Tiziana
de Rogatis

nano'. *remoto*: perché il tavolo di legno è in un luogo ai «confini ultimi al mondo» (v. 53). *cellula di miele*: una cella di alveare piena di miele; qui definisce in senso metaforico la piccola stanza protetta. Il sintagma è in continuità con il campo metaforico del «murmure d'arnie» al v. 2 (Contini²; lettera del 14-2-1939). *una sfera lanciata nello spazio*: il globo terrestre, spinto negli abissi siderali dal suo stesso moto gravitazionale; l'immagine evoca l'infinitamente piccolo nel grande e fa sentire la precarietà della comunicazione. *le gabbie coperte*: «forse vuote, anzi certo vuote, ma gabbie da uccelli» (Montale a Guarnieri). *marroni*: varietà di castagne. *vene*: macchie ramificate nei muri. *salnitro*: incrostazione salina di colore bianco o grigiastro; si accumula sulle pareti umide. *romperai*: «irromperai», farai breccia» (Montale a Bazlen). *La vita che t'affabula*: «che ti fa materia di favola» (Montale a Guarnieri). *La vita che t'affabula... se ti contiene!*: «la vita che ti raffigura è ancora (yet, persino) troppo breve, se ti contiene (è sottinteso che la vita pareva prima troppo lunga [...])» (Montale a Bazlen). La vita, qui intesa come esperienza di estraneità, può ancora contenere lei, e farsi – almeno in questo primo movimento – ancora umana (Blasucci³). La donna magico-angelica che rappresentata è una trasfigurazione di Irma Brandeis, la giovane studiosa di origini ebraiche e americane con cui Montale ebbe tra il 1933 e il 1938 una importante quanto difficile relazione. La metamorfosi in donna/angelo, imperiosa e sdegnata (cfr. *Elegia di Pico Farnese, Nuove stanze e Palio*), ha origine anche da un drammatico evento storico (in seguito alle leggi razziali, promulgate in Italia nel 1938, Brandeis non potrà più fare ritorno a Firenze e resterà a New York; la donna diventerà allora nelle *Occasioni* emblema di una civiltà superiore, minacciata dalla barbarie) cui si sovrappone un trauma privato (tra la fine del 1938 e il 1939 Brandeis interrompe anche l'ultimo residuo contatto – quello epistolare – con il poeta, incapace di legarsi a lei definitivamente). *che t'affabula*: «il senso ultimo è “la vita che ti trasforma in oggetto di favola”»; ‘affabulare’ sta per «render favoloso, crear favola, mutare in oggetto di favola» (Montale a Bazlen). *Schiude la tua icona il fondo luminoso*: l'icona è soggetto (Montale a Guarnieri); «uno sportello si apre nel muro e lascia vedere un fondo luminoso, una nicchia o icona che sia»; «lei [...] resta dentro la nicchia o icona; ma il muro si rompe per far aprire lo sportello» (Montale a Bazlen). *schiude*: «lo pensavo quasi come un aprirsi a scatto di uno sportello» (Montale) ed è «sempre in relazione all'irrompere [‘romperai’, v. 15]» (Montale a Bazlen). *icona*: propriamente un'immagine sacra, in genere dipinta su tavola di legno a fondo dorato; qui evocata come numinosa raffigurazione della donna. Una manifestazione repentina o pulsante di luce segnala in molti testi delle *Occasioni* l'epifania della donna/angelo. *Fuori piove*: la pioggia è evento risolutivo dopo i tuoni e i lampi iniziali. Il «Fuori» delimita il perimetro magico della stanza in cui avviene il miracolo.

19-46 *E tu seguissi... d'ogni tormenta*: il doppio congiuntivo desiderativo (vv. 19, 22) esprime il bisogno disperato di comunicare alla donna la propria condizione di isolamento ed estraneità. *le fragili architetture... il pozzo profondissimo*: dettagli architettonici del paese amiatino nel quale il soggetto si trova. *le fragili architetture annerite dal tempo e dal carbone*: cfr. la descrizione di Arcidosso (uno dei

i cortili quadrati che hanno nel mezzo
 il pozzo profondissimo; tu seguissi
 il volo infagottato degli uccelli
 notturni e in fondo al borro l'alluccioiò
 25 della Galassia, la fascia d'ogni tormento.
 Ma il passo che risuona a lungo nell'oscuro
 è di chi va solitario e altro non vede
 che questo cadere di archi, di ombre e di pieghe.
 Le stelle hanno trapunti troppo sottili,
 30 l'occhio del campanile è fermo sulle due ore,
 i rampicanti anch'essi sono un'ascesa
 di tenebre ed il loro profumo duole amaro.
 Ritorna domani più freddo, vento del nord,
 spezza le antiche mani dell'arenaria,
 35 sconvolgi i libri d'ore nei solai,
 e tutto sia lente tranquilla, dominio, prigione
 del senso che non dispera! Ritorna più forte
 vento di settentrione che rendi care

Montale
 e l'epifania.
 Commento e
 interpretazione di
 Sotto la pioggia,
 Punta del Mesco,
 Notizie
 dall'Amiata

paesi amiatini) nella Guida Touring Club della *Toscana*: «[il borgo medievale] è un esempio tipico di castello montano, con case gotiche e rinascimentali di roccia trachitica, a cui il tempo ha conferito un color nero» (Isella). *infagottato*: 'impacciato', 'pesante'. *borro*: «piccolo rivo d'acqua» (Montale a Guarnieri), che scorre in un canale infossato; secondo Mengaldo, invece, il termine sarebbe «metafora della profondità dello spazio celeste». *l'alluccioiò*: 'scintillio'; coniazione montaliana che riprende, in un certo senso, la prospettiva cosmica dei vv. 10-11 (deriva da 'allucciolare' = 'mandare luccichii simili a quelli che emanano le lucciole'); vuole evocare «lucentezza» e «formicolio» (Montale a Bazlen) della Via Lattea, le cui stelle si riflettono nell'acqua del «borro». *Galassia*: il nome greco della Via Lattea. *la fascia d'ogni tormento*: l'universo, circondato dall'anello della Via Lattea, si presenta come «una unità di sofferenza» (Croce). *Ma*: lo sguardo ignaro del viandante si contrappone allo sguardo cosmico dell'io lirico (vv. 22-25). *questo cadere di archi, di ombre e di pieghe*: ancora dettagli architettonici del paese amiatino. *pieghe*: 'spigoli di case'. *trapunti troppo sottili*: «disegni, intrecci, [...] sottili, o se vuoi impalpabili, impercettibili, magari febbrili» (Montale a Bazlen); troppo impercettibili, quindi, perché possano consentire al soggetto di riconoscere le costellazioni e, con esse, un qualche significato. *l'occhio del campanile*: l'orologio di forma circolare in cima al «campanile». *è fermo*: 'si è bloccato'; dice immobilità e stagnazione. *sono un'ascesa di tenebre*: portano verso l'alto l'oscurità circostante e non la forza del loro principio vitale. *duole amaro*: il loro profumo emana un odore amaro, un sintomo silenzioso di sofferenza; è una sinestesia psicologica (Barile²). *vento del nord*: un vento violento e gelido. *spezza le antiche mani*: 'frantuma le antiche stratificazioni'; «mani» (= stratificazione, sedimentazione) è un termine tecnico di area geologica (Zazzaretta). (Diversamente Isella per il quale si tratterebbe di «friabili mani di antiche statue»). *arenaria*: roccia formata da sabbia e cemento (argilloso, calcareo etc.). *sconvolgi*: 'scompiglia'. *i libri d'ore*: antichi libri che scandivano le ore liturgiche. Simbolo storico, insieme a quello naturale delle «antiche mani dell'arenaria», di un antico passato e di un mondo arcaico e chiuso. *lente tranquilla*: una lente non offuscata, che lascia intravedere le cose; un vetro nitido e pulito (cfr. *Manzoni*, v. 16 in *Ossi di seppia*). *dominio, prigione del senso che non dispera*: oggetto di conoscenza limpido e nitido; il senso soggettivo non dispera, quindi, di conoscerlo e dominarlo. *Ritorna*: imperativo in anafora (v. 37). *vento del settentrione che rendi care le catene*: il vento è uno strumento liberatorio, perché fuga le inquietudini; è un antidoto radicale ad una realtà inquietante. «Il vento rende care le catene perché valorizza lo star fermi, immobili, la stasi al posto del divenire; l'essere al posto del dover essere» (Montale a Bazlen). *suggelli*: 'chiudi ermeticamente' (impe-

- le catene e suggelli le spore del possibile!
 40 Son troppo strette le strade, gli asini neri
 che zoccolano in fila danno scintille,
 dal picco nascosto rispondono vampate di magnesio.
 Oh il gocciolò che scende a rilento
 dalle casipole buie, il tempo fatto acqua,
 45 il lungo colloquio coi poveri morti, la cenere, il vento,
 il vento che tarda, la morte, la morte che vive!

Tiziana
de Rogatis

- Questa rissa cristiana che non ha
 se non parole d'ombra e di lamento
 che ti porta di me? Meno di quanto
 50 t'ha rapito la gora che s'interra
 dolce nella sua chiusa di cemento.
 Una ruota di mola, un vecchio tronco,
 confini ultimi al mondo. Si disfà
 un cumulo di strame: e tardi usciti
 55 a unire la mia veglia al tuo profondo

dendone così la fecondazione). *le spore del possibile*. le «spore» sono le cellule riproduttive delle piante; qui, in senso lato, «i germi dell'ipotetico domani, i semi di una vita possibile, plausibile, in-concretata, le fonti di ciò che potrebbe essere e non è» (Montale a Bazlen). *danno scintille* per l'attrito dei ferri degli zoccoli sul selciato. *vampate di magnesio*: «il bagliore di certi lampi di caldo [...], insomma non lampi seguiti da tuoni» (Montale a Bazlen). *casipole*: piccole e misere case. *il tempo fatto acqua*: il «gocciolò» che scende con inesorabile lentezza dalle grondaie delle «casipole buie» (cfr. il terzo movimento di *Medùterraneo*, in *Ossi di seppia*: «il gocciare / del tempo inesorabile») è una misurazione non umana del tempo. *il lungo colloquio coi poveri morti*: la vicinanza con i morti scaturisce da questo tempo umido e bloccato. Sui «poveri morti» una fitta trama di ascendenze da Pascoli (Bonfiglioli), a Baudelaire (Lonardi). *la cenere*: «il segno della distruzione, del nulla che resta del passato» (Bonora³). *la morte che vive*: l'immobilità e l'oscurità promuovono una realtà mortuaria che si sostituisce alla vita.

47-57 *Questa rissa cristiana*: «la rissa dell'anima e del corpo» (Montale a Guarnieri; cfr. cappello introduttivo alla poesia); è il conflitto interiore tra speranza e rassegnazione, tra lo slancio verso una eventuale salvezza, incarnata dalla donna, e il ripiegamento su un presente immobile. L'aggettivo dimostrativo («Questa») intende alludere sinteticamente alle due fasi del dissidio, articolate nel primo e nel secondo movimento della lettera/poesia: l'intero sintagma sta dunque per «ciò che io sto vivendo qui e di cui ti sto scrivendo». *Meno di quanto... di cemento*: «così poco/tanto poco di me può portarti ciò che sta accadendo qui, quanto poco (o anche meno) di te può portarmi (averti rapito) la gora, il ruscello, il rigagnolo che scorre nel suo alveo, nel suo cunicolo di cemento» (Montale a Bazlen). *s'interra dolce*: «penetra dolcemente». *una ruota di mola*: «pietra di mola per macerare le olive» (Montale a Bazlen). *confini ultimi al mondo*: ultimi segni di confine del mondo; delimitano lo spazio remoto nel quale si trova il soggetto, oltre il quale sembra aprirsi il nulla. *Si disfà*: si muove e crolla. *strame*: erbe secche (in questo caso, marcite dalla pioggia, vv. 43-46). *e tardi usciti» un filo di pietà*: «un povero diavolo [...] ascolta un lieve fruscio che si alza dallo strame. Sono i porcospini che escono a bere acqua (acqua, e anche un filo di pietà)»; «i porcospini qui presenti e che lei sogna (li riceve) tengono ancora i contatti ecc.» (Montale a Bazlen). *la mia veglia*: è l'insonne inquietudine del soggetto. *al tuo profondo sonno*: la veglia di lui e il sonno di lei nascono dalla distanza geografica tra i due (cfr. «cellula di miele», v. 10); (nella realtà biografica si tratta della differenza di fuso orario tra New York – dove era Irma Brandeis –

sonno che li riceve, i porscopini
 s'abbeverano a un filo di pietà.

Abbreviazioni bibliografiche

BARILE¹

L. Barile, *Prefazione*, in E. Montale, *Lettere e poesie a Bianca e Francesco Messina*, a cura di L. Barile, Scheiwiller, Milano 1995, pp. 7-36.

BARILE²

L. Barile (a cura di), [commento a Eugenio Montale, *Lo sai; debbo riperderti...; Ti libero la fronte...; La casa dei doganieri; Notizie dall'Amiata*], in *Antologia della poesia italiana del Novecento*, a cura di C. Segre e C. Ossola, Einaudi, Torino 1999, pp. 437-447.

BLASUCCI¹

L. Blasucci, *Appunti per un commento montaliano* [1998], in Id., *Gli oggetti di Montale*, il Mulino, Bologna 2002, pp. 203-230.

BLASUCCI²

L. Blasucci, [comunicazioni orali].

BONFIGLIOLI

P. Bonfiglioli, *Il "ritorno dei morti" da Pascoli a Montale*, in *Pascoli*, Atti del convegno nazionale di studi pascoliani, Stem, Santarcangelo di Romagna 1965, pp. 55-72.

BONORA¹

E. Bonora, *Interpretazione di Montale. «Le occasioni» II*, Tirrenia, Torino 1978.

BONORA²

E. Bonora, *Interpretazione di Montale. «Le occasioni» III*, Tirrenia, Torino 1979.

BONORA³

E. Bonora, *Le metafore del vero. Saggi sulle «Occasioni» di Eugenio Montale*, Bonacci, Roma 1981.

CONTINI¹

G. Contini, *Montale e «La bufera»*, in Id., *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Einaudi, Torino 1974, pp. 79-94.

CONTINI²

G. Contini, *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, a cura di D. Isella, Adelphi, Milano 1997.

Montale
 e l'epifania.
 Commento e
 interpretazione di
Sotto la pioggia,
Punta del Mesco,
Notizie
dall'Amiata

e l'Italia). *i porscopini*: animali da «bestiario» medievale (Montale a Guarnieri), ma anche *senhals* della donna sempre attratta dalle forme viventi insolite (cfr. il mottetto *La speranza di pure rivederti...*). I porscopini sono più volte evocati da Montale nella propria corrispondenza con Irma Brandeis (cfr. Montale a Brandeis, 18-X-1934; XI-1935; 30-XI-1935). *un filo di pietà*: il ruscello concede acqua ai porscopini e pietà al poeta, finalmente confortato dall'apparizione degli animali – e in qualche modo accomunato al loro stesso destino (cfr. Montale a Brandeis, 30-XI-1935: «I am the porcupine holding the little dish, the empty dish – and hope God will pour his milk in the *piattino*»). Il filo d'acqua evoca anche il tenue legame che tiene ancora uniti la donna e il poeta.

CONTORBIA

F. Contorbia, *Una donna velata tra Lucia e Irma*, in *Lucia Rodocanachi. Le carte, la vita*, a cura di F. Contorbia, Sef, Firenze 2006, pp. 101-129.

CROCE

F. Croce, «*Le occasioni*», in Id., «*La primavera hitleriana*» e altri saggi su Montale, Marietti, Genova 1997, pp. 9-68.

DE CARO

P. De Caro, *Maria Rosa e Pilar*, in Id., *Invenzioni di ricordi. Vite in poesia di tre ispiratrici montaliane*, Centro grafico francescano, Foggia 2007, pp. 189-254.

GDLI

Grande dizionario della lingua italiana, fondato da S. Battaglia, diretto da G. Bàrberi Squarotti, Utet, Torino 1961-2002.

GRIGNANI

M. A. Grignani, *Flatus vocis?* e *Occasioni diacroniche nella poesia*, in Ead., *Prologhi ed epiloghi. Sulla poesia di Eugenio Montale*, Longo, Ravenna 1987, pp. 11-70.

ISELLA

E. Montale, *Le occasioni*, a cura di D. Isella, Einaudi, Torino 1996.

LEPORATTI

R. Leporatti, *Per una lettura critica delle «Occasioni»: «Buffalo» e «Keepsake»*, in «*Proteo*», 2, 1998, pp. 27-44.

LONARDI

G. Lonardi, *Il grande semenzaio: qualche trovata*, in Id., *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Zanichelli, Bologna 1980, pp. 33-72.

MACCHIA

G. Macchia, *La stanza dell'Amiata*, in Id., *Saggi italiani*, Mondadori, Milano 1983, pp. 280-295.

MAZZONI

G. Mazzoni, *Il posto di Montale nella poesia moderna*, in Id., *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Marcos y Marcos, Milano 2002, pp. 29-62.

MENGALDO

P.V. Mengaldo, *Da D'annunzio a Montale*, in Id., *La tradizione del Novecento*, I serie, Bollati Boringhieri Torino 1975, pp. 15-115.

MONTALE

E. Montale, *Varianti e autocommenti*, in Id., *L'opera in versi*, edizione critica a cura di R. Bettarini e G. Contini, Einaudi, Torino 1980, pp. 894-936.

MONTALE A BAZLEN

[epistolario riportato in] D. Isella, *La fontana delle ultime «Occasioni»*, in Id., *L'idillio di Meulan. Da Manzoni a Sereni*, Einaudi, Torino 1994, pp. 198-228.

MONTALE A BRANDEIS

E. Montale, *Lettere a Clizia*, a cura di R. Bettarini, G. Vanghetti e F. Zabagli, con un saggio di R. Bettarini, Mondadori, Milano 2006.

MONTALE A CAMBON

[comunicazione orale riportata in] G. Cambon, *Montale sull'ultima spiaggia. Pagine di diario*, in *La poesia di Eugenio Montale*, a cura di S. Campailla e C.F. Goffis, Le Monnier, Firenze 1983, pp. 335-356.

MONTALE A GUARNIERI

E. Montale, *Commento a se stesso*, questionario di S. Guarnieri, a cura di L. Greco, in E. Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996, pp. 1503-1516; parzialmente anche in MONTALE.

RAMAT

S. Ramat, «*Le occasioni*», in Id., *Montale*, Vallecchi, Firenze 1965, pp. 81-139.

SAVOCA

G. Savoca, *Quaderno per le «Occasioni» di Montale*, Bonaccorso, Catania 1973.

ZAZZARETTA

G. Zazzaretta, «*Le occasioni*» di Eugenio Montale, in Id., *Studi su Montale*, Il lavoro editoriale, Ancona 2000, pp. 97-176.

Montale
e l'epifania.
Commento e
interpretazione di
Sotto la pioggia,
Punta del Mesco,
Notizie
dall'Amiata